

ATENE O V E N E T O anno CCVIII, terza serie, 20/II (2021)

Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1 NE/ID - Tassa Pagata/Taxe Perçue/Prioritario

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENE O V E N E T O



ATTI E MEMORIE DELL'ATENE O V E N E T O





# ATENEIO VENETO

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



1 8 1 2

## ATENEEO VENETO

*Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti*  
*Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*  
CCVIII, terza serie 20/II (2021)

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

direttore responsabile: Michele Gottardi  
segreteria di redazione: Marina Niero  
e-mail: [niero@ateneoveneto.org](mailto:niero@ateneoveneto.org)

comitato di redazione  
Gianpaolo Scarante, Shaul Bassi,  
Linda Borean, Simon Levis Sullam,  
Filippo Maria Paladini

comitato scientifico  
Bernard Aikema, Xavier Barral i Altet  
Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,  
Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,  
Massimo Contiero, Lucio Cortella,  
Rino Cortiana, Ilaria Crotti,  
Roberto Ellero, Giovanni Favero,  
Patricia Fortini Brown, Augusto Gentili,  
Michel Hochmann, Mario Infelise,  
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,  
Stefania Mason, Letizia Michielon,  
Francesco Miggiani, Daria Perocco,  
Dorit Raines, Antonio Alberto Semi,  
Xavier Tabet, Camillo Tonini,  
Alfredo Viggiano, Andrea Zannini,  
Guido Zucconi

Editing e impaginazione  
Omar Salani Favaro

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



ATENEEO VENETO onlus  
Istituto di scienze, lettere ed arti  
fondato nel 1812  
209° anno accademico

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

presidente: Gianpaolo Scarante  
vicepresidente: Caterina Carpinato  
segretario accademico: Filippo Maria Carinci  
tesoriere: Giovanni Anfodillo  
delegato affari speciali: Silvio Chiari



REGIONE DEL VENETO

Iniziativa regionale realizzata in attuazione  
della L.R. 5.9.1984, n. 51 – art. 11

I N D I C E

SAGGI

- 9 Maura Manzelle, *Quasi un romanzo. Contesti, riscritture e traduzioni nell'architettura contemporanea*
- 33 Mattia Ghidini, *Puncta Trinitatis. Una palude «poco meno che in mezzo il corpo della città»*
- 51 Rachele A. Bernardello, Veronica Merlo, *Nuovi metodi per l'analisi storica. Processi Bim per la catalogazione e lo studio del monastero di San Nicolò del Lido*
- 83 Francesca Salatin, *Note a margine di un restauro. Lo scalone del Longhena a San Giorgio maggiore*
- 105 Enrica Folin, *Posuit custodiam ori suo. L'iconografia di san Giovanni Nepomuceno attraverso le immagini presenti a Venezia. Il caso della raffigurazione del santo nella chiesa di San Polo*

MEMORIE

- 139 Giorgio Crovato, *Gino Bertolini. Avvocato, letterato e politico (1872-1916)*
- 153 Giuseppe Longo, *Umanesimo, scienza e altro. Versatilità e modernità di Francesco Algarotti*

## TAVOLE

### ATTI DELL'ATENEO VENETO

I Quadro dell'attività accademica 2021

XIII Assemblee e bilanci

APPENDICE: organigramma, pubblicazioni

SAGGI



Maura Manzelle

QUASI UN ROMANZO.  
CONTESTI, RISCRIITTURE E TRADUZIONI  
NELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

*Produzione di forme da forme*

Moltissimi progetti sull'esistente – a diverse scale – sono rinvenibili oggi in alcune raccolte, sulle riviste e sulle piattaforme di ricerca online, questi sollecitano una riflessione anche solo sulle definizioni degli interventi: si possono indagare, anche tralasciando incursioni nella lingua inglese, i termini: costruire nel/sul costruito, restauro, riuso, recupero, riciclo, conversione, riconversione, riqualificazione, riabilitazione, attualizzazione, ricostruzione, rigenerazione, ristrutturazione, rifunzionalizzazione, riprogettazione, trasformazione, riciclo, adattamento, ampliamento, addizione, aggiunta, sopraelevazione, integrazione, innesto, lacuna, anastilosi ecc., cui aggiungere le nuove definizioni come architettura rigenerativa, architettura sartoriale, architettura parassita ecc.<sup>1</sup>.

Le eterogenee soluzioni che corrispondono a tali strategie progettuali complessive – e a specifiche tecniche architettoniche – presentano spesso elementi di interesse, espressione di una contestualizzazione che non rinuncia alla innovazione tecnica e formale attraverso, ad esempio, lo studio della relazione altimetrica e di sedime con gli edifici attigui, dei rapporti volumetrici, dei rapporti di colore e di *texture*, la variazione della geometria delle falde di copertura.

Che questo approccio di confronto serrato con il già costruito significhi una rinuncia alla *hybris* del costruire – tratto caratteristico del nuovo millennio – denota la necessità di stabilire con l'esistente un rapporto di osservazione, di lettura, di traduzione e di trascrizione, attento a riconoscere valori e opportunità ma intenzionato ad attuare

<sup>1</sup> Numerose riviste di architettura hanno dedicato a questi argomenti numeri tematici, alcuni libri hanno raccolto esempi di interventi, a questi si rinvia soprattutto per i tentativi di sistematizzazione; tuttavia, soprattutto le riviste online, continuamente aggiornate, consentono la percezione della grande produzione di progetti sull'esistente in atto.

progetti e processi di modificazione dell'esistente, con l'obiettivo di iniziare un nuovo ciclo di uso degli spazi, con un innovativo approccio sensibile e inclusivo dei temi che la contemporaneità impone.

Progettare partendo dall'analisi della struttura del contesto costruito sul quale o nel quale continuare a scrivere, significa porsi nel solco di una tradizione di produzione della forma, che pone precise questioni metodologiche in merito ai processi inventivi.

Il confronto con opere precedenti può costituire infatti – oltre che un orizzonte di senso e di contesto – un vero e proprio metodo progettuale utilizzato anche in altre arti laddove si basi sulla analisi profonda della figura, transcendendo le soluzioni formali per concentrarsi sulla struttura, sulla radice, sui motivi fondativi, nella specifica intenzione di portarli a nuovi esiti che siano espressione di nuove istanze. Alcuni spunti di riflessione vengono quindi da questi campi, per concentrarsi sulla ricerca delle forme formanti attraverso la lettura delle forme formate – adottando categorie estetiche di Luigi Pareyson<sup>2</sup> – ossia appunto ricercando principi formativi che transcendano dalle specifiche soluzioni legate a un contesto fisico e storico, per declinarle e poterle esprimere attraverso i modi della contemporaneità come unica condizione possibile.

L'analogia delle questioni metodologiche tra il progettare sul costruito – sia esso un contesto articolato o un singolo edificio – e lo scrivere sulla base di un testo già scritto – oppure il dipingere quadri già dipinti o riscrivere partiture musicali – consentono di sviluppare un pensiero su alcuni fondamentali interrogativi riguardanti la traduzione, l'integrazione, la citazione, la trasmissione, la riscrittura di un testo sia dal punto di vista del contenuto che della lingua utilizzata.

Contemporaneamente il parallelo costringe a ripercorrere concetti quali verità storica, autenticità, attualizzazione, struttura dell'opera, concetti che vengono chiamati in causa in questi processi e obbligano a esprimere giudizi, a prendere posizione, in sintesi a compiere quelle valutazioni e quelle scelte che sono alla base della progettualità intesa come atto critico, analisi e ricerca.

<sup>2</sup> LUIGI PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, p. 337 (I ed. Torino, Edizioni di filosofia, 1954).

*Riscrivere: la questione del cominciamento*

A essere chiamato in causa è in primo luogo il concetto di “auto-rialità”, che nella progettazione è stato posto come discrimine tra un approccio creativo, innovativo, alle forme e un approccio conservativo, forse a tratti storicista, di rinuncia alla espressione individuale identificabile, come se un atto creativo potesse scegliere di non essere, al contempo, un atto di interpretazione. Sulla base di tale principio gli interventi sull’esistente sono stati spesso in passato identificati come progetti “di rinuncia” rispetto al progetto di nuove architetture, per essere riconosciuti solo nel nuovo millennio come un nuovo ambito di progettazione, che risponde a rinnovate istanze ambientali, sociali, economiche. Riporto le parole di Herzog & de Meuron:

È entusiasmante per noi occuparci di strutture esistenti perché i vincoli che ne derivano richiedono un tipo molto diverso di energia creativa. In futuro questa sarà una questione sempre più importante nelle città europee. Non puoi sempre ricominciare da capo. Pensiamo che questa sia la sfida della Tate Modern come ibrido di tradizione, Art Déco e supermodernismo: è un edificio contemporaneo, un edificio per tutti, un edificio del 21° secolo.

E quando non si parte da zero, servono strategie architettoniche specifiche che non siano motivate principalmente dal gusto o dalle preferenze stilistiche. Tali preferenze tendono a escludere piuttosto che a includere qualcosa. La nostra strategia consisteva nell’acceptare il potere fisico dell’imponente edificio in mattoni simile a una montagna di Bankside e persino nel migliorarlo anziché romperlo o cercare di diminuirlo.

Questa è una sorta di strategia dell’Aikido in cui usi l’energia del tuo nemico per i tuoi scopi. Invece di combatterlo, prendi tutta l’energia e la modelli in un modo inaspettato e nuovo<sup>3</sup>.

Il “non partire da zero” quindi costituisce un approccio inclusivo – necessariamente, visto che ha come presupposto di conservare qualcosa di già esistente – riconosce il sistema di vincoli che ne deriva, individua la necessità di una specifica “energia creativa” e di tecniche progettuali specifiche, pone un problema di linguaggio e di stile, senza mai rinunciare all’atto interpretativo delle spazialità preesistenti sulle quali

<sup>3</sup> Dichiarazione di Herzog & de Meuron a proposito della Tate Modern a Londra, in <https://divisare.com/projects/315621-herzog-de-meuron-rory-gardiner-radu-malasincu-tate-modern>.

si interviene. I diversi gradi di trasformazione che vengono praticati, da quello più conservativo a quello di maggiore impatto e modificazione, dipendono anche e come primo fattore dallo stato di conservazione, dalla forza della struttura della forma esistente e dai valori che l'atto progettuale le riconosce.

Ma la questione del cominciamento di un'opera – il problema del partire o del non partire da zero, la considerazione e il ruolo attribuiti al contesto, qualunque esso sia – è problematica che percorre qualsiasi ambito di produzione della forma, da quella letteraria a quella musicale o pittorica.

A una prima, fallace, analisi questa tecnica può essere motivata dalla necessità di trovare un terreno sicuro sul quale far crescere la propria opera e di sviluppare un distacco tra l'autore e il risultato formale consentito dal sistema vincolistico assunto, quasi questo avesse potere deterministico: forse proprio su questo fraintendimento – reputare il progetto sull'esistente come l'esito di una serie di fattori "oggettivi" – si fonda una certa diffidenza nell'apprezzare il portato critico e quindi creativo dell'intervento sull'esistente, sottovalutando quindi la valenza polisemica dell'atto di descrivere, selezionare e valutare gli elementi che costituiscono un contesto.

Uso un parallelo letterario: il meccanismo generativo di un'opera da un'altra opera, quella che è stata definita "intertestualità", di cui l'*Ulysses* di James Joyce è considerato il più autorevole e celebrato esempio, è ritenuta condizione base della letteratura, tanto da considerare che sia già stata tutta scritta e si tratti soltanto di riscriverla continuamente, perché i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata.

Un artificio ricorrente nella scrittura per stabilire un dato di partenza è costituito dalla simulazione del ritrovamento da parte dell'autore di un manoscritto antico, incompiuto, frammentario, scritto in lingua straniera o antica: «Silenzio. Come se a bordo fossero tutti morti. E mai si era espresso – lui così generoso di similitudini – tanto alla lettera. O quasi – ma è di questo quasi che vorrei dire, e non so da dove iniziare. Peraltro, ho iniziato già»<sup>4</sup>. Così Umberto Eco commenta il

<sup>4</sup> Cito da UMBERTO ECO, *L'isola del giorno prima*, Milano, Rcs libri & Grandi opere, 1994, p. 7.

suo intento di dar voce alle lettere di Roberto de la Grive, che nella simulazione gli forniscono l'occasione per scrivere.

Notoriamente è la forma del romanzo quella deputata a dare la massima espressione a questa struttura narrativa e quindi – tralasciando di citare le origini – il romanzo ottocentesco e novecentesco come *Ivanhoe* di Walter Scott, *Manoscritto ritrovato a Saragozza*<sup>5</sup> di Jan Potocki, *Manoscritto trovato in una bottiglia* di Edgar Allan Poe, *I Promessi sposi* di Alessandro Manzoni anticipati da *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes Saavedra del 1605-1615<sup>6</sup>, fino a *Pierre Menard, autore del Chisciotte* di Jorge Luis Borges<sup>7</sup>, *L'isola del giorno prima*<sup>8</sup> e *Il nome della rosa*<sup>9</sup> di Eco<sup>10</sup>.

Il punto di partenza dato – il manoscritto in letteratura, ma potremmo dire il contesto o l'edificio in architettura – che a un primo momento potrebbe far supporre un dato iniziale oggettivo, si rivela immediatamente insufficiente e necessitante di traduzioni e/o integrazioni, ossia di una mediazione per consentirne la trasmissione, con un distacco dell'autore dal testo – con il paradosso che è egli stesso che lo sta scrivendo.

Si pongono quindi questioni di metodo di valore generale e trasversale tra diversi ambiti di produzione della forma, dove il sistema di vincoli – il partire da un testo esistente – è una condizione che rappresenta una scelta di radicamento ma non è mai condizione esaustiva per l'esito. Al contrario, la distanza dichiarata e presupposta tra il testo precedente – o il con-testo – e l'autore («questo testo non è mio») lo obbliga ad affrontare e mettere in discussione una molteplicità di concetti fondamentali della nostra cultura e del nostro tempo.

L'esplicita dichiarazione di tale condizione di partenza e i temi che ne conseguono prendono nei romanzi la forma di un prologo come pa-

<sup>5</sup> Le citazioni che seguono fanno riferimento a JAN POTOCKI, *Manoscritto ritrovato a Saragozza*, Milano, Adelphi, 1990.

<sup>6</sup> Le citazioni che seguono fanno riferimento a MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Rizzoli, 1989, 2 voll.

<sup>7</sup> Le citazioni che seguono fanno riferimento a JORGE LUIS BORGES, *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*, 1939, in Id., *Finzioni*, Milano, Mondadori, 1989.

<sup>8</sup> Le citazioni che seguono fanno riferimento a ECO, *L'isola del giorno prima*.

<sup>9</sup> Le citazioni che seguono fanno riferimento a ID., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1987.

<sup>10</sup> Si veda MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005.

ratesto, scritto introduttivo che illustra l'occasione del ritrovamento, le caratteristiche del testo ritrovato, la sua incomprendibilità, dovuta a vari fattori, primo tra i quali l'incompletezza – ovvero la mancanza di parti per consunzione, rimaneggiamenti, frammentazione, distruzione parziale. In continuità con l'invocazione di una musa, che è la forma più primitiva di citazione, il prologo costituisce la convocazione di una *auctoritas*<sup>11</sup>.

Si aggiunge il fatto che la duplice lontananza della lingua, in quanto straniera e in quanto antica pone un problema di trasmissione al lettore di oggi, formula ipotesi che implicano la traduzione da un lato e l'integrazione dall'altro; ne consegue la domanda circa il linguaggio da adottare per poterlo trasmettere alla contemporaneità.

Il paratesto, in sintesi, suddivide l'autore del libro in un autore del prologo – che semina tutte le questioni teoriche e metodologiche generali – che distingue dall'autore del racconto originario – che però realmente è egli stesso – e dagli altri autori che con ruoli diversi sono comunque su di esso intervenuti: il vortice di rinvii ad altri testi e altri autori che esso innesca avviano l'autore alla produzione di un'opera molteplice e il lettore alla sua fruizione come tale.

L'amico che nel *Don Chisciotte* aiuta Cervantes a scrivere il prologo gli indica come attingere da altri testi, citarli e inserirli nel racconto, dove la loro verità non conta, ma solo la loro compresenza: «Deve solo avvantaggiarsi dell'imitazione, in ciò che l'autore andrà scrivendo: la quale quanto più perfetta sarà, tanto meglio sarà quel che si scriverà». Alessandro Manzoni ne *I Promessi sposi* dichiara di «trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo» opera di un secentista (stessi termini che Eco userà per illustrare la genesi delle lettere che danno origine a *L'isola del giorno prima*)<sup>12</sup>.

Borges in *Pierre Menard, autore del Chisciotte* commenta l'opera di Menard sottolineando che si tratta della produzione dei capitoli IX e XXXVIII della prima parte e di un frammento del capitolo XXII del *Don Chisciotte*, quindi incompiuta, frammentaria, distrutta ripetutamente dallo stesso autore, che non intende lasciare tracce del suo lavoro.

Eco ne *Il nome della rosa* antepone al prologo un ulteriore testo, intitolato *Naturalmente, un manoscritto*, dove ricostruisce la vicenda

<sup>11</sup> FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato*, p. 36.

<sup>12</sup> ECO, *L'isola del giorno prima*, p. 473.

che, messogli nel 1968 tra le mani il libro di un tale abate Vallet, dichiaratosi riproduzione fedele di un manoscritto del XIV secolo, a sua volta trovato nel monastero di Melk, lo porta a stenderne una traduzione quasi di getto, prima di perderne l'originale, innescare ricerche che fanno dubitare si tratti di un falso e inneschino dubbi anche sulle note da lui stesso fattene. In sintesi, la narrazione inizia sempre con un cominciamento denso di incertezze: questa sola sequenza di trascrizioni, interpretazioni, traduzioni, porta al paradosso della completa indifferenza della "verità" del testo originario a favore della contemporanea legittima esistenza di tutte le sue versioni.

Rem Koolhaas ha parlato dell'interesse per la capacità dell'architettura esistente – «ciò che non è monumento, che non è necessariamente storico, quindi il moderno e il generico» – di essere «al contempo due o tre architetture o quattro o quante sono le trasformazioni che ha avuto», «differentemente dal lavoro su edifici nuovi che in realtà produce *un* edificio singolo»<sup>13</sup>.

Ma la massima espressione della molteplicità avviene con la narrazione della medesima storia raccontata dai vari personaggi che entrano in scena, come Roger Caillois, che riporta il manoscritto di Potocki, osserva nella sua prefazione:

Come non sentire la singolarità di una struttura romanzesca fondata sulla ripetizione della stessa peripezia? È infatti sempre la stessa storia che i personaggi di questo nuovo *Decamerone* si narrano, a mano a mano che le loro avventure li portano a incontrarsi: una situazione sempre identica, riprodotta e moltiplicata come se degli specchi malefici la riflettessero ininterrottamente.

Non solo un testo può variare passando di mano in mano, di traduzione in trascrizione, di periodo in periodo, ma può contemporaneamente essere tutte le versioni che vari soggetti pronunciano.

*Adesione alla verità e attualità: provocazioni e paradossi*

«Questa scelta di fondo fa sì che l'aspetto attuale del monumento

<sup>13</sup> REM KOOLHAAS, conferenza 15 settembre 2016, Fondazione Querini Stampalia Venezia, traduzione di Ippolito Pestellini Laparelli – studio OMA, trascrizione dell'autore.

sia, tutto sommato, infedele»<sup>14</sup>. Questa la premessa di Giorgio Grassi alla dettagliata descrizione degli interventi sul teatro romano di Sagunto, che potrebbe essere considerata un esempio di prologo a un testo architettonico. In una breve frase sono contenuti la natura monumentale dell'esistente, la nuova configurazione frutto dell'intervento e quindi l'attualità, la questione della scelta – quindi dell'interpretazione – e la problematica del rapporto con la verità.

Nello specifico caso degli interventi di Grassi, la teoria del riferimento tipologico ha portato a una soluzione univoca che dà soluzione alla storia dell'edificio, operando una selezione, ma in ogni caso tale strategia non può che essere fondata su di un profondo processo di conoscenza, sia storica che materiale, che consapevolmente getta le basi per un tradimento, ossia per una trasmissione operata attraverso scelte.

Questo significa che il progetto di restauro e restituzione storica non potrà che diventare, a tutti gli effetti, il progetto di un teatro romano (un teatro “alla maniera degli antichi romani”). Cioè a dire, il progetto di un edificio teatrale in parte nuovo fondato sia sul manufatto esistente (letteralmente, materialmente), sia su un tipo edilizio consolidato la cui condizione di necessità è tutta contenuta nella sua forma definita: un progetto cioè che intende raccogliere dal manufatto antico ogni traccia, ogni suggerimento, ogni indicazione operativa, ma anzitutto la sua più generale lezione di architettura e cercare di portarla avanti con coerenza. Di modo che non solo le sue misure, i suoi rapporti, ecc., risulteranno dall'osservazione e dallo studio del manufatto antico, ma anche quelle scelte tecniche, funzionali, costruttive, decorative, ecc. che si renderanno necessarie nel corso del lavoro, dovranno avere nel manufatto antico e nel rapporto con esso la sola ragione di essere come architettura<sup>15</sup>.

Picasso ha in modo lapidario definito la questione:

Tutti sappiamo che l'arte non è la verità. L'arte è una bugia che ci fa realizzare la verità, almeno la verità che ci è dato capire. L'artista deve sapere il modo con cui convincere gli altri della verità delle sue bugie<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> GIORGIO GRASSI, <https://divisare.com/projects/317637-giorgio-grassi-chen-hao-sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93>.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> PABLO PICASSO, *Trovare: questo è il problema*, in *Scritti*, a cura di Mario De Micheli, Milano, SE, 1998, p. 11.

La questione della veridicità – e quindi oggettività – degli assunti di base pervade i prologhi, via via passando da una necessaria fase di verifica di quanto rinvenuto attraverso una accurata ricerca e ricostruzione della vicenda che ha portato al testo presente, alla rassegnazione di poter stabilire solo una verosimiglianza dei dati – a causa della distanza temporale o dei molteplici passaggi di mano dell'opera – fino ad arrivare alla accettazione del fatto di non potersi sottrarre alla responsabilità di essere un autore e quindi della produzione di una nuova opera. In questi passaggi narrativi vengono ripercorsi i passi che conducono alla assunzione di responsabilità rispetto all'opera, mitigata solo dalla scelta di mantenere in vita durante il racconto la pluralità dei fatti e degli autori, dando vita quindi a un'opera corale rispetto alla quale l'autorialità viene stemperata – e la responsabilità condivisa.

Manzoni pone il tema della affidabilità del manoscritto e traccia la strada della sua verifica:

prima di prestargli fede, abbiam voluto interrogare altri testimoni; e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci imbatteavamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve più decisivo, abbiam per fino ritrovati alcuni personaggi de' quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti. E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla.

Con la stessa ansia Eco parla della verifica della fonte citata tra ricerca e rinvenimenti casuali, con riscontri e insieme non complete rispondenze: «Ne conclusi che le memorie di Adso sembravano giustamente partecipare alla natura degli eventi di cui egli narra: avvolte da molti e imprecisi misteri, a cominciare dall'autore, per finire alla collocazione dell'abbazia». Ben chiarisce Borges che «La verità storica [per Menard] non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne»: l'interpretazione – e con lei il dubbio – sempre riaffiorano e mantengono vigile il lettore.

Ecco quindi, da un lato la descrizione, da parte di tutti gli autori citati, di una elaborazione approfondita attraverso ricerche sul testo originario e sul suo contesto che portano conferme, smentite, dubbi irrisolti, in sintesi

nessuna sicurezza, così come d'altra parte ogni processo di conoscenza; dall'altro lato appare la acquisizione della consapevolezza che, per dirla con Borges, «Non invano sono passati trecento anni, carichi di fatti quanto mai complessi: tra i quali, per citarne uno solo, lo stesso Chisciotte». La conoscenza del testo e del contesto originari, indispensabile strumento di fondatezza, non dà certezze sulla via da percorrere e il passaggio stesso, quindi dalla conoscenza al progetto non è né certo né univoco: il testo originario non è univocamente identificabile, frutto di rimaneggiamenti; il cambiamento del contesto rende impossibile riportarsi alle condizioni iniziali di produzione, per produrre nuovamente lo stesso testo. Eco parla addirittura della scrittura come «gesto di innamoramento»<sup>17</sup>, l'unico che, al di là dei dubbi e le esitazioni, consente di gettarsi nella scrittura contro ogni evidenza di sensatezza.

Valutare la storia a partire dalla condizione contemporanea è l'unica condizione che ci è consentita come autori di sapere, di interpretazioni, di produzione di forma, proprio perché il progetto stesso è una forma particolare e precipua di conoscenza e di scelta tra possibili, necessariamente sempre partendo da altre figure conosciute.

### *Tradurre: la questione del linguaggio*

L'apparato documentario sulle fonti e sul testo materiale, la conoscenza e l'analisi costituiscono indubbiamente uno specifico settore di ricerca sul contesto nel quale si interviene, anche se la sua natura stratificata impone in ogni caso una operazione di traduzione, o integrazione, che presuppone un approccio critico per la restituzione leggibile dell'opera.

Eco scarta il problema attraverso l'alibi dato dal fatto che una serie di vicissitudini non consentono di proporre l'originale, ma solo una traduzione di getto e che

A ben riflettere, assai scarse erano le ragioni che potessero inclinarmi a dare alle stampe la mia versione italiana di una oscura versione neogotica francese di una edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del trecento<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> UMBERTO ECO, *Naturalmente un manoscritto*, in *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, citazione dalla XX ed. 1987, p. 15.

<sup>18</sup> *Ibid.*

La necessità di una attualizzazione dell'opera è quindi motivata dal soggetto fruitore, rispetto al quale il testo ritrovato viene giudicato da Manzoni «com'è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto!» tanto che «In vero, non è cosa da presentare a lettori d'oggiorno», giustificando da subito la legittimità di un intervento e «prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura».

La trasmissibilità dell'opera, la sua fruibilità secondo i canoni della contemporaneità divengono fattori preponderanti rispetto alla sua autenticità. Passaggio fondamentale nei romanzi – ma analogamente in tutte le opere – è quello della scelta della lingua perché – con le parole di Manzoni – «si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?», per poi chiedersi «Ma, rifiutando come intollerabile la dicitura del nostro autore, che dicitura vi abbiamo noi sostituita? Qui sta il punto». Eco si chiede direttamente: «Anzitutto, quale stile adottare?»<sup>19</sup> e a tale domanda conseguono molte ipotesi prive di esito, ma il meccanismo finale è quello della assunzione di responsabilità: «prendo una decisione: cercherò di decifrare le sue intenzioni, e poi userò i termini che ci sono più familiari. Se mi sbaglio, pazienza: la storia non cambia»<sup>20</sup>.

Herzog & de Meuron a proposito del recupero e ampliamento del museo Unterlinden a Colmar in Francia dichiarano «Cercavamo una configurazione urbana e un linguaggio architettonico che si adattassero al centro storico e tuttavia, a un esame più attento, apparissero contemporanei»<sup>21</sup> introducendo il tema delle possibili differenti modalità di percezione e quindi di lavoro su varie scale e vari ambiti dove trovare espressione sia per la continuità con l'esistente sia per l'innovazione linguistica. Álvaro Siza Vieira, invece, nel suo intervento di ricostruzione dopo l'incendio del Chiado a Lisbona dichiara una rinuncia all'innovazione linguistica, così sostenendo la decisione di mantenere le facciate degli edifici: «avrei considerato una violenza l'introduzione di qualche decina di architetture diverse all'interno di un tessuto così fortemente connotato»<sup>22</sup>. Questo approccio mira a conservare la

<sup>19</sup> ECO, *Naturalmente un manoscritto*, p. 15.

<sup>20</sup> ID., *L'isola del giorno prima*, p. 11.

<sup>21</sup> <https://divisare.com/projects/310399-herzog-de-meuron-ruedi-walti-musee-unterlinden-extension-colmar-france>.

<sup>22</sup> FEDERICO TRANFA, *La rinascita del Chiado (intervista ad Álvaro Siza Vieira)*, «Costruire», n. 123, 1993, p. 49.

continuità dello sviluppo delle facciate che connotano le strade, senza rinunciare a sviluppare un progetto di riordino e di riconfigurazione degli spazi pubblici, ponendosi quindi nella condizione di operare non attraverso scelte linguistiche dichiaratamente contemporanee, ma attraverso quei processi trasformativi che sempre hanno caratterizzato lo sviluppo dei centri storici e traducendo quindi un'intera struttura urbana. La conservazione delle facciate diventa l'ambito della continuità più esplicita, mentre il ridisegno degli spazi urbani, pur essendo anch'esso parte della tradizione, costituisce l'ambito della attualizzazione del luogo.

L'opera trascritta infatti non può esimersi dal parlare – sempre e comunque – con e de la contemporaneità, come condizione di necessità, non solo in termini di scelta linguistica, ma ovviamente anche come riferimento teorico e metodologico: “alla maniera di”, “com'era e dov'era”, piuttosto che principi di netta contrapposizione, o distinguibilità, o di assonanza, o di innesto nella morfologia urbana, o di continuità tipologica, risuonano tutti come enunciazioni del nostro contemporaneo rapporto con la storia e con la verità.

Si ricorda l'opera di Dimitris Pikionis nella risalita all'acropoli di Atene, o nella collina di Filopappo e nel complesso di San Demetrius Loumbardiaris, dove tutti gli elementi materiali trovati vengono composti generando forme nuove nella condivisione dell'appartenenza a un luogo e a un tempo che però è quello dell'oggi che le accoglie, tutte contemporaneamente: i percorsi pedonali sono lastricati con frammenti di vari materiali dei quali è cosparso il terreno intorno all'Acropoli, dove

raccoglieva i pezzi di marmo e argilla dell'Atene del XIX secolo, demolita senza pudore, tentando di comporre un gigantesco *collage* di passato e presente, dando vita – in aperto dialogo con i monumenti, il luogo, il tempo – ad un'opera destinata a convivere con i ricordi in una – come diceva – sineresi<sup>23</sup>.

Infatti, come Picasso ha chiaramente espresso: «L'arte non ha né passato né avvenire. L'arte che è impotente ad affermarsi nel presen-

<sup>23</sup> DIMITRIS ANTONAKAKIS, *Dimitris Pikionis: elaborazione ed improvvisazione*, in *L'opera di Dimitris Pikionis*, «Controspazio», n. 5 (1991), p. 45.

te non si realizzerà mai. Non è al passato che appartiene l'arte greca o l'arte egiziana: sono più vive oggi di quanto non lo fossero ieri»<sup>24</sup>. L'unico punto di osservazione possibile è collocato nel nostro contesto temporale e, come dice Manzoni: «Chiunque, senza esser pregato, s'intromette a rifar l'opera altrui, s'espone a rendere uno stretto conto della sua, e ne contrae in certo modo l'obbligazione». Borges, portando al paradosso gli interrogativi poetici e metodologici, parla dei dubbi di Menard che non ha mai inteso comporre un Chisciotte contemporaneo, ma "il Chisciotte", senza né contemplare una trascrizione meccanica dell'originale né di copiarlo; l'afasia sembra la inevitabile conseguenza, ma invece Borges indica l'obiettivo nella assoluta, paradossale, coincidenza, nel totale radicamento con la produzione precedente: «la sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes». Per dirlo con Eco «non si può scrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato – senza mai riuscire a sottrarsi all'Angoscia dell'Influenza»<sup>25</sup>.

Viene alla mente la piccola scala in stile che Carlo Scarpa ricostruisce nel cortile di palazzo Abatellis a Palermo, proprio lui, noto per le rivisitazioni in chiave contemporanea di molti edifici storici, qui incurante sia della riconoscibilità dell'autore dell'intervento, che della sua dataibilità, che della distinguibilità formale, anzi giocosamente provocatore rispetto alle teorie del restauro e all'apprezzamento del fruitore<sup>26</sup>. Ma ugualmente il pensiero va alle 44 interpretazioni de *Las Meninas* di Diego Velasquez, che Picasso dipingerà solo nel 1957, donandone complessivamente 58 nel 1968 al museo del Prado. Già il quadro di Velasquez, dipinto intorno al 1656 e conservato al museo del Prado, è noto per la moltiplicazione della visione, contenendo contemporaneamente gli spazi della rappresentazione e della realtà al di fuori del quadro – pittore compreso – attraverso diversi piani e la presenza di uno specchio che riflette chi al quadro sta di fronte e chi, quindi, effettivamente sta guardando la scena: osservatore e osservato, autore e soggetto, spazio della scena e spazio esterno sono compresenti. Le in-

<sup>24</sup> PICASSO, *Trovare: questo è il problema*, p. 21.

<sup>25</sup> ECO, *L'isola del giorno prima*, p. 473.

<sup>26</sup> Intervista di Matteo Iannello a Roberto Calandra, 15 maggio 2010, <https://youtu.be/t4un2ebGgU4>.

terpretazioni globali e di dettaglio eseguite da Picasso non sono certo copie delle figure, ma sicuramente imitazioni della forma e della sua struttura.

Si possono citare le ossessive riproposizioni del ritratto di papa Innocenzo X di Velasquez eseguite da Francis Bacon, e ancora di Picasso, oltre ai dipinti che guardano alle opere di Rembrandt e Eugène Delacroix, le 27 versioni e 150 disegni su *Le déjeuner sur l'herbe* di Édouard Manet, *L.H.O.O.Q.* e *L.H.O.O.Q. Rasée* del 1965 di Marcel Duchamp o *Mona Lisa* di Basquiat come variazioni sulla *Mona Lisa* di Leonardo da Vinci, piuttosto che *La presentazione di Gesù al Tempio* nelle due versioni di Giovanni Bellini e di Andrea Mantegna.

Mario De Luigi, del quale sono conosciute amicizia e consuetudine di lavoro con Scarpa, usava per elaborare alcuni suoi quadri proprio partire da una forma formata per elaborare altro a partire da quello, come una sorta di occasione costruita, non ripetendo l'immagine, ma lavorando su un aspetto di questa, ridotto alla sua essenza: l'essenza di luce contenuta; tra le fonti erano i quadri di Vermeer, che analizzava tagliandone le copie in frammenti, capovolgendoli e quindi annullandone i contenuti figurativi, per usarli come puro supporto di luce.

Tutte le tematiche teoriche, metodologiche, pratiche legate alla imitazione e alla traduzione di un testo sono qui sintetizzate. Sono presenti i limiti dell'imitazione rispetto a un originale nell'accezione platonica, la sua apertura a forme strutturanti universali in quella aristotelica<sup>27</sup>, secondo i molti modi con i quali un testo può far riferimento a un altro testo: parodia, pastiche, calco, allusione, citazione diretta, parallelismo strutturale ecc., carattere cosciente o incosciente.

Insita in ogni operazione di traduzione è, notoriamente, la condizione di “dire quasi la stessa cosa” – direbbe Eco<sup>28</sup> – nelle molte sfumature che può assumere questo tradimento dell'opera dalla quale si parte: quella radice comune dei verbi tradurre e tradire nel latino *tradere* – dare, affidare, consegnare – è presupposto per una consapevole impossibilità di adesione a ciò che prendiamo in consegna e tramandiamo.

Senza voler semplificare i numerosi studi legati alla traduzione e

<sup>27</sup> Sul concetto di imitazione in architettura si veda VITTORIO UGO, *Imitazione*, in *Architettura ad vocem*, Milano, Edizioni Guerini, 1996, pp. 55-74.

<sup>28</sup> UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Rcs Libri, 2003.

alle sue relazioni con l'interpretazione, si sottolinea il carattere non oggettivamente dato di ogni opera che si pone quale atto di lettura, per cui ciò che noi vediamo rappresentato non è mai l'oggetto in sé, ma è un particolare modo di rielaborare e proporre, riproporre, specchiata e moltiplicata l'immagine iniziale fino a innescare catene di rinvii, che sempre più allontanano dal dato primo, per conquistare diversa, autonoma esistenza.

Di fronte alla volontà di stabilire una continuità con il passato che non ponga la questione in termini di contrapposizione – antico/nuovo – il problema ineluttabile è quindi quello di trovare il modo di dire – con riferimento inevitabile al presente – quello che è già stato detto.

Molti progetti hanno provato una sorta di grado minimo – grado zero? – del linguaggio, ad esempio attraverso la monomaterialità e la monocromia, o attraverso la chiara definizione dei volumi: in ogni caso attraverso una semplificazione – per non dire un minimalismo – delle figure.

A proposito del progetto di ricostruzione della chiesa di Santa Cruz nella Medina del Rioseco a Valladolid del 1985-1988, Linazasoro aveva dichiarato:

Da un punto di vista teorico si tenta di superare la convenzionale dialettica antico-moderno del restauro, attraverso un'architettura "senza stile" o senza tempo, risultante da un opportuno rapporto tra forma costruttiva e discorso ornamentale basato sull'evocazione piuttosto che su citazioni letterali<sup>29</sup>.

Posizione questa che in un approfondimento si potrebbe confrontare con il manifesto di Barozzi Viega nell'installazione *Una monumentalità sentimentale* alla Biennale di Venezia del 2016, per indagare una linea che tende all'astrazione:

L'installazione è concepita come un progetto-manifesto, un modo per esprimere un'architettura in equilibrio tra la specificità di un luogo e l'autonomia della forma. Stabilisce una connessione sentimentale con la realtà di un luogo attraverso un rapporto specifico e percettivo con l'ambiente circostante, in questo caso con l'edificio delle Corderie. Allo stesso tempo, attraverso un ap-

<sup>29</sup> JOSÉ IGNACIO LINAZASORO, [http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=1988\\_iglesia-de-santa-cruz](http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=1988_iglesia-de-santa-cruz).

proccio primitivo, cerca di trascendere il tempo e il luogo fisico in cui è sorto e raggiungere l'autonomia e l'indipendenza di per sé. È nell'opposizione tra monumento e sentimento che sta il nostro lavoro e il senso dell'installazione: nella ricerca di un'architettura specifica e autonoma, intima e monumentale, che aspira ad appartenere a un luogo e allo stesso tempo ad appartenere a tutti i luoghi<sup>30</sup>.

Un altro approccio tende a sottolineare la possibilità di dire “di più”, così nelle citate parole di Herzog & de Meuron e nelle seguenti di Francisco Mangado:

La riflessione sul contesto costituisce l'essenza, il segno distintivo del progetto architettonico. La considerazione del contesto è alla base del senso ultimo di un'etica architettonica purtroppo inconsueta nelle opere più “vistose” di oggi. L'architettura deve fare dell'idea di servizio il suo obiettivo fondamentale; Il servizio, contrariamente al “servilismo”, implica un'azione di trasgressione, di dare di più, di intendere il contesto come qualcosa con cui vale la pena instaurare un dialogo, anche se l'obiettivo finale è negarlo. Questo rapporto, per quanto problematico e intenso, è straordinariamente fruttuoso e deve essere dominato più dall'intelligenza e dalla sensibilità che dall'invenzione o dall'immaginazione.

La responsabilità ambientale che è richiesta all'architettura oggi è fortemente legata alle preoccupazioni contestuali. La consapevolezza dell'ambiente fisico, economico, produttivo, materiale e culturale è alla base di questo esercizio responsabile – e quindi essenzialmente etico – che la società esige dall'architetto. Si parla spesso di architettura ambientale come se fosse un nuovo modo di fare, quasi un altro “stile”, che mostra la perdita del contestuale come valore primario del progetto. Da qui l'importanza di rivendicare il contesto come categoria obbligata e, soprattutto, come chiave per poter trasgredire e proporre più di quanto richiesto<sup>31</sup>.

In questo caso il “di più” sembra essere parametrato su quanto atteso e costituisce l'ambito di innovazione nel modo di comunicare l'attualità dell'opera, aprendo la strada alla interpretazione progettuale che va

<sup>30</sup> BAROZZI/VEIGA <https://barozziveiga.com/projects/a-sentimental-monumentality-i>, invitati alla Biennale Architettura 2016 a cura di Alejandro Aravena.

<sup>31</sup> FRANCISCO MANGADO, *Concetti – contesto*, [http://www.fmangado.es/conceptos-approach/?idioma=\\_es](http://www.fmangado.es/conceptos-approach/?idioma=_es).

dalla inusuale lettura degli spazi, alla inconsueta modalità di svolgere le attività al loro interno, al particolare modo di intendere la relazione tra spazi serventi e spazi serviti, all'uso dei materiali, che come Pagano ha ben insegnato non sono antichi o moderni di per sé, ma secondo l'uso che se ne fa:

La novità di certi materiali, impiegati nelle costruzioni e nelle arti decorative moderne, non consiste per lo più nel fatto che siano di per se stessi nuovi, ma che il loro impiego è diverso da quello solito. In questo consiste maggiormente la loro originalità, cioè la loro funzione antitradizionale<sup>32</sup>.

Per sottolineare anche che

Si può fare della buona architettura anche con i mezzi più banali e tradizionali e della pessima anche con le materie più ricercate. Né bastano materiali moderni per fare dell'architettura moderna. [...] Parlare di materiali moderni è dunque improprio. Si deve parlare di impiego moderno dei materiali<sup>33</sup>.

Resta la questione del resoconto del lavoro eseguito sul testo, ossia se ne debba o meno risultare la traccia: Borges parla della volontà di Menard di cancellare le tappe intermedie di un lavoro durato anni e di presentare il risultato finale nella sua assolutezza paradossale, con la quale le fatiche del traduttore si confrontano:

Il mio compiacente precursore non rifiutò la collaborazione del caso: andava componendo la sua opera immortale un poco *a la diable*, portato da inerzie del linguaggio e dell'invenzione. Io ho contratto l'obbligo misterioso di ricostruire letteralmente la sua opera spontanea. Il mio gioco solitario è governato da due leggi antitetiche. La prima mi permette di tentare varianti di tipo formale o psicologico; la seconda mi impone di abolire ogni variante in favore del testo "originale", e di ragionare irrefutabilmente questa abolizione [...]. A questi impedimenti artificiali se ne aggiunge un altro, congenito. Comporre il Chisciotte al principio del secolo XVII fu impresa ragionevole, forse fatale; al principio del XX, è quasi impossibile.

<sup>32</sup> GIUSEPPE PAGANO, *Perché nuovi materiali?*, «La casa bella», 1930, settembre, p. 9.

<sup>33</sup> ID., *I "materiali" nella nuova architettura*, «La casa bella», 1931, maggio, pp. 10-14.

In molte opere contemporanee la tendenza è quella, invece, di lasciare irrisolto il testo, rinunciando sin dall'inizio a conferirgli una configurazione unitaria e lasciando visibili sia gli sviluppi coerenti sia quelli incoerenti e anche le tracce materiali di tutti gli interventi che hanno, passo dopo passo, esigenza dopo esigenza, soluzione dopo soluzione, portato a consegnare quello spazio alla ennesima trasformazione.

Rem Koolhaas, che già aveva espresso interesse per la contemporanea esistenza di più architetture negli edifici stratificati, a proposito della nuova sede della Fondazione Prada a Milano ha dichiarato:

La Fondazione non è un progetto di conservazione e non è una nuova architettura. Due condizioni che di solito vengono tenute separate qui si confrontano l'una con l'altra in uno stato di interazione permanente che offre un insieme di frammenti che non si coagula in una singola immagine, né consente a una parte di dominare le altre<sup>34</sup>.

Da tracce e cicatrici sono caratterizzate molto spesso le superfici delle architetture consegnate alla contemporaneità, delineando una ricerca estetica che punta sulla stratificazione esibita, sul non coerente, sul sovrapposto, sul non concluso, sul modificabile, o un'indulgenza nell'assunzione di una posizione di non-decisione su cosa far vedere e cosa celare, una rinuncia della selezione a favore della moltiplicazione delle figure incomplete. Un esempio è costituito dalla rinuncia agli intonaci o la loro demolizione come – per citare opere molto recenti e tutte nella città di Venezia – nel fondaco dei Tedeschi di Koolhaas, nelle procuratie Vecchie di Chipperfield, negli interni del museo di Punta della Dogana di Tadao Ando, fino addirittura al ridisegno da lui operato della forma delle lacune nel bugnato esterno<sup>35</sup>: le superfici senza intonaci lasciano vedere contemporaneamente tutti gli interventi eseguiti in qualsiasi epoca, senza un principio di coerenza, ossia dichiarano valide ed equivalenti tutte le operazioni trasformatrici, esimendosi dal giudizio.

L'esistente è quindi considerato oggi in molti progetti come qualco-

<sup>34</sup> REM KOOLHAAS in [https://www.domusweb.it/it/architettura/2015/05/11/fondazione\\_prada\\_a\\_milano.html](https://www.domusweb.it/it/architettura/2015/05/11/fondazione_prada_a_milano.html).

<sup>35</sup> La testimonianza su questo fatto è stata raccolta da chi scrive dall'impresa esecutrice dei restauri.

sa di diverso da un palinsesto – termine molto spesso utilizzato per descrivere le architetture storiche dove il testo viene cancellato per sovrascrittura e ciò che resta immediatamente leggibile è quindi un nuovo – completo – testo che mantiene, ma celate, le tracce del precedente: l'esistente è considerato un testo multiplo, prodotto da autori multipli, a cui dare un esito di forma che quindi rispecchi questa compresenza e non si presenti come una sintesi univoca.

Se si concorda di adottare come guida il principio di costituzione di forme a partire da principi formanti appartenenti alla struttura profonda dei contesti, la progettazione oggi non può essere riassumibile né nella contrapposizione antico-nuovo – anche se intesa come ricerca di una relazione – né la esibita stratificazione dei luoghi può essere scambiata per puro dato storico – verità – esimendo con questo dall'atto interpretativo.

Il riferimento a un contesto, a un'opera già esistente – costruita o scritta, o dipinta – non sembra quindi equivalere a collocarsi in un territorio progettuale facile, scontato, lasciando al contrario aperto il baratro dell'interpretazione – atto soggettivo, che può essere programmaticamente fondato nella conoscenza ma mai predeterminato – testimoniato dagli esiti molto diversi che il panorama architettonico internazionale ci consegna e con questi i molti interrogativi sulla contemporaneità.

### *Interrogativi aperti sulla contemporaneità*

Il progetto che si confronta con l'esistente apre quindi questioni fondamentali, estremizzandole. Innanzi tutto, pone una questione di autorialità: la preesistenza di un contesto supporta un distacco tra autore e la sua opera introducendo un principio di prevalenza del primo autore – originale – e un conseguente principio di necessità, una sorta di determinazione del risultato? O piuttosto lo richiama al suo ruolo di soggetto critico, che valuta e giudica, per esprimersi in una produzione che può avere fondamenti ma non giustificazioni?

Autore è colui che ha progettato o realizzato l'architettura di partenza o colui che ha progettato l'intervento che consegna all'oggi quella architettura? Ma nel costruito storico non è forse più corretto riferirsi a un'opera corale, fatta di stratificazioni successive, più o meno coerenti? Quale, quindi, il senso e il ruolo del concetto di autore in questo caso?

E quest'ultimo autore – tra tutti quelli che lo hanno preceduto – è disponibile a spogliarsi della sua autoreferenzialità per lasciare che la sua opera venga assorbita nelle trasformazioni generate dalla formatività contenuta nell'opera?

É la distinguibilità dell'intervento una istanza dell'autore – rendere riconoscibile la propria impronta o un principio di verità – rendere univocamente identificabile il nuovo apporto all'opera?<sup>36</sup>.

Alla moltiplicazione dell'autore corrisponde un non scontato rapporto con la verità, l'autentico, laddove le stratificazioni lo rendono un riferimento inefficace e scorretto, e laddove non può essere un obiettivo, in quanto atto critico soggettivo, per quanto fondato. Progettare sull'esistente rapportandosi a questo quali interrogativi apre in merito al concetto di imitazione?

Per rispondere – in parte – a tutti questi interrogativi è necessario innanzi tutto distinguere una imitazione di tipo ripetitivo da una imitazione appropriativa, come principi di produzione della forma profondamente diversi: se il primo si riferisce all'esistente come forma formata da riprodurre (pur con deroghe, trasgressioni, negazioni... fino alle variazioni), l'imitazione appropriativa si rapporta a principi formanti che forniscono strumenti, metodi, di costituzione delle forme ma non gli esiti formali di quei processi.

In architettura questa nozione è stata messa a punto solo nel corso del Settecento, ma nei fatti pervade ogni epoca: la distinzione tra "architetti normativi" e "interpreti o imitatori di Vitruvio", sancita da Blondel nella prefazione al primo volume del *Cours d'Architecture* del 1675, con un'attribuzione di vari autori a una o all'altra categoria con delle differenze rispetto a quanto analogamente indicato da Roland Fréart de Chambray in *Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne* del 1650, stabilisce con evidenza la difficoltà di giungere ad un equilibrio tra «assimilazione discreta e plateale imitazione»<sup>37</sup>. Qua-

<sup>36</sup> Molte posizioni in merito sono presenti nella raccolta di saggi *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, a cura di Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo, Francesca Schellino, Padova, Il Poligrafo, 2007, voll. 2.

<sup>37</sup> ANDRÉ CHASTEL, *Le arti nel Rinascimento*, in Marie Boas et al., *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 283-284. Qui Chastel sostiene che il Rinascimento è caratterizzato proprio da un equilibrio costante tra questi due poli. Di diversa opinione, in particolare per quanto riguarda Giulio Romano, è Ernst Gombrich, che, pur identificando analogamente le due possibilità, sottolinea piuttosto la novità della forza inventiva

tremère de Quincy distingue “copiste” da “*imitateur*”, e se il primo è in grado di intrattenere solo un rapporto di riproduzione, al secondo è aperta la possibilità di accedere alla comprensione profonda delle regole di generazione.

Mettere in crisi il principio di ripetizione di modelli, porta alla ricerca di altre regole di produzione della forma, che non siano riproduzione di forme, ma declinazione di strutture formative. E tornando quindi all'autore, può questo aspirare a una tale appropriazione di principi formativi da confondersi con chi ha coerentemente prima di lui operato? Cosa lo tradisce?

Può la mancanza di omogeneità, di sistematicità, essere considerata un tratto contemporaneo? L'asistematicità è la struttura che consente l'accoglimento degli eventi, permette di non chiudere mai un racconto, un'esposizione teorica, un testo in genere. Questa struttura – o meglio la mancanza di strutturazione degli argomenti che la caratterizza – consente di riprendere i termini del discorso, di non considerarlo quindi mai trattato esaurientemente, essendo sempre possibile la riapertura e l'aggiunta.

La forma espositiva dialogica sembra essere la più adatta oggi a dar voce – anche in forma di architettura – a tali interrogativi, consentendo di mantenere attive in uno stesso contesto voci contrastanti, che presentano posizioni radicalmente diverse o sfaccettature. In questa forma l'autore può far parlare di volta in volta un personaggio e contemporaneamente essere egli stesso un personaggio e identificarsi con tutti, in modo che «il suo pensiero vive soltanto nel giuoco delle parti»<sup>38</sup>. Il dialogo è lo strumento più adatto per esprimere un tor-

nell'utilizzazione del modello antico. Si veda ERNST GOMBRICH, *Lo stile all'antica: imitazione ed assimilazione*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 178-188, riedizione di quanto espresso in *The Style “all'antica”. Imitation and Assimilation*, presentato nel 1961 al XX congresso internazionale di storia dell'arte a New York. Marco Biraghi analizza questa distinzione e le sue conseguenze dal punto di vista competitivo facendo riferimento ai testi di René Girard (tra i quali *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980 (I ed. Paris, 1972) e *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi, 1983, I ed. Paris 1978). Si veda l'introduzione a GEORGE HERSEY, *Il significato nascosto dell'architettura classica. Speculazioni sull'ornato architettonico da Vitruvio a Venturi*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2001, (titolo originale *The lost meaning of classical architecture*, Cambridge (Ma)-London, Mit, 1988), pp. VII-XXXII. Si veda inoltre RENSSLAER W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1967.

<sup>38</sup> EUGENIO GARIN, *Il pensiero di L.B. Alberti nella cultura del Rinascimento*, convegno inter-

tuoso percorso né coerente né chiaro, fatto di interrogativi e risposte parziali, possibilità esplorate che non portano necessariamente a una conclusione lineare.

Nella contemporaneità sembra che una forte tendenza di intervento sull'esistente, quasi con la struttura di un romanzo – «una macchina per generare interpretazioni»<sup>39</sup> – da un lato presenti un autore dialogante, che assume la forma narrativa del dubbio e con questo si sottragga alla responsabilità della scelta conferendo legittimità a tutti gli eventi indifferentemente dalla loro coerenza, e dall'altro, conseguentemente, produca un progetto non risolto, che registra la molteplicità delle storie, delle possibilità, dei racconti, e lo consegna, moltiplicando le risposte ancora una volta, a vari punti di vista, a plurime letture, dichiarandole tutte altrettanto legittime.

Appare dunque vacante, in presenza del topos del manoscritto, la “casella” dell'autore [...]. Ma altrettanto vacante, nello stesso paradigma, appare di conseguenza la casella dello statuto del testo: il quale vorrebbe e dice di rifiutare le regole della finzione poiché aspira a una dimensione di verità ma che, per far ciò, finisce per accentuare, e parodizzare, la propria stessa finzionalità<sup>40</sup>.

Se, comunque, come si evince dalla lezione sulla *Molteplicità* di Calvino – una delle sei da consegnare al prossimo (il nostro) millennio –

Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima. [...] Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale<sup>41</sup>.

varie sono le forme della molteplicità: vi è una profonda differenza tra «incapacità a concludere» e una stabilita rete che

nazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti, Roma-Mantova-Firenze, 25-29 aprile 1972, quaderno n. 209, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1974, p. 25.

<sup>39</sup> UMBERTO ECO, *Postille a Il nome della rosa. 1983*, in *Il nome della rosa*, p. 507.

<sup>40</sup> FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato*, p. 29.

<sup>41</sup> ITALO CALVINO, *Molteplicità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 85.

è fatta di punti spazio-temporali occupati successivamente da ogni essere, il che comporta una moltiplicazione infinita delle dimensioni dello spazio e del tempo. Il mondo si dilata fino a diventare inafferrabile, e per Proust la conoscenza passa attraverso la sofferenza di questa inafferrabilità.

C'è il testo unitario che si svolge come il discorso d'una singola voce e che si rivela interpretabile su vari livelli. Qui il primato dell'invenzione e del *tour-de-force* va ad Alfred Jarry per *L'amour absolu* (1899) un romanzo di cinquanta pagine che può essere letto come tre storie completamente diverse: 1) l'attesa d'un condannato a morte nella sua cella la notte prima dell'esecuzione; 2) il monologo d'un uomo che soffre d'insonnia e che nel dormiveglia sogna d'essere condannato a morte; 3) la storia di Cristo.

C'è il testo plurimo, che sostituisce alla unicità d'un io pensante una molteplicità di soggetti, di voci, di sguardi sul mondo, secondo quel modello che Michail Bachtin ha chiamato "dialogico" o "polifonico" o "carnealesco", rintracciandone gli antecedenti da Platone a Rabelais a Dostoevskij.

C'è l'opera che nell'ansia di contenere tutto il possibile non riesce a darsi una forma e a disegnarsi dei contorni e resta incompiuta per vocazione costituzionale, come abbiamo visto in Musil e in Gadda.

C'è l'opera che corrisponde in letteratura a quello che in filosofia è il pensiero non sistematico, che procede per aforismi, per lampeggiamenti puntiformi e discontinui, e qui è giunto il momento di citare un autore che non mi stanco mai di leggere, Paul Valéry<sup>42</sup>.

Nel progetto di architettura non chiare o dichiarate appaiono però, al contempo, queste dinamiche, che vengono presentate solitamente come il frutto di occasioni, casi specifici, mentre parlano degli statuti generali della contemporaneità e come tali devono essere analizzate, per assumere consapevolezza, l'unico fattore che conferisce vera fondatezza alle nostre scelte.

Per concludere due citazioni da Calvino, scelga il lettore... i sentieri sono incrociati:

Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura [l'architettura] è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> CALVINO, *Molteplicità*, pp. 81, 86.

<sup>43</sup> Ivi, p. 82.

Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora<sup>44</sup>.

#### ABSTRACT

Progettare partendo dalla analisi della struttura del contesto costruito sul quale o nel quale continuare a scrivere significa porsi nel solco di una tradizione di produzione della forma che pone precise questioni metodologiche in merito ai processi inventivi. L'analogia tra il progettare su un contesto articolato o un singolo edificio esistenti e lo scrivere sulla base di un testo già scritto – oppure il dipingere quadri già dipinti o riscrivere partiture musicali – consente di sviluppare alcuni fondamentali interrogativi riguardanti la traduzione, l'integrazione, la citazione, la trasmissione, la riscrittura di un testo sia dal punto di vista del contenuto che della lingua utilizzata.

Designing starting from the analysis of the structure of the built context on which or in which to continue “writing” means placing oneself in the wake of a tradition of production of the form that poses precise methodological questions about inventive processes. The analogy between designing on an articulated context or a single existing building and writing on the basis of an already written text – or painting already painted pictures or rewriting musical scores – makes it possible to develop fundamental questions about the translation, integration, citation, transmission, and re-writing of a text from the perspective of both the content and language employed.

<sup>44</sup> CALVINO, *Molteplicità*, p. 90.

Mattia Ghidini

PUNCTA TRINITATIS.  
UNA PALUDE  
«POCO MENO CHE IN MEZZO  
IL CORPO DELLA CITTÀ»

Come fu possibile che una lingua di terra palustre, per tutto il Medioevo *Puncta Trinitatis*, divenne gradualmente uno dei centri fondamentali della *Civitas Veneciarum*? L'obiettivo è quello di inquadrare il territorio della punta ora denominata della Dogana nel contesto più ampio dello sviluppo di Venezia intesa quale metropoli urbanizzata<sup>1</sup>. Le peculiarità della prassi attuata *in loco* al fine di imbonire il terreno e renderlo redditizio sono di grande interesse per comprendere la genesi nonché il ruolo topografico della punta nella riconfigurazione portuale della città e di quali modifiche vennero apportate al territorio per renderlo adatto a tali funzioni<sup>2</sup>.

Attraverso una serie di provvedimenti pensati, un territorio considerato periferico quale la punta tra il canal Grande e il canale della Giudecca acquisirà un ruolo strategico, economico e simbolico dei più significativi all'interno dell'opera di consolidamento dell'identità veneziana. Per quanto le fonti siano esigue, è fondamentale ricordare la presenza teutonica della Trinità e quali caratteristiche avessero gli edifici pertinenti. A

<sup>1</sup> Su questo aspetto: MARINA NIERO, *Edilizia minore a Venezia tra il XIII e il XIV secolo*, tesi di dottorato in Storia delle arti, Venezia 2015, pp. 7-10. Questo articolo è frutto della mia tesi di laurea magistrale: MATTIA GHIDINI, *Punta della Dogana e San Gregorio: la formazione urbanistica di un'area veneziana tra XII e XIV secolo*, tesi di laurea magistrale, Venezia a.a. 2019-2020, pp. 24-26.

<sup>2</sup> La fisionomia urbanistica di quell'insieme di insediamenti che diverranno Venezia era essenzialmente quella del villaggio rurale sorto in una realtà agricola che era preponderante. La fisionomia tipica di un centro urbano a Venezia si configurò in maniera naturale e spontanea in epoca avanzata. Per una disamina generale dell'argomento si vedano in particolare: WLADIMIRO DORRIGO, *Venezia origini*, Milano, Electa, 1983; ID., *Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, II voll. e supplemento cartografico, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2003; GHERARDO ORTALLI, *Venezia, l'immagine, l'immaginario*, in *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, a cura di Francesca Bocchi, Rosa Smurra, Roma, Viella, 2003, pp. 297-308.

partire dal XIII secolo in particolare, le ambizioni e le opere di bonifica dell'antico cenobio di San Gregorio faranno in modo che questa zona di Dorsoduro si strutturi in un punto chiave della Serenissima<sup>3</sup>.

Un ruolo essenziale venne svolto dal comune, dal potere pubblico: se prima del Duecento la sua influenza era piuttosto limitata in termini di controllo e governo del suolo e delle acque, in questo secolo si intensificherà progressivamente; le istituzioni si consolidavano<sup>4</sup>. Nell'ambito di una riconfigurazione portuale, che coinvolge l'intera città, il governo andrà a collocare alcune importanti strutture nell'area di *Puncta Trinitatis*. Il sale costituiva una produzione essenziale all'interno dell'economia veneziana: era cruciale procurarselo e conservarlo in grandi quantità per garantirsi il monopolio nel commercio<sup>5</sup>. Le strutture comunali di stoccaggio si installeranno un po' dappertutto lungo le principali arterie acquedotti; i magazzini, detti appunto *saleri*, occuperanno nel XIV secolo gran parte delle superfici disponibili della punta, ottenute di recente tramite imbonimenti. La zona era molto funzionale per via dell'importanza strategica e di collegamento che possedeva il canale della Giudecca; qui le operazioni di carico e scarico erano velocizzate e già dislocate razionalmente in vista di un agile smistamento e trasporto.

<sup>3</sup> Per la storia della chiesa di San Gregorio si vedano: LUIGI LANFRANCHI, BIANCA STRINA, *Santi Ilario e S. Gregorio*, Venezia, Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, 1965; GIUSEPPE MARZEMIN, *Le abbazie veneziane dei SS. Ilario e Benedetto e di S. Gregorio*, Venezia, Emiliana Editrice, 1912; ORLANDO, *L'abbazia di San Gregorio*, Venezia, Le tre Venezie, 1928; ALVISE ZORZI, *Venezia scomparsa*, II, Milano, Electa, 1972, pp. 476-477.

<sup>4</sup> L'intervento ducale, in particolare per quanto concerne le aree più defilate e periferiche, fu del tutto irrilevante: le famiglie ebbero campo libero nella designazione della sede di residenza e nella sua trasformazione in base alle personali esigenze. Il doge aveva interesse quasi esclusivo per la zona di Rivoalto; le aree limitrofe venivano trattate dai poteri locali quali zone di libera colonizzazione. Prima del Duecento le uniche opere rilevanti si concentrano nell'area marciana e realtina: il campanile di San Marco (1152); le procuratie di Sebastiano Ziani, le *habitaciones capelanorum*, le colonne sul *litus marmoreum* (1208-1211); ponte di Rialto su barche (1172-1190); calle pubblica su *terra vacua* a Sant'Aponal, primo intervento comunale documentato (1226). DORIGO, *Venezia romanica*, pp. 97-102.

<sup>5</sup> Riguardo all'importante aspetto dell'economia del sale si veda: JEAN-CLAUDE HOCQUET, *Il sale e la fortuna di Venezia*, Roma, Jouvence, 1990; ID., *Le saline dei veneziani e la crisi del tramonto del Medioevo*, Roma, Il Veltro, 2003; ID., *Venise et la mer (XIIe-XVIIIe siècle)*, Parigi, Le Grand Livre du Mois, 2006; ID., JEAN-LUC SARRAZIN, *Le sel de la Baie. Histoire, archéologie, ethnologie des sels atlantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006; GINO LUZZATTO, *Storia economica di Venezia dall'IX al XVI secolo*, Venezia, Centro Internazionale delle arti e del costume, 1961, pp. 49-51.

### *Dorsoduro e San Gregorio*

La zona considerata consiste nell'ultimo tratto di Dorsoduro, penisola che si pone alla confluenza tra il canal Grande (*Canalem* nei documenti coevi) e il canale della Giudecca (nel Medioevo ricordato con l'appellativo di canale Vigano)<sup>6</sup>. Quest'ultimo era in origine un prolungamento naturale del fiume Brenta, prima che nel XIV secolo si eseguisse la deviazione Lizza-Fusina che ne cambiò il corso<sup>7</sup>. Si tratta, e lo è tuttora, di una via di comunicazione particolarmente importante: un collegamento diretto e comodo tra il mare e l'entroterra; il collegamento principale tra la città e l'area ilariana presso la gronda lagunare, che risulta necessario considerare per le relazioni tra il cenobio benedettino di Sant'Ilario e quello di San Gregorio a esso collegato<sup>8</sup>. Lungo il suo corso venivano spesso a formarsi delle secche per via del deposito di materiale che nei documenti sono ricordate come *gravum*, col significato appunto di spiaggia<sup>9</sup>.

Nonostante questa area abbia assunto nel corso dei secoli una centralità chiave, nei secoli XI-XII era tutt'altro che importante: si trattava di un territorio periferico e defilato rispetto al centro di Rivoalto e mancava completamente di una strutturazione organica in senso urbanistico. Si trattava di un'area rurale nella quale si alternavano spazi improduttivi e

<sup>6</sup> Il canal Grande costituisce da sempre il perno della portualità veneziana e manterrà un ruolo centrale durante le riconfigurazioni funzionali in corso nel Trecento. Il porto di Venezia si trovava «sora Canal - che è il porto nostro». ENNIO CONCINA, *Mercanti in crisi e honor civitatis: struttura e lingua tra l'«arsenatus communis» e il «chanal de San Marco», 1270-1370*, in *Città portuali del Mediterraneo, Storia e archeologia*, atti del convegno internazionale di Studi (Genova 1985), a cura di Ennio Poleggi, Genova, Sagep, 1989, pp. 219-223; SAURO GELICHI, STEFANO GASPARRI, *The Age of Affirmation*, Turnhout, Brepols, 2017, 1, pp. 1-400.

<sup>7</sup> Sulle trasformazioni attuate presso la gronda lagunare si veda soprattutto: LIDIA FERSUOCH, *Codex publicorum. Atlante: da San Martino in Strada a San Leonardo in Fossa Mala*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2016.

<sup>8</sup> LUIGI LANFRANCHI, GIANGIACOMO ZILLE, *Il territorio del ducato veneziano dall'VIII al XII secolo*, in *Storia di Venezia*, II, *Dalle origini del Ducato alla IV crociata Venezia*, Centro internazionale delle Arti e del Costume, 1958, pp. 31-32; LIDIA FERSUOCH, *S. Leonardo in Fossa Mala e altre fondazioni medievali lagunari*, Roma, Jouvence, 1995; SAURO GELICHI, STEFANO GASPARRI, *Venice and Its Neighbors from the 8th to 11th Century*, Leiden/Boston, Brill, 2017, 1, pp. 1-190; LANFRANCHI, STRINA, *Santi Ilario e S. Gregorio*, p. 8.

<sup>9</sup> Proprio di fronte all'estremità di questa penisola ve ne erano in particolare due, una delle quali chiamata Bagnaria, nel 1500 ancora presenti e così ricordate: «due grandi et spaventosi paludi sono tra la doana da mar e la Zueca». VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Savi Esecutori alle Acque, r. 330, 8 febbraio 1519 (m.v.); r. 330, c. 18, 15 maggio 1533. NIERO, *Edilizia minore a Venezia tra il XIII e il XIV secolo*, p. 81.

paludosi, piccoli campi e saline<sup>10</sup>. L'edificato era molto provvisorio e tutto ruotava attorno al monastero di San Gregorio che ebbe un ruolo chiave nella gestione e nella progettazione del *confinium* omonimo, di cui la punta faceva parte. Nonostante la posizione si tratta di un territorio che verrà antropizzato abbastanza presto. Dorsoduro subirà, del resto, una rapida crescita grazie alle iniziative del doge Orso Particiaco: risale all'880 una notizia di Giovanni Diacono (940/45-1018) che ci informa di come l'isola di Dorsoduro fosse allora «composita», nel senso che le condizioni di vita erano parecchio migliorate grazie ad alcune bonifiche<sup>11</sup>. Importante ricordare che anche l'altra sponda del canale Viganò, l'isola della Giudecca, era compresa a tutti gli effetti nel sestiere di Dorsoduro; questo ci aiuta a comprendere la funzione più connettiva che separativa del canale rispetto a queste due realtà, sempre più distinte nel corso dei secoli e allora caratterizzate anche da simili scelte progettuali<sup>12</sup>. La lingua di terra presa in esame era piuttosto elevata rispetto al livello medio dell'acqua e questo fu di fondamentale importanza per la precoce colonizzazione<sup>13</sup>. Considerando nel dettaglio la superficie emersa allora effettivamente utilizzabile risulterà il suo carattere esiguo e il prevalere di laghi interni e terreni semi-emersi la cui proprietà andrà a concentrarsi nelle mani di privati e in particolare del monastero di San Gregorio. Il ruolo ecclesiastico fu centrale; l'antica chiesa parrocchiale era sorta sul dossale originario lungo il *Canalem*: per via della posizione strategica del centro religioso qui si installeranno i monaci di Sant'Ilario per costituire una sorta di filiale che difendesse gli interessi del cenobio benedettino in città<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> DORIGO, *Venezia origini*; ID., *Venezia romanica*, pp. 5-8.

<sup>11</sup> Così viene narrato da Giovanni Diacono nel IX secolo: «Mortuo vero hac tempestate domno Urso duce [...] Temporibus cuius in Rivolato etiam paludes cultandi homines licenciam habuerunt et domos edificandi contra orientem. Insulam namque que Dorsodurum vocatur, consulente illo, compositae fuerat». GIOVANNI DIACONO, *Istoria Veneticorum*, Bologna, Zanichelli, 1999, pp. 142-144.

<sup>12</sup> Presso la Giudecca l'edificato si sviluppa nello specifico lungo il canale e presenta sul retro una serie di terre vacue prospicienti la laguna meridionale. Sulle diverse tipologie di *domus* si veda: PAOLO MARETTO, *La casa veneziana nella storia della città*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 42-45. NIERO, *Edilizia minore a Venezia*, pp. 27-76; 84-132.

<sup>13</sup> Di grande utilità sono ad esempio le informazioni contenute negli atti notarili e nel Codex Publicorum. DORIGO, *Venezia romanica*, p. 36. Per le quote è utile consultare: GUIDO ROSSI, GIANNA SITRAN, *Portali a Venezia: funzioni, forme, materiali nelle opere di aspetto romanico e gotico*, Venezia, Ateneo Veneto, 2008; WLADIMIRO DORIGO, *Fra il dolce e il salso. Origini e sviluppi della civiltà lagunare*, in *La laguna di Venezia*, Sommacampagna (Vr), Cierre, 1995, pp. 137-191: 145.

<sup>14</sup> Risale al 1088 l'autorizzazione ottenuta dai monaci di Sant'Ilario a realizzarvi un cenobio benedettino: la chiesa già esistente diviene allora un'obbedienza alle dipendenze dell'importante

In una situazione di incertezza giurisdizionale era usuale tollerare le appropriazioni di terreno pubblico da parte dei grandi possidenti che si occupavano in tal modo della manutenzione: il potere statale non era ancora abbastanza forte per rispondere a tali esigenze di gestione e salvaguardia territoriale. Le secche circondariali al monastero verranno rivendicate dai monaci che le anetteranno al patrimonio poi investito in opere di bonifica e urbanizzazione molto rilevanti: a partire dal XII secolo si attestano infatti alcune importanti bonifiche a opera dei monaci che costituiscono una delle prime imprese progettate di urbanizzazione della città<sup>15</sup>.

Prima che tali modifiche intervenissero, ancora tra XI e XII secolo, il territorio era prettamente destinato alla produzione del sale e alla molitura. La seconda attività, svolta attraverso l'installazione di mulini lungo i rivi, andò a sostituirsi alla prima, già in profonda crisi per via dei cambiamenti del livello marino; sulle *fundamenta salinarum* vivevano inoltre delle servitù di caccia e pesca<sup>16</sup>.

centro monastico. ASVe, San Zaccaria, b. 63, pergg. settembre 1088. DORIGO, *Venezia romanica*, pp. 62; 75.

<sup>15</sup> ASVe, Codice Diplomatico Veneziano (d'ora in poi CDV) n. 187, SS. Ilario e Benedetto e S. Gregorio (d'ora in poi SGre), t. 1° membr. (aprile 1075); ivi, b. 5, t. 1° membr., cc. 54-55 (22 giugno 1221; 22 luglio 1222); ivi, b. 5, t. 1° membr., cc. 70-72 (novembre-ottobre 1231); ivi, c. 182 (9 dicembre 1275); NIERO, *Edilizia minore a Venezia tra il XIII e il XIV secolo*, pp. 149-154. ASVe, Cancelleria Inferiore, Notai, b. 235; VENEZIA, *Civico Museo Correr* (d'ora in poi CMC), *Codex Publicorum*, ss. L e LI; ASVe, S. Maria e SS. Trinità dei Teutonici, b. 3; DORIGO, *Venezia romanica*, pp. 160; 431. Le bonifiche attuate nel territorio agricolo e paludoso sono alla base della conformazione di un agglomerato che possa chiamarsi città; dovendo fare i conti con la variabilità delle condizioni ambientali, gli abitanti dovettero effettuare numerose opere idrauliche ed edilizie al fine di creare terreno o di proteggerlo dall'erosione acquee. Si vedano in particolare: PAOLO MARETTO, *L'urbanistica veneziana del Trecento*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura», VII (1965), pp. 1232-1242; molto significativi, relativamente ad altre aree della città, gli studi seguenti: MICHELA AGAZZI, *Platea Sancti Marci*, Venezia, Comune di Venezia e Università degli Studi di Venezia, 1991; LUDOVICA GALEAZZO, *Venezia e i margini urbani: l'insula dei gesuiti in età moderna*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2018. Considerando quanto stava avvenendo in altre aree cittadine un esempio significativo è il terreno paludoso (*petiam terre aqua super labente*) che venne donato da Jacopo Tiepolo ai domenicani di San Zanipolo nel 1234. Si trattava di una proprietà dogale, ceduta con la prerogativa di una bonifica. MATTIA GHIDINI, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia: il cantiere*, tesi di laurea, Venezia a.a. 2015-2016, pp. 15-20; FRANCA ZAVA BOCCAZZI, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia, Ongania, 1965, p. 332. Sull'insediamento delle origini si vedano soprattutto: ALBERT J. AMMERMAN, CHARLES E. MCCLENNEN, *Venice before San Marco: recent studies on the origins of the City*, New York, Hamilton, Colgate University, 2001; GELICHI, GASPARRI, *Venice and Its Neighbors*, pp. 1-190.

<sup>16</sup> Per informazioni più dettagliate si vedano: DORIGO, *Venezia romanica*, pp. 52-53; HOCQUET, *Le saline dei veneziani e la crisi del tramonto del Medioevo*.

A proposito dell'utilizzo di queste zone apparentemente improduttive, ma in realtà di grande importanza durante il Medioevo, si ricorda un importante documento datato 1197: Johannes e Albrigtus Coparius videro il cappellano di San Marco «*facentem solatium ad capiendum volatilia in palude suprascripti Sancti Gregorii ex illa parte versus Sanctum Georgium*»<sup>17</sup>. Il religioso si sarebbe dunque dilettao nella cattura degli uccelli, poi consegnati a San Gregorio quale canone d'affitto, in una porzione di palude del monastero verso San Giorgio e dunque in quell'area estrema di Dorsoduro sulla quale sorgeranno poi i complessi dei magazzini e della Trinità.

Le paludi, i laghi e le piscine ricoprivano un'importante superficie del terreno poi bonificato; semplici strisce di terreno separavano i numerosi specchi d'acqua più o meno permanenti che vi si trovavano. Le prime *mansiones* andranno a costruirsi sulle *pecie de luto* (lotti semipaludosi sottoposti alle maree) che si potevano acquistare. La palude andava riconvertita in sedime urbano attraverso atterramenti seriali (fig. 1). Saranno i benedettini di San Gregorio a gestire le prime e più importanti operazioni di bonifica: le concessioni venivano erogate sulla base di un livello enfiteutico<sup>18</sup>. Si operava secondo una logica precisa che riprendeva l'antico sistema della centuriazione; overosia, la porzione di territorio da bonificare venne divisa in quadrilateri da una griglia lungo le cui linee scorrevano i canali di scolo che diventeranno i successivi rii<sup>19</sup>. Questi fossati erano anche, come si è visto, la conterminazione dei lotti ottenuti dalla bonifica, nonché importante strumento di controllo della salinità e vivai per l'allevamento del pesce, grazie all'impiego di chiuse meccaniche. Per tre secoli i monaci furono impegnati in un'opera di pianificazione della zona attorno al monastero e ne ripensarono la fisionomia urbana. Per compiere tale opera si avvalsero della manodopera di artigiani attratti dalla possibilità di stabilirsi in città o espandere la propria attività: i contratti a livello vennero stipulati al fine di ottenere una bonifica dei lotti secondo i vincoli stabiliti dal monastero<sup>20</sup>. Una volta pronto, il terreno veniva quasi sem-

<sup>17</sup> NIERO, *Edilizia minore a Venezia*, pp. 145-146.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 80-83.

<sup>19</sup> DORIGO, *Venezia romanica*, pp. 117-121.

<sup>20</sup> Tra i concessionari ricordati nei documenti viene nominato un certo Vitale Cocco che nel 1140 possiede una «*pecia de luto aqua superlabente vel cooperiente de infra nostro pantano*»; tra

pre investito dall'edificazione, che se prima era di carattere più o meno effimero, soprattutto dal Trecento andrà facendosi petrinea e quindi duratura<sup>21</sup>.

### *La Trinità*

Il complesso teutonico della Trinità occupava l'*insula* più estrema del *confinium* e del sestiere di Dorsoduro: di forma triangolare poiché posta alla confluenza tra i due canali, è la stessa che verrà scelta dal comune per il collocamento dei saleri (XIV secolo) e quindi della dogana (XV secolo)<sup>22</sup>. Si tratta in realtà di un'*insula* in buona parte artificiale: qui più che in altre zone del confinio di San Gregorio verranno intraprese cruciali opere di bonifica. Queste operazioni di imbonimento vennero intraprese dalla seconda metà del Duecento e poi nel Trecento: precedentemente la quasi totalità dell'attuale isola era terreno paludoso. Risale al primo Trecento un documento che parla di «palatam qui fit apud Trinitatem», ovverosia dell'opera di imbonimento effettuata tramite colmate<sup>23</sup>.

Entro la fine del XV secolo le sue linee, che non muteranno fino ai giorni nostri, sono pienamente definite; il tratto maggiormente caratterizzante sono le lunghe *fondamente* che vanno a costituire i due perimetri sui canali. Sulla punta erano stati realizzati i magazzini del sale, unificati in facciata da un'alta merlatura che terminava in una torre di

le clausole della concessione si sottolinea quella di lasciare aperta una via che consenta di raggiungere l'abbazia. ASVe, CDV, SGre, 21: NIERO, *Edilizia minore a Venezia*, pp. 149-150; tra il 1256 e il 1294, in piena fioritura del monastero, l'abate concedette 10 *pecie de terram* sia elevata che *aqua super labente*. Le dimensioni di questi lotti saranno di 50 x 70 piedi v.: ASVe, CDV, SGre, 5.I (Dorigo, lotto 40-41): *ibid.*; ivi, b. 5: DORIGO, *Venezia romanica*, p. 336.

<sup>21</sup> Per approfondire: MARIO DALLA COSTA, CESARE FEIFFER, *Le pietre dell'architettura veneta e di Venezia*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1981; DIEGO CALAON, *Pietre di Venezia: Spolia in se Spolia in re*, atti del convegno internazionale, (Venezia 17-18 ottobre 2013), a cura di Monica Centanni e Luigi Sperti, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 85-111; LUZZATTO, *Storia economica di Venezia dall'IX al XVI secolo*, p. 42. Sui materiali utilizzati nell'edilizia veneziana si veda anche: GIOVANNI CANIATO, MICHELA DAL BORGO, *Le arti edili a Venezia*, Roma, EdilStampa, 1990.

<sup>22</sup> Sulla chiesa della Trinità e la situazione planimetrica dell'*insula* prima della costruzione della Salute si veda: SANTINO LANGÉ, *Santa Maria della Salute a Venezia*, Milano, Touring, 2006, pp. 62-67.

<sup>23</sup> ASVe, Maggior consiglio (d'ora in poi MC), l. *Capricornus*, c. 151 (22 giugno 1307). MICHELA AGAZZI, *Edilizia funzionale veneziana del XIV secolo*, in *L'architettura gotica veneziana*, atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di Francesco Valcanover, Wolfgang Wolters, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2000, p. 143.

vigilanza merlata anch'essa, scheletro della Dogana da Mar. Presso l'angolo interno affacciato sul Canale si apriva un vasto Campo che andava ad articolare le fabbriche del monastero della Trinità. Utile a ricostruire l'aspetto dell'area è soprattutto la *Veduta* del De' Barbari (fig. 2)<sup>24</sup>. Tra l'abside della chiesa e i magazzini si trovava una calle che costituiva l'unico percorso interno all'*insula*: a circa metà dell'area svoltava verso ovest di 90° per poi connettersi alle altre *insulae* di San Gregorio attraverso un ponte. Questo tratto di calle che correva longitudinalmente era delimitata da altri magazzini (4 saleri aggiunti nel Quattrocento) e da uno squero con il proprio spazio scoperto e cintato a sud; a nord una serie di abitazioni private, divise dal convento della Trinità tramite una zona verde. L'area presa in esame verrà quasi esclusivamente adibita ad ospitare gli edifici comunali, i magazzini; ciononostante un piccolo spazio per l'edilizia abitativa risulta essere contemplato.

Per quanto riguarda il tipo di edilizia presente in questo confinio<sup>25</sup> si è detto essere prevalentemente minuta, di carattere popolare e legata alla vita degli artigiani che vi si concentrano in stretta connessione col monastero<sup>26</sup>. In seguito alle bonifiche anche le principali famiglie

<sup>24</sup> Si ricorda che la famosa veduta, che risulta importante anche per la conoscenza della situazione urbanistica del confinio di San Gregorio (ma in realtà di tutta la città), venne realizzata nel 1500 e fornisce un'immagine precisa di Venezia alla fine del Medioevo. GIOCONDO CASSINI, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)*, Venezia, La Stamperia Editrice, 1982, pp. 40-45; *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di Giandomenico Romanelli, Susanna Biadene, Camillo Tonini, Venezia, Arsenale, 1999. Anche la veduta di Gian Battista Arzenti (inizio XVII secolo), conservata presso il museo Correr, è utile a ricostruire la situazione della punta prima degli interventi seicenteschi; tuttavia, non presentando un grado di precisione e dettaglio accostabili a quella del De' Barbari, non consente di aggiungere notizie rilevanti a quanto rilevato da quest'ultima.

<sup>25</sup> Sull'edilizia minore, che ricopriva gran parte del confinio si vedano i lavori della Tricanato: EGLE RENATA TRICANATO, *Venezia minore*, Milano, Edizioni del Milione, 1948; ID., *La casa veneziana delle origini*, Venezia, Edizioni Stamperia Cetid, 1999. La maggior parte dell'edificato risulta essere ligneo, come prevedeva la prassi edilizia in laguna per almeno i primi secoli dell'Alto medioevo. Delle abitazioni lignee sono state documentate dagli scavi effettuati a Torcello e datate all'Alto medioevo. Si veda: MAURIZIA DE MIN, *Edilizia ecclesiale e domestica altomedievale nel territorio lagunare. Nuovi dati conoscitivi da indagini archeologiche nel cantiere di restauro a Torcello*, in *L'archeologia dell'Adriatico dalla Preistoria al Medioevo*, atti del convegno internazionale di studio (Ravenna, 7-9 giugno 2001), a cura di Fiamma Lenzi, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2003, pp. 600-615; *Torcello scavata: Patrimonio condiviso*, a cura di Luigi Fozzati, Diego Calaon, II, Basaldella di Campoformido, La Tipografica, 2014.

<sup>26</sup> Si ricordano innanzitutto i Cupario e il loro rifornimento di coppi al monastero: nel dicembre 1197 «Nos quidem Johannes Cupario et Albrigeto Cupario ambobus habitatores in confinio S. Gregorii [...] dare et persolvere [...] suprascripto monasterio [S. Gregorio] debemus in unoquo-

investono in *Curtes* o *Cassus*: si tratta di complessi residenziali di qualità medio-bassa da adibire a *domus de segentibus*, all'affitto<sup>27</sup>.

Nell'*insula* della Trinità abbiamo detto esserci un settore dedicato all'edilizia abitativa: si tratta di una striscia di terreno compresa tra gli edifici del monastero teutonico e la calle pubblica; il complesso rappresentato nella *Veduta* di Jacopo De' Barbari è separato dal retrostante cenobio attraverso un filtro verde e affaccia ingressi e fronti sulla calle. L'alzato è assai elevato nella parte centrale (due solai) e per questo motivo potrebbe trattarsi di un edificio di rilievo; si noti inoltre la piccola corte privata (cintata) sull'estremità sinistra che garantiva e smistava gli accessi (fig. 3).

Il tessuto urbanistico e funzionale qui tracciato rimane inalterato fino al 1630, quando intervengono le modifiche necessarie all'edificazione della basilica della Salute<sup>28</sup>. L'unica eccezione fu la costruzione del monastero dell'Umiltà nella zona prima occupata dallo squero, presso l'angolo tra il Rio de la Salute e il Canale Vigano. Questo complesso, sorto all'inizio del XVI secolo si componeva di una chiesa e di un convento pertinenti anch'essi in precedenza all'ordine dei Cavalieri Teutonici<sup>29</sup>. Per comprendere il motivo per il quale il monastero della

que anno millaria de cupis duodecim». ASVe, CDV, SGre, 39: Niero, *Edilizia minore a Venezia*, p. 152; Nel 1229 sono concesse ai Minotto delle «petiam de terra vacuum» per consentire l'ampliamento della loro attività di tintori. Ivi, 5. I: DORIGO, *Venezia romanica*, (lotto 40-41) p. 970.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 338; 957. L'area del confinio è a media densità abitativa e nonostante le modifiche intervenute resta comunque una zona più povera rispetto ad altre zone più centrali. Lo dimostrano anche gli indici di valore immobiliare studiati da Dorigo che si basano soprattutto sulle cronache Dolfin vecchia (inizio del 1300) e nuova (1425). Grazie a questo studio si ricostruiscono le stime catastali degli edifici, divisi per parrocchia. San Gregorio e San Vio mostrano una recessione di questi valori per l'epoca considerata. Ivi, p. 61. Nel 1330 si registrano «sex domus lignee posite super [...] curiam comunem cum tanto de terra vacua» legate alla famiglia Ventura: si tratta ancora di edifici lignei nonostante la data piuttosto tarda; li ricorda una corte e uno spazio vacuo ad uso comune per svolgere le attività artigianali. ASVe, Procuratori di S. Marco de ultra, Miscellanea pergamene, b. 8. Dorigo, *Venezia romanica*, p. 337. Poco dopo, nel 1334 la famiglia da La Sevele risulta possedere «sex domus de segentibus simul [coniuncte cum tanto] de terra vacua». FdM, 1129. *Ibid.*

<sup>28</sup> Riguardo all'erezione di questo importante edificio, che modifica in maniera sostanziale la fisionomia della zona, si vedano: MARTINA FRANK, *Baldassare Longhena*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2004; MASSIMO GEMIN, *La chiesa di Santa Maria della Salute e la cabala di Paolo Sarpi*, Abano Terme, Francisci, 1982; ANDREW HOPKINS, *Baldassare Longhena: 1597-1682*, Milano, Electa, 2006; ANTONIO NIERO, *L'isola de la Salute nella storia, nell'arte, nella pietà veneziana*, Venezia, Centro Arti e Mestieri della Fondazione Giorgio Cini, 1958; RUDOLF WITTKOWER, *S. Maria della Salute*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», III (1963).

<sup>29</sup> Per questo complesso rinascimentale che esula dal periodo considerato in questo lavoro si

Trinità sia sorto proprio in quel punto dell'*insula* dobbiamo considerare il sestiere nel complesso e quanto si è detto sulle caratteristiche di Dorsoduro: la lingua di terra emergente e la prima ad essere edificata era quella più prossima al Canal Grande; è la stessa su cui sorse San Gregorio, la sua naturale continuazione nonché ultima propaggine. La vicinanza al monastero benedettino, insieme alla simile situazione topografica resero l'impianto distributivo assai comparabile: nonostante ciò, se la chiesa di San Gregorio è proiettata verso l'interno dell'isolato, quella della Trinità si presentava aperta verso il Campo prospiciente il Canale.

Di questo complesso è purtroppo ignoto l'anno di fondazione. Nel 1228 sappiamo che il doge Pietro Ziani fece un lascito all'«*hospitali Sancte Trinitatis*», che dunque già esisteva<sup>30</sup>. La prima notizia significativa che possediamo risale al 1258, anno in cui viene ceduto dalla Repubblica, nella persona del doge Renier Zen, ai Cavalieri Teutonici quale ricompensa per l'aiuto prestato da questi nella guerra contro Genova<sup>31</sup>. L'ordine, già presente a Venezia presso le chiese di Santa Maria de Brolio e di San Giovanni de Templo, vi istituì un priorato<sup>32</sup>. Dopo essere passato nel XIV sec. ai Crociferi, in seguito alla soppressione dell'Ordine teutonico, nel 1595 il pontefice Clemente VIII decise di destinare gli edifici a ospitare il Seminario Patriarcale diretto dall'ordine dei Somaschi<sup>33</sup>. La totalità del complesso verrà demolita quando la si eleggerà quale area per il nuovo tempio votivo della Salute.

Grazie soprattutto alla *Veduta* del De' Barbari possiamo descriverne le caratteristiche distributive principali: due cortili perpendicolari al Canale separati da un corpo trasversale costituivano il monastero; uno

veda: ASVe, S. Maria dell'Umiltà, b. 1; DAVIDE AMBROSI, *La chiesa di Santa Maria dell'Umiltà a Venezia e il suo apparato decorativo. Cenni storici e artistici*, «*Marcianum*», I/II (2014); ELENA BASSI, *Tracce di chiese veneziane distrutte: ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed arti, 1997, pp. 171-173; ENNIO CONCINA, *Le Chiese di Venezia: l'arte e la storia*, Udine, Magnus, 1995; UMBERTO FRANZOI, DINA DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1976, p. 236; ZORZI, *Venezia scomparsa*, pp. 362-363.

<sup>30</sup> SILVANO BORSARI, *Una famiglia veneziana del Medioevo: gli Ziani*, «*Archivio veneto*», V, CIX (1978), n. 145, p. 58.

<sup>31</sup> FRANZOI, DI STEFANO, *Le chiese di Venezia*, p. 240. La guerra in questione è quella di San Saba (1255-1270) che si verificò nel contesto del controllo del commercio nel Mediterraneo orientale e vide infine la vittoria veneziana. «*monasterium sub vocabulo Sancte Trinitatis fabricari fecit et illum possessionum dotatum prelibate domui benigne obtulit*». ANDREA DANDOLO, *Chronica Extensa*, RIS, XII/I, p. 349.

<sup>32</sup> AGAZZI, *Platea Sancti Marci*, pp. 35-63; DORIGO, *Venezia romanica*, p. 75.

<sup>33</sup> NIERO, *L'isola de la Salute*, p. 11.

dei due presentava sicuramente un porticato (fig. 2). L'accesso era consentito sul lato corto del Campo, contiguo a un altro edificio parte del complesso, la Scuola della Trinità, che si estendeva fino al Canale<sup>34</sup>. Seppure di difficile decifrazione, la facciata della Scuola viene rappresentata nella *Veduta* in forma gotiche, con coronamento mistilineo. La chiesa era come si è detto proiettata sul Campo e vi mostrava l'intero fianco settentrionale, mentre la facciata era rivolta verso il primo cortile. Quest'ultima è indubbiamente in stile veneto-bizantino e si potrebbe assegnare all'XI-XII secolo: tre navate illuminate da monofore, abside poligonale (o semicircolare) con lesene raccordate al cornicione da doppi archetti ciechi (confrontabile con quella di Sant'Agnese). Si può affermare che almeno la chiesa si mantenne pressoché inalterata nelle sue linee originarie fino all'epoca in cui intervennero le demolizioni ricordate.

San Gregorio era anche una chiesa parrocchiale, sorta per iniziativa privata e fulcro del *confinium* stesso: per forza di cose, essendo la ragione stessa della sua esistenza, si proietta all'interno del tessuto che pare le graviti attorno. La Trinità invece è un complesso differente e non è legato al tessuto urbano circostante come la vicina abbazia: oltre ad avere una genesi più tarda sarà durante il Medioevo una realtà alquanto indipendente e proiettata verso l'esterno, senza particolari vincoli con la parrocchia e con l'edificato circostante (fig. 1).

Nel Seicento l'area fu interessata dagli interventi legati alla costruzione di Santa Maria della Salute: seguendone il cantiere si possono ricavare alcune informazioni relative alle preesistenze<sup>35</sup>. La nuova chiesa si lega al desiderio della Repubblica di celebrare la propria grandezza; Venezia seppe cogliere un evento catastrofico quale la pestilenza del 1630 al fine di costruire un'immagine di sé magniloquente e trionfante, con l'intento di veicolare questo messaggio alle altre potenze europee. La basilica andava a potenziare la scena del potere nel bacino di San Marco, rendeva visibili le aspirazioni veneziane in un'epoca in

<sup>34</sup> ZORZI, *Venezia scomparsa*, pp. 542-543.

<sup>35</sup> Il progetto dell'erezione di Santa Maria della Salute fu presentato il 22 ottobre 1630 e ottenne una maggioranza quasi unanime di 106 voti positivi. Alcuni documenti riguardanti la scelta del sito permettono di comprendere le motivazioni della decisione di erigere la chiesa in questa zona. ASVe, Senato, Terra (d'ora in poi ST), reg. 104, cc. 363v-365r. FRANK, *Baldassare Longhena*, pp. 42; 91; per il testo integrale: GEMIN, *La chiesa di Santa Maria della Salute*, pp. 175-176.

realtà di lenta decadenza<sup>36</sup>. Si fissava la data simbolica del 21 novembre (Presentazione di Maria al tempio) per sancire la fine della peste e fissare l'*andata* annuale alla chiesa del doge e del governo a perpetrarne il voto<sup>37</sup>.

Si costituiva così un nuovo itinerario celebrativo a scala urbana che sarà molto importante in fase progettuale e per la scelta del sito. Nel novembre del 1630 erano stati visionati 8 siti diversi, ma quasi nessuno era stato reputato adatto alla nuova costruzione. Ecco che uno di questi mostrava le potenzialità per la realizzazione di un edificio monumentale: il terreno adiacente all'antica chiesa della Trinità, sul quale si trovavano i chiostri del monastero<sup>38</sup>. Costruire la chiesa qui significava visibilità; per di più sarebbe andata a interagire con le altre chiese dislocate attorno al Bacino di San Marco e la basilica ducale stessa, in un semicerchio simbolico del quale diventava il centro<sup>39</sup>. La Trinità è un compromesso tra centralità, essendo vicino a San Marco, e perifericità in quanto parte di quei contorni che costituivano il Bacino e sui quali sorgevano le altre chiese monumentali<sup>40</sup>.

Come si è visto si trattava di un terreno già edificato, ma siccome le costruzioni erano vecchie e la posizione ideale si optò per questo luogo «opportuno per il sito, capace per lo spatio, e per ogni requisito proportionato al decoro della fabbrica, et alla publica intentione»<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> Per la situazione storica e le vicende legate all'erezione del Tempio quale simbolo di rinascita e indipendenza si veda in particolare: GEMIN, *La chiesa di Santa Maria della Salute*, pp. 7-36.

<sup>37</sup> Veniva così dichiarato dal Senato al momento della commissione della Salute: «il primo sabbato finita la processione si debba dal Serenissimo Principe per nome pubblico far voto solenne à Sua Divina Maestà di erigere in questa Città, et dedicare una Chiesa alla Vergine Santissima intitolandola Santa Maria della Salute, et che ogni anno nel giorno, che questa Città sarà pubblicata libera dal presente male, Sua Serenità et li successori suoi, anderanno solennemente col Senato à visitar la medesima Chiesa» (ASVe, ST, reg. 104, cc. 363v-365r) HOPKINS, *Baldassare Longhena: 1597-1682*, p. 69.

<sup>38</sup> La scelta del sito non fu comunque unanime e registra una cesura all'interno della magistratura. Furono 66 i senatori a esprimersi a favore di questo sito (4 contrari; 48 "non sinceri"), lo stesso numero di quelli che votarono a favore del progetto di Baldassare Longhena in contrapposizione ai tradizionalisti che prediligevano una pianta quadrangolare in stile palladiano. FRANK, *Baldassare Longhena*, p. 48.

<sup>39</sup> Su questo aspetto si veda: WITTKOWER, *S. Maria della Salute*, p. 43.

<sup>40</sup> FRANK, *Baldassare Longhena*, p. 45.

<sup>41</sup> ASVe, Senato, Deliberazioni Roma, 60, Lettera 2, cc. 1r-2r (23 novembre 1630). HOPKINS, *Baldassare Longhena*, p. 71. In un'importante relazione del 7 novembre 1630 i deputati alla fabbrica descrivono accuratamente l'area di interesse «ha una fronte spatiosa di piedi 181, ha un diametro di piedi 210, con la quadratura che l'accompagna sui fianchi, ove si potrà [...] fabricare

Solamente la chiesa della Trinità verrà temporaneamente risparmiata dalle demolizioni. Non fu così per la Scuola della Trinità che andava a pregiudicare la visibilità del nuovo edificio e pertanto fu demolita<sup>42</sup>. Andare ad occupare questo luogo significava anche consolidare la presenza dello Stato in un luogo che apparteneva al patriarcato e quindi dipendente dalla Chiesa romana. Da un punto di vista urbanistico Gemin ricorda che l'area marciara stava attraversando un impoverimento del suo connotato simbolico e rappresentativo: la basilica di San Marco non è più il centro della pubblica pietà<sup>43</sup>. La dislocazione urbanistica di questo fulcro viene mutata e si decide di utilizzare Punta della Dogana quale nuovo equilibratore simbolico.

Siccome in seguito verrà lamentato un cattivo stato del convento e «molto angustiati il sito delle pubbliche scole» si decreta la ricostruzione delle scuole e l'ingrandimento del convento: tra gli ambienti utilizzati rientrano anche dei magazzini dei sali adiacenti, i 4 più recenti affacciati sul Canale della Giudecca<sup>44</sup>.

Il progetto originario del Longhena prevedeva la ricostruzione della demolita Scuola della Trinità a ovest del nuovo tempio: cosicché, insieme alla chiesa della Trinità a est, la nuova basilica sarebbe stata inquadrata dai due edifici che le avrebbero dato risalto<sup>45</sup>. Il Capitolo Generale della

per i religiosi, che l'havessero a servire, quegli alloggiamenti, che fossino stimati più convenire. Harrà piazza assai buona innanzi la riva del Canal maggiore, ove la facciata, e gli ingressi principali saranno. Harrà per la via di terra, quando si vogliano, dell'entrate ancora, con buona struttura, et il Rio di San Gregorio, che gli stà da man dritta, gli potrà apportare molto commodo et andio». ASVe, *Senato, Roma ordinaria, Decreti* (f. marzo-febbraio 1630 m.v.). GEMIN, *La chiesa di Santa Maria della Salute*, pp. 187-190.

<sup>42</sup> «La scola della Trinità [...] serve di notevole impedimento alla docuta perfettione della Scalinata principale di essa chiesa, e togliendole la vista rende essenzialmente difettiva la Maestà di fabrica pomposa costosissima». ASVe, ST, reg. 144, c. 366v (17 agosto 1652). FRANK, *Baldassare Longhena*, p. 467.

<sup>43</sup> In una supplica al doge del 1602 un certo Prè Rocho Bruni, maestro del coro di San Marco, ricorda lo stato della basilica piangendo «a veder la dessolatione di questa mia povera Chiesa». GEMIN, *La chiesa di Santa Maria della Salute*, p. 43.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 384-385.

<sup>45</sup> ASVe, ST, f. 326, cc. 12r-13r; cc. 14r-v (13 giugno 1631). HOPKINS, *Baldassare Longhena*, p. 74. Si valutò anche la possibilità di costruire la nuova chiesa sulla Punta della Dogana vera e propria, in luogo dei magazzini, con la preoccupazione di rendere l'edificio il più possibile visibile e spettacolare. Oltre alla revisione del progetto per adattarsi alla diversa ubicazione i costi valutati sarebbero stati molto ingenti. Se tale azione fosse stata attuata la Dogana si sarebbe dovuta spostare presso la Trinità; ma in quel caso le navi di una certa stazza non avrebbero potuto accedervi con facilità, oltre al fatto che durante la costruzione si sarebbero dovute interrompere le attività di carico e scarico. ASVe, ST, f. 326, c. 15r (26 giugno 1631). Con queste parole viene motivata la proposta: «il sito, che già fù scielto

Scuola, confortato dalla promessa che «poco distante gli sarebbe trasportata con ogni sua commodità» si rimette completamente al giudizio del Senato<sup>46</sup>. In seguito alle revisioni successive del progetto e alla necessità di ampliare i corridoi si arrivò alla versione definitiva nella quale la ricostruzione della Scuola non era più prevista. Il sito della Trinità, posto «poco meno che in mezzo il corpo della Città», non presentava problemi per il fatto che «le fabbriche che vi sono antiche, et copiose»: al contrario infatti «sumministreranno esse ancora habbundance materia per le fundamente, et altro». Il 23 novembre 1630 viene infine deciso «l'anderà parte, che resti decretato per autorità di questo Consiglio il luogo presso la Trinità per l'erectione della Chiesa votiva di Santa Maria della Salute». Alle successive remore del patriarca per la sopravvivenza del seminario, il 3 dicembre, il Senato lo rassicura sul soddisfacimento degli interessi di questo per il quale verrà trovata una nuova e opportuna sede, così come sulla sopravvivenza della chiesa della Trinità<sup>47</sup>.

La posa della prima pietra avvenne non a caso il 25 marzo, festa dell'Annunciazione, quando ancora la forma architettonica definitiva non era stata decisa. L'unico edificio a sopravvivere, la chiesa della Trinità, verrà in seguito demolito per dare maggiore spazio alla facciata della Salute e alla prospettiva del Campo antistante<sup>48</sup>.

### *I magazzini pubblici*

Il potere pubblico ebbe altresì un ruolo fondamentale nella struttura-

alla Trinità [...] quanto più adeguato senza paragone, e propriissimo per tale forma, [sarebbe] il posto della punta della Doana, ove con augumento della bellezza; quello, che chi là sarebbe con altrettanta diminutione; è per ispiccar' eccellentemente la Rotonda nell'apertura del sito, da tutti i lati scoperta godibile sin di molto luoghi in prospettiva alla Piazza, al Palazzo stesso, tale in soma da riuscir di vantaggio non picciolo alla maestà del luogo, all'ornamento della Città, alla sodisfattione, alle benedizioni di tutti [...] per godersi della mirabil positura, espressa chiaramente nel presentato disegno [...] sia deliberato, che habbiasi ad erigger essa Chiesa Votiva secondo il Modello risoluto nel luogo della Doana, con certezza d'incontrar l'approvazione dell'senato, la sodisfattione del popolo, l'ornamento della Città». ASVe, ST, f. 326, cc. 1r-8r (26 giugno 1631). HOPKINS, *Baldassare Longhena*, p. 78.

<sup>46</sup> È il 2 gennaio 1631. GEMIN, *La chiesa di Santa Maria della Salute*, p. 49.

<sup>47</sup> Il Seminario patriarcale era ospitato presso gli edifici annessi alla Trinità ed era retto dall'Ordine dei Somaschi. Il 2 gennaio 1631 si decreta di «far dar principio a smantellar le muraglie del luogo, che si ha da occupare per la fabrica, acciocché col modello, che sarà decretato da questo Consiglio, possano quanto prima cavarsi li fondamenti, e porsi la prima pietra». ASVe, Senato, Roma ordinaria, *Decreti*, f. marzo-febbraio 1630 m.v. GEMIN, *La chiesa di Santa Maria della Salute*, p. 49.

<sup>48</sup> ASVe, ST, f. giugno 1633. CORNER, *Ecclesiae Venetae Antiquis Monumentis*, dec.VII, pp. 77-78. FRANK, *Baldassare Longhena*, p. 56.

zione dell'area. Tra il XIII e il XV secolo questo settore di Dorsoduro subirà un'intensa opera di riconversione funzionale che rientra nell'ambito della portualità veneziana: verranno edificati magazzini in numero sempre maggiore per lo stoccaggio del sale e di altre mercanzie, fino all'installazione nel 1414 della Dogana da Mar che andrà a nobilitare non poco il ruolo di questo lembo di terra<sup>49</sup>. Prima che si intervenisse in questo senso si è visto come il terreno si dovesse ottenere attraverso una consistente bonifica in quanto trattavasi quasi esclusivamente di paludi, con la piccola eccezione della superficie sulla quale era sorto il complesso della Trinità nel Duecento.

Nel 1287 si iniziano a operare queste modifiche territoriali elevando la porzione «que est versus sanctum gregorium iuxta canale iudeche»: sono i patroni dell'arsenale che dirigono i lavori con il fine di costruire un mangano «pro navibus arborandis»<sup>50</sup>. Abbiamo poi notizia, nel 1299, di penali rivolte a chi avesse zavorrato nella zona della Punta verso il canal Grande<sup>51</sup>. Trattandosi in buona parte di territorio sottoposto alla proprietà dei teutonici è normale che queste bonifiche si dovessero anche all'iniziativa del priorato: nel 1302, in quella porzione in cui si realizzeranno prima uno squero e poi la chiesa dell'Umiltà, si decide di livellare il terreno sul quale si trovavano una casa, un orto e una fornace, garantendosi inoltre la manutenzione di quella che viene denominata «fundamenta rippe de lignamine»<sup>52</sup>. Gli interventi pubblici seguono con forte impulso negli anni compresi tra il 1307 e il 1316: utilizzando la terra prelevata dallo scavo dei rivi si espande la superficie della Punta. Nel 1324 la penisola tra i due canali verrà sistemata costruendo «unum fundamentum de lapidibus» e il terreno «deputatum pro hedificandis aliis operibus et laboreriis vel pro graneriis vel saleriis vel aliis necessariis operibus»<sup>53</sup>.

Le opere effettive di costruzione dei magazzini, che riprendono in

<sup>49</sup> ASVe, Senato Misti, r. 50, c. 155v (13 settembre 1414). DORIGO, *Venezia romanica*, p. 420.

<sup>50</sup> ASVe, MC, Deliberazioni, III, p. 88 (L. Çaneta, n. 135), 11 novembre 1287. AGAZZI, *Edilizia funzionale veneziana*, p. 143.

<sup>51</sup> ASVe, MC, Magnus, c. 3v, 8 dicembre 1299. ÉLIZABETH CROUZET PAVAN, *Le port de Venise à la fin du Moyen Age: entre la lagune et la ville, un "effet" portuaire?*, in *I porti come impresa economica*, a cura di Simonetta Cavaciocchi, Firenze, Le Monnier, 1988, pp. 625-652: 633.

<sup>52</sup> ASVe, S. Maria e SS. Trinità dei teutonici, b. 3, perg. n. 75, 16 febbraio 1302. RICCARDO PREDELLI, *Le reliquie dell'archivio dell'ordine teutonico a Venezia*, «Atti dell'Ivsla», 64, p. II (1905), p. 1451.

<sup>53</sup> ASVe, MC, I. *Capricornus*, c. 151. AGAZZI, *Edilizia funzionale veneziana*, p. 143. ASVe, MC, I. *Fronesis*, cc. 130v-131v (26 aprile 1324). DORIGO, *Venezia romanica*, p. 420.

dimensioni ridotte il modello dei saleri di San Gregorio (1321)<sup>54</sup>, si avviò nel 1326 quando gli *Officiales Salis Maris* stanziarono del denaro «pro constructione saleriorum fiendorum ad Trinitate»<sup>55</sup>. Sappiamo che nello stesso anno si sospesero i «laboreriis aggeris, canalis, arsene et saleriorum» prima della stagione invernale<sup>56</sup>. L'interpretazione di Hocquet di una deliberazione del Maggior Consiglio risalente al 1293 lo porta a ipotizzare che esistessero dei depositi presso la Punta già a quella data; viene riferito infatti che «quod ille naves, que conducunt salem Venecias, possint, quando discaricant salem, saornare in canali a Trinitate»<sup>57</sup>. Il fatto che Punta della Dogana non era ancora stata oggetto di bonifica porterebbe a escludere che potessero esservi dei magazzini prima del Trecento e i saleri in questione potrebbero essere quelli del 1321 presenti a San Gregorio. In realtà due anni prima del 1293 abbiamo visto esservi ancora delle case, e quindi sembra azzardato ritenere l'edificazione dei 9 saleri fosse conclusa in così poco tempo<sup>58</sup>. Nel 1330 viene nominato un salario privato nel terreno a est del Rio de la Sal: potrebbe anche trattarsi di questo<sup>59</sup>.

Si tratta degli immobili posti in sequenza tra i due canali fino alla Punta; la loro destinazione originaria era a deposito del sale e diverranno magazzini doganali solo un secolo più tardi (fig. 3)<sup>60</sup>. Questi depositi si adattano alla topografia dell'*insula* e hanno complessivamente una

<sup>54</sup> Si tratta dei *Sallarios Communis* realizzati nel 1321 nel confinio di San Gregorio. Nel 1369 vengono citati come «salerio veteri nostri communis» poiché si aggiunsero in seguito quelli della Trinità di cui si è detto. ASVe, MC, l. *Fronesis*, c. 64v.; ASVe, Grazie, r. 14, c. 88 - 29 aprile 1369. DORIGO, *Venezia romanica*, p. 420; DANIELA MAZZOTTA, *I magazzini del sale*, in *Archeologia industriale nel Veneto*, a cura di Franco Mancuso, Cinisello Balsamo, Silvana, 1990, pp. 192-193.

<sup>55</sup> ASVe, MC, l. *Spiritus*, c. 7v (5 agosto 1326). DORIGO, *Venezia romanica*, p. 420.

<sup>56</sup> HOCQUET, *Il sale e la fortuna di Venezia*, p. 83.

<sup>57</sup> *Deliberazioni del Maggior Consiglio di Venezia*, I-III, a cura di Roberto Cessi, Bologna, Forini, 1934; ivi, III, p. 341 (21 maggio 1293). DORIGO, *Venezia romanica*, p. 420.

<sup>58</sup> Vi sorgeva innanzitutto una fornace, ricordata nel 1292: «Fornacis hedificate supra dictum rivum [S. Gregorii] et dictum canalem Viganum in capite dicte vie [amplam pedibus septem]». CMC, *Codex Publicorum*, ss. L e LI; DORIGO, *Venezia romanica*, p. 431. Questa fu tanto importante da dare il nome al Rio adiacente. Nel 1291 sono ricordate anche delle case private. ASVe, CDV, SGre, b. 5 (10 gennaio 1291; 3 novembre 1267; 18 luglio 1267): DORIGO, *Venezia romanica*, p. 420.

<sup>59</sup> È la proprietà di Lorenzo de Ventura sita a San Gregorio tra il rio de la Sal e quello della Trinitate: nel 1330 decise di dividerla tra le 4 figlie; il documento specifica che una di queste possiede una *domus* petrina, una fornace e *unum salerium*. ASVe, Procuratori di S. Marco. Misti, Miscellanea pergamene, b. 21 / b. 8 (11 dicembre 1330). DORIGO, *Venezia romanica*, p. 419.

<sup>60</sup> ENNIO CONCINA, *Venezia: arsenale, spazio urbano, spazio marittimo. L'età del primato e l'età del confronto*, in *Arsenali e città nell'occidente europeo*, a cura di Ennio Concina, Roma, NIS, 1987, pp. 11-32: 13. ÉLIZABETH CROUZET PAVAN, «Sopra le acque salse». *Espaces, pouvoir et société à la fin du Moyen Age*, Roma, École française, 1992, pp. 192-193.

pianta triangolare; in corrispondenza dell'angolo più acuto si innalza una torre di controllo merlata che si conserverà anche nella ricostruzione del Seicento. I magazzini presentavano degli accessi indipendenti e delle coperture a doppia falda con capriate, mascherate da una merlatura continua che si eleva oltre la gronda unificando prospetti e struttura interna. Come altri magazzini pubblici contemporanei erano realizzati in laterizio, il materiale principe nell'edilizia medievale veneziana; la pietra d'Istria viene utilizzata per i contorni di porte e finestre<sup>61</sup>.

Nuovamente su un terreno dei teutonici, in seguito all'installazione della Dogana da Mar, i Provveditori al Sal realizzano altri 4 magazzini per il sale: siamo negli anni 1463-1465. L'area è quella adiacente al terreno livellato nel 1302 e le linee fondamentali riprendono i magazzini di un secolo più antichi. L'unica differenza evidente tra i due gruppi di magazzini è che i più recenti presentavano un secondo piano illuminato da finestre quadrangolari: come riscontra Agazzi la stessa differenza si ritrova nei primi magazzini del gruppo originario, verso ovest, che potrebbero essere stati realizzati insieme ai 4 più recenti oppure modificati in seguito<sup>62</sup>. Mentre i magazzini del Trecento permarranno anche in seguito ai rifacimenti seicenteschi, mutando solo la propria *facies* esterna<sup>63</sup>, questi 4 posteriori saranno demoliti nel 1800 per realizzare il giardino del seminario<sup>64</sup>.

L'esigenza di realizzare un numero sufficiente di magazzini del sale, che soddisfacesse la domanda commerciale in continua crescita, portò alla bonifica e alla funzionalizzazione dell'area di Punta della Dogana. Presso questo importante fulcro cittadino attraccavano una quantità notevole di navi, svolgendovi le rispettive attività di carico e scarico. La scelta del sito fu tutt'altro che casuale in quanto Punta della Dogana era facilmente

<sup>61</sup> DONATELLA CALABI, *Magazzini, fondaci, dogane*, XII, *Il mare*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, pp. 789-817.

<sup>62</sup> AGAZZI, *Edilizia funzionale veneziana*, pp. 143-144.

<sup>63</sup> Sulle modifiche esterne dei magazzini si veda: SUSANNA BIADENE, *I magazzini della Dogana e i progetti per la Dogana da Mar*; in *Longhena*, catalogo della mostra, a cura di Lionello Puppi e Giandomenico Romanelli, Milano, Electa, 1982, p. 115; GIANDOMENICO ROMANELLI, *Scheda sui Saloni alle Zattere*, «La Biennale di Venezia», 1975, pp. 848-855; ID., *Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica*, Venezia, Albrizzi, 1988, pp. 193-194; CAMILLO SEMENZATO, *Benoni Giuseppe*, in *DBI*, VIII, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, 1966, *ad vocem*.

<sup>64</sup> Da un verbale del 1826 risultano infatti demoliti «quattro magazzini da sale attigui al Seminario Patriarcale della Salute». ASVe, Ufficio Pubbliche costruzioni, b. 19. AGAZZI, *Edilizia funzionale veneziana*, p. 144; ROMANELLI, *Scheda sui Saloni alle Zattere*, p. 850.

raggiungibile dalle imbarcazioni provenienti dal mare e dai battelli che avevano il compito di trasportare il sale, attraverso i fiumi, verso le città dell'entroterra. I saleri della Trinità erano i più capienti e numerosi di tutta la città e questo giustificava l'intenso traffico navale che possiamo riscontrare anche nelle *Vedute* del Reuwich e del De' Barbari (fig. 4)<sup>65</sup>. *Puncta Trinitatis* è un luogo di passaggio, è in un certo senso la porta d'ingresso di Venezia, e la sua configurazione, nonché l'importanza che assumerà nel corso della storia moderna, sono il punto d'arrivo di un processo iniziato nel Duecento.

#### ABSTRACT

La particolare fisionomia urbana di Venezia è il frutto di un'opera complessa che ha origine nel Medioevo. L'estremità d Dorsoduro, inizialmente *Puncta Trinitatis*, consente un campo di indagine peculiare, trovandosi in una zona al contempo centrale e periferica. La forma urbana viene pensata e strutturata sotto l'impulso del cenobio ilariano di San Gregorio che investe in opere di bonifica e di edilizia. Dal Duecento il Comune veneziano sarà un altro protagonista che contribuisce al ripensamento dell'area in chiave portuale: si realizzano i grandi magazzini dei sali, scheletro della Dogana da Mar. Di rilievo la presenza del monastero teutonico della Trinità, demolito nel Seicento per la nuova fabbrica della Salute.

The particular urban shape of Venice is the result of a complex work that originates in the Middle Ages. The Dorsoduro tip, initially *Puncta Trinitatis*, allows a peculiar research field, being an area both central and suburban. The urban shape is thought and structured under the impulse of the Ilarian monastery of San Gregorio, which invests in draining and building works. From the 1200s the Venetian city-state will be another protagonist that contributes to the reconsideration of the area as a harbour one: the great salt warehouses, framework of the Dogana da Mar, are being built. Relevant the presence of the Teutonic monastery of the Trinità, demolished in the 1600s for the new building of the Salute.

<sup>65</sup> CASSINI, *Piante e vedute prospettiche di Venezia*, pp. 34-37.

*Rachele A. Bernardello, Veronica Merlo*

NUOVI METODI PER L'ANALISI STORICA.  
PROCESSI BIM PER LA CATALOGAZIONE  
E LO STUDIO DEL MONASTERO DI SAN NICOLÒ DEL LIDO

Questo contributo si contestualizza all'interno di una più ampia ricerca sviluppata per lo studio e la ricerca sul patrimonio culturale esistente e in particolare personalizzata sul complesso sistema dei monasteri<sup>1</sup>.

Da molti anni infatti è stata sviluppata una metodologia innovativa che, basandosi sui processi Building Information Modeling (Bim), integra le ricerche storiche d'archivio e bibliografiche con i metodi della rappresentazione informativa digitale, al fine di ottenere una base di conoscenza multidisciplinare su manufatti esistenti. L'obiettivo è quello di integrare competenze afferenti a discipline diverse e le informazioni provenienti dalla loro ricerca in un sistema unitario interpretativo in cui i dati sono strutturati per essere sempre condivisi e accessibili in modo chiaro e per poter abilitare anche attività di valorizzazione e gestione del bene.

La creazione di un ambiente virtuale condiviso della conoscenza, che integra dati eterogenei grafici e non-grafici, consente la definizione di simulazioni di tipo storico, architettonico e ingegneristico, coordinando il sapere legato a un singolo oggetto. La standardizzazione dell'informazione permette poi di creare dati omogenei che possono essere quindi confrontati tra di loro. È questo il caso dei monasteri benedettini cassinesi in cui l'impiego del medesimo metodo operativo per la creazione di modelli Bim e il collegamento alla documentazione esistente, consente di creare una rete conoscitiva per l'analisi e il confronto dei dati storici.

<sup>1</sup> La ricerca è sviluppata nel dipartimento di Ingegneria Civile Edile e Ambientale (Icea) dell'Università degli Studi di Padova, in particolare del Laboratorio di Modellazione Informatizzata (LIM.lab), con la direzione scientifica di Gianmario Guidarelli. La metodologia impiegata coinvolge molteplici ambiti, tra cui l'attività di didattica con gli studenti del corso di laurea in Ingegneria Edile-Architettura.

Seguono quindi due saggi che raccontano il caso del monastero di San Nicolò del Lido a Venezia. Il primo espone nel dettaglio gli aspetti teorici e le implicazioni tecniche della metodologia basata su metodi Bim impiegata per l'analisi storica in un contesto di valorizzazione del patrimonio culturale esistente. Il secondo descrive invece il monastero, nel suo assetto urbano e nella congregazione cassinese, presentando i risultati di analisi storica ottenuti a seguito di una ricostruzione delle fasi su un modello Bim.

*Rachele A. Bernardello*

PROCESSO DIGITALE BASATO SU METODI BIM  
PER L'ANALISI STORICA

*La valorizzazione del patrimonio esistente e l'utilizzo di strumenti digitali*

La metodologia di seguito presentata integra i metodi propri della ricerca storico-architettonica con quelli della rappresentazione digitale informativa. Si abilita un nuovo approccio allo studio storico del patrimonio costruito, all'organizzazione e al mantenimento dei dati raccolti e poi generati, nonché alla comunicazione e alla condivisione delle ipotesi formulate<sup>2</sup>.

La complessità degli aspetti formali, spaziali e temporali che definiscono un manufatto costruito si riflette ineluttabilmente sullo studio e l'analisi che portano ad azioni di conservazione e divulgazione dello stesso. In particolare, poiché la conoscenza del patrimonio storico culturale è il primo tassello indispensabile per la definizione di ogni attività di valorizzazione, un approccio integrato multidisciplinare diventa necessario per massimizzare e perfezionare la conoscenza acquisita. L'approccio multidisciplinare è ancora più necessario se si

<sup>2</sup> La metodologia che verrà descritta nasce da una attività di ricerca all'interno del LIM.lab iniziata nel 2015 sull'implementazione di metodologie Bim al patrimonio esistente. Molteplici sono stati i casi studio sviluppati definendo obiettivi e coordinando discipline e quindi requisiti differenti. Per approfondire tra i casi studiati più esaustivi vi sono a Padova la chiesa degli Eremitani (ANDREA GIORDANO, PAOLO BORIN, MARIA ROSARIA CUNDARI, *Which survey for which digital model: critical analysis and interconnections*, «XIII International Forum. Le vie dei Mercanti», 56 (2015), pp. 1051-1058); la scoletta del Carmine (RACHELE A. BERNARDELLO, ISABELLA FRISO, GIULIA PICCININ, *Immersive Technologies for the Valorisation of Historical Heritage. Digital models of the Scuola del Carmine*, «Connecting drawing for weaving relationships», Milano, FrancoAngeli, 2020, pp. 1720-1739, *Proceedings of the UID*, 42° convegno internazionale dei docenti delle Discipline della Rappresentazione, 2020). A Carpi il torrione degli Spagnoli (*Il Torrione di Carpi – Work in Progress*, a cura di Andrea Giordano, Manuela Rossi, Elena Svalduz, Carpi, Apm, 2019, pp. 43-46); la chiesa di San Nicolò (*Il Principe e la sua chiesa San Nicolò e il convento dei Frati a Carpi*, a cura di Manuela Rossi, Andrea Giordano, Gianmario Guidarelli, Elena Svalduz, Modena, Franco Cosimo Panini, 2022) e il palazzo dei Pio a Carpi (MANUELA ROSSI, *et al.*, *The Project Emoundergrounds Carpi, History of the City and Digital Humanities*, Padova, Padova University Press, 2022).

pensa che il processo di conoscenza può dotarsi di tecnologie e processi digitali.

La base di conoscenza del bene costruito stesso è definita e consolidata da fonti archivistiche e competenze teoriche differenti, e deve essere poi gestita e sistematizzata impiegando strumenti e metodi digitali, che hanno un ruolo centrale in tutto il processo di valorizzazione abilitato in un'ottica di ottimizzazione e sostenibilità delle risorse impiegate. Questo approccio, sempre in evoluzione rispetto alle innovazioni tecnologiche, la crescita delle competenze acquisite e la verifica dei risultati su esempi pregressi, concretizza i concetti sopra espressi. Pertanto, alla base del raggiungimento degli obiettivi di tutto il processo di ricerca storica e architettonica del patrimonio storico si presentano le seguenti caratteristiche: la multidisciplinarietà del gruppo di lavoro, un sistema di lavoro efficiente, l'uso di strumenti adeguati, e infine una gestione proficua delle grandi quantità di dati da utilizzare e condividere.

La metodologia di valorizzazione su base digitale, a cui lo studio storico partecipa e si integra, può essere descritta e sintetizzata in quattro macro-fasi, ciascuna con degli obiettivi specifici e degli *output* chiaramente individuabili: acquisizione, ricostruzione, conservazione e divulgazione.

La prima fase di acquisizione è adibita all'ottenimento dei dati esistenti relativi all'oggetto in esame; la seconda di ricostruzione è determinata dalla creazione di modelli Bim (o più complessi *digital twin*<sup>3</sup>) e dalla elaborazione di ipotesi fondate sui dati acquisiti; la terza di conservazione consiste nella realizzazione di azioni volte a garantire la continuità di utilizzo del bene; la quarta di divulgazione ovvero la elaborazione e la diffusione dei contenuti a fruitori terzi. Se le prime due fasi sono consecutive l'una all'altra, le ultime due possono essere svolte in parallelo e non sono necessariamente dipendenti tra loro. In questa trattazione la conservazione non verrà esplorata, circoscrivendo l'ana-

<sup>3</sup> Indica una rappresentazione virtuale complessa delle risorse fisiche, potenziali ed effettive dell'oggetto esistente, replicandolo per tutto il suo ciclo di vita. Esso abilita una serie di simulazioni predittive l'armonizzazione di dati acquisiti in tempo reale, volte alla conservazione del bene nel tempo. MARTIN SJAROV, *et al.*, *The Digital Twin Concept in Industry - A Review and Systematization*, in *IEEE Symposium on Emerging Technologies and Factory Automation*, EtfA 2020, pp. 1789-1796.

lisi agli aspetti di acquisizione e alla integrazione dei relativi *output* con la prassi di ricostruzione e divulgazione, in quanto maggiormente legati allo studio storico-architettonico<sup>4</sup>.

#### *Requisiti Informativi per l'analisi storica*

Nonostante la metodologia di lavoro proposta possa essere applicata con diversi obiettivi finali coinvolgenti il patrimonio costruito, per proprietà intrinseche in primo luogo essa risponde contestualmente agli scopi e ai requisiti peculiari di ciascuna fase, è quindi possibile delineare quali siano le specifiche di applicazione distintive in riferimento alla ricerca storico-architettonica.

Il primo tema è relativo alla gestione dei dati d'archivio ed eventuali elaborati, generalmente bidimensionali, prodotti da molteplici autori in una fase temporale antecedente e poi riorganizzati per gli obiettivi di progetto. Le logiche del sistema d'archivio – serie, buste e fascicoli – non sono allineate alla organizzazione architettonica del database di progetto, così come eventuali ridisegni di stati di fatto o di progetto precedenti.

Altra caratteristica peculiare è la rappresentazione delle trasformazioni avvenute nel corso dei secoli, operazione che trova il suo fondamento d'essere nella documentazione storica raccolta e nelle tracce decorative, architettoniche e strutturali presenti nel manufatto stesso. La necessità di dover formulare le considerazioni e le ipotesi non solo attraverso un testo scritto, ma mediante un modello tridimensionale implica la localizzazione della considerazione fatta a livello di spazi e di elementi costruiti, forzando la concretizzazione dell'analisi su oggetti esistenti presenti nel modello Bim, quale duplicato della realtà. Si crea così un ragionamento nella dimensione digitale congruente al ragionamento che lo storico farebbe relazionandosi al caso studio reale, abilitando però una possibile manipolazione del manufatto al fine di verificare le proprie considerazioni.

Infine, a livello funzionale strutture architettoniche complesse, come possono essere monasteri o chiese, richiedono una compagine informativa capace di collegare le informazioni frammentate da fonti

<sup>4</sup> RACHELE A. BERNARDELLO, *et al.*, *BIM representation and classification of masonry pathologies using semi-automatic procedure*. In *Brick and Block Masonry - From Historical to Sustainable Masonry*, London, Crc Press, 2020, pp. 771-778.

differenti, descrivere la relazione degli stessi con gli oggetti del modello e infine essere analizzata e interrogata dagli attori del processo.

*Lo sviluppo della metodologia. Acquisizione e ricostruzione*

Entrando nel dettaglio della metodologia la fase di acquisizione consente di ottenere i dati fondamentali alla costruzione della conoscenza riferendosi alle fonti storiche, documentali e iconografiche, ma anche alle fonti fisiche, rappresentate dalla forma dell'oggetto in esame e dalle indagini tecnico-ingegneristiche svolte su di esso. In termini formali il rilievo su base digitale diventa il fulcro per fotografare le caratteristiche configurative e geometriche e le dinamiche spaziali del bene costruito, dematerializzandolo in una nuvola di punti. Inoltre, a questo possono essere aggiunte campagne di rilievo più dettagliate, per leggere tra le altre le prestazioni strutturali, lo stato di danno dei materiali, eventuali condizioni preesistenti nel sottosuolo.

Approcci multidisciplinari differenti vengono iniziati riferendosi ad ambiti di ricerca complementari. Dalle esperienze maturate si è evidenziato come anticipare l'interazione permetta una più coerente e uniforme formazione dei dati puri: conducendo sopralluoghi in concomitanza, effettuando la campagna di indagine fotografica, interrogandosi sui segni presenti nell'edificio e aggiornandosi sui dati raccolti. Essi devono poi essere elaborati in un insieme di informazioni utilizzabili, e inoltre organizzati e digitalizzati puntualmente in database documentali, per garantire l'accessibilità dell'informazione in tutte le altre fasi. È in questo momento dunque che si combina la logica della strutturazione delle informazioni tra discipline differenti, dovendo ricorrere a nomenclature condivise e sistemi di etichettatura. Si mantiene l'identificazione della struttura d'archivio, ma allo stesso tempo si ha un accesso agile ai dati da parte di tutto il gruppo di lavoro in relazione al modello Bim e alla nuova lettura organica storica, spaziale, funzionale, strutturale che ne consegue.

Nella fase di ricostruzione è realizzato il modello Bim che abilita la formulazione delle ipotesi di trasformazione del bene. I dati raccolti prima, poi post-elaborati, diventano le informazioni che permettono di arricchire il modello Bim al fine di ottenere una base decisionale affidabile per implementare specifici usi come verificare l'analisi storica, progettare la conservazione e consentire la divulgazione.

Nel tempo è largamente aumentato l'utilizzo inizialmente di un

modello Bim e in seguito di quello che viene definito il *digital twin*<sup>5</sup> dell'opera, che deve essere realizzato garantendo dei metodi specifici atti ad assicurare l'autenticità e la leggibilità, la conservazione nel tempo e l'implementazione del modello stesso tramite tecnologie che rispettino specifici standard prestazionali<sup>6</sup>.

È possibile quindi iniziare a costruire il modello Bim a partire dai dati post-elaborati, definendo innanzitutto una struttura spaziale che scomponga l'edificio in zone omogenee e poi in livelli. In questi elementi spaziali e funzionali sono contenuti e riferiti gli oggetti fisici che costituiscono il bene, in un sistema di aggregazione e relazioni delle parti tra di esse e con il tutto secondo uno schema ad albero. Le geometrie modellate, non rappresentano solo l'aspetto esteriore degli oggetti, ma sono degli effettivi prodotti categorizzati rispetto alla funzione architettonica e strutturale svolta. La categorizzazione, quindi, non rientra solo nella nomenclatura, ma è insita nella creazione degli oggetti abilitando inizialmente procedure geometriche di modellazione, ad esempio elementi stratificati di involucro orizzontali o verticali come solai e muri rispetto a un pilastro strutturale o a una colonna, e in seguito abilitando la relazione con gli altri elementi, ad esempio una finestra necessita sempre di essere posizionata su un muro.

In termini geometrici la nuvola di punti è il riferimento per costruire la geometria, secondo il processo definito *scan-to-Bim*. Possono essere utilizzati anche altri risultati di rilievo più o meno recenti, come ad esempio piante e sezioni bidimensionali. È chiaro però che le due fonti abbiano gradi di affidabilità differenti e che il livello di dettaglio geometrico tridimensionale della nuvola sia molto più alto, e soprattutto distribuita in tutto lo spazio e non relegato ad alcune sezioni opportune. Soprattutto in edifici molto complessi e ampi, la nuvola di punti può presentare delle aree non rilevate. Questo però non risulta essere un limite, in quanto è possibile procedere per comparazione, sia con altre aree del modello sia con le regole

<sup>5</sup> In riferimento poi alle caratteristiche intrinseche di complessità semantica e relazionale tra le parti che un *digital twin* deve avere e le simulazioni che può abilitare, tali prestazioni non sono sempre raggiunte, a tal proposito quindi non tutti i modelli tridimensionali digitali di un'opera esistente possono esserne considerati un *digital twin*.

<sup>6</sup> MARK MUDGE, MICHAEL ASHLEY, CARLA SCHROER, *A digital future for cultural heritage*, in *International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, «Isprs Archives», 2007, 36 (5/C53).

storico e costruttive, al fine di ottenere egualmente un modello affidabile. La nuvola di punti e il modello Bim sono due elementi che si completano nella descrizione geometrica del bene, molto spesso infatti il modello risulta essere esatto da un punto di vista semantico e della gerarchizzazione degli elementi, ma senza avere il dettaglio geometrico, ad esempio a livello di decorazioni e di apparenza visiva, della nuvola.

A spazi e oggetti vengono poi definite e associate delle informazioni di tipo grafico e non-grafico che ne arricchiscono la completezza, potendo gestire in un unico ambiente la conoscenza sul manufatto, ma soprattutto potendovi accedere sempre in quanto univoca fonte di veridicità (*single source of truth*). Si tratta di un momento di sintesi della conoscenza delle varie discipline che compartecipano al risultato ottimale. Per gli aspetti geometrici la conoscenza ricade completamente nella modellazione, su proprietà sempre afferenti a oggetti che possono avere una rappresentazione fisica, di pieni o vuoti, relazionata agli elementi costruiti principali. Nell'ambito invece della ricerca storica i risultati di sintesi non sono direttamente implementabili nel modello in quanto si tratta principalmente di testi scritti che mirano alla lettura unificata e non a una decomposizione dei dati e delle relazioni tra di essi. Si pone quindi l'obiettivo di ottenere dalle trascrizioni e dai testi di sintesi delle singole unità informative, traducibili in elementi non grafici da associare al modello. È questo il caso della datazione di demolizione e costruzione di alcuni elementi che permettono di associare così ciascun oggetto a una specifica fase costruttiva. Attraverso sistemi di filtri di interrogazione, gli oggetti coevi vengono mostrati descrivendo la distribuzione spaziale e formale del complesso nelle varie epoche. In questo sistema è quindi possibile non solo andare a datare ciò che è ancora presente nello spazio reale, ma rappresentare nello spazio virtuale ciò che certamente non c'è più o che potrebbe esserci stato. Nel caso di strutture articolate quali monasteri, che nel corso del tempo per motivi differenti hanno subito delle sostanziali modifiche nel loro assetto e delle rifunzionalizzazioni d'insieme, la possibilità di virtualizzare gli spazi originali permette di abilitare molteplici analisi storiche anche in riferimento ad altri complessi afferenti alla medesima congregazione.

*I gradi di incertezza nella ricostruzione storica. Parametrizzazione e visualizzazione*

Sia per la ricostruzione geometrica di ciò che è ancora esistente, che per gli elementi ipotizzati, nel momento in cui l'informazione viene destrutturata, non è solamente sufficiente andare ad attribuire una datazione, ma è necessario garantire un parametro che vada a dichiarare la certezza, che chiameremo livello di confidenza, con cui uno specifico oggetto, e quindi le proprietà a esso collegate, è stato modellato<sup>7</sup>. Per quanto riguarda lo stato di fatto quindi la fonte del rilievo permette di stabilire una scala di affidabilità. Si ha il massimo livello se il riferimento è la nuvola di punti, prodotta secondo rigorosi metodi ereditati dalla topografia, il livello di confidenza si abbassa se si tratta di altre fonti, come piante storiche o comparazioni. Lo stesso concetto è possibile applicarlo alle ipotesi, in quanto dalle documentazioni storiche alcune informazioni sono frammentarie o afferenti a un'area e che altre siano solo citate. È possibile definire quindi una scala di valori tarata sulla unità, che rappresenta il massimo grado di certezza, su cui lo storico può tradurre le sue analisi e considerazioni e renderle sempre disponibili negli spazi e negli oggetti del modello Bim. L'assenza di una mediazione che questo metodo comporta, fa sì che chiunque interroghi il modello, anche nelle sue singole parti, possa leggere l'informazione, e soprattutto che, una volta opportunamente educato, la possa implementare in un sistema personale di valutazione per delle analisi qualitative e quantitative sul manufatto.

Al tema della parametrizzazione dell'ipotesi si collega la sua visualizzazione a livello grafico. Il primo contatto che avviene tra ogni attore e il modello Bim è la sua percezione visiva. Se la comunicazione del concetto di incertezza avvenisse solamente tramite un parametro, si avrebbe una lettura e una interpretazione errata della ricostruzione storica. È pertanto fondamentale adottare e implementare specifiche metodologie di rappresentazione che sottolineino la differenziazione tra ciò che è certo e ciò che non lo è, assottigliando la delimitazione del confine della geometria solida, al fine di creare nell'interlocutore una

<sup>7</sup> CARLO BIANCHINI, SAVERIO NICASTRO, *The Definition of Level of Reliability: A Contribution to the Transparency of Historic-BIM Processes. The Definition of the Level of Reliability, to the Transparency of Historical-BIM processes*. In *3D Modeling & BIM New Frontiers*, edit. by Tommaso Emler, Graziano Mario Valenti, Roma, Tipografia del Genio Civile, 2018, pp. 208-225.

distinta percezione dello spazio ipotetico da quello concreto. In questo modo viene assicurata la libertà dello storico di mostrare i risultati delle sue analisi di ricostruzione dichiarando fin dal primo momento se si tratta di speculazione. L'ambito della visualizzazione definisce l'aspetto comunicativo tra gli attori responsabili di creare il contenuto informativo e con il pubblico esterno. Il modello Bim, infatti, da un lato può essere collegato come nella pratica professionale a un ambiente di condivisione dati online a cui possono accedere con diversi livelli di autorizzazione i vari partner di progetto e commentare e annotare la costruzione del modello stesso, dall'altro può essere impiegato per produrre contenuti multimediali di vario genere, come video, applicazioni di realtà aumentata. L'obiettivo è quello di aumentare il coinvolgimento del pubblico preparando una sintesi interpretativa della ricostruzione storica costruttiva.

### *Conclusioni*

La metodologia descritta è certamente complessa e non lineare, sia nel non rispettare le fasi temporali consuete di sviluppo della conoscenza che nello strutturare le informazioni attingendo e combinando dati multidisciplinari in modalità diversificata, convergendo gli stessi in un modello Bim. Le potenzialità sono però evidenti in un campo come quello della ricerca storica e della valorizzazione del patrimonio culturale che richiede sistemi organizzati per la gestione della grande quantità di informazioni eterogenee e per definire poi una nuova forma di mantenimento della conoscenza acquisita. Inoltre, la comparazione tra sistemi e asset affini, come lo sono i monasteri benedettini, può oggi tradursi solo su un livello di sistematizzazione digitale elevato che tramite la definizione di requisiti informativi efficaci possa garantire il raggiungimento degli obiettivi di progetto.

*Veronica Merlo*

L'ARCHITETTURA DI SAN NICOLÒ DEL LIDO IN EPOCA MODERNA  
(XV-XVIII SECOLO). ANALISI STORICA E RICOSTRUZIONE BIM\*

Collocato nei pressi di una delle bocche di porto di accesso alla Laguna, il monastero benedettino di San Nicolò del Lido è conosciuto soprattutto per il ruolo che da sempre ha avuto nella celebrazione della festa della Sensa, come parte dello scenario della processione di barche che dal bacino di San Marco si dirigeva verso la bocca di porto per compiere il rito dello Sposalizio del Mare. L'ingresso del complesso monastico nella Congregazione "De Unitate" tra il 1451 e il 1454<sup>8</sup> segna un passaggio fondamentale nelle sue vicende anche architettoniche. Gli studi svolti finora sull'architettura della congregazione<sup>9</sup> hanno fatto

\* Questo saggio riprende i dati e le informazioni elaborate durante la tesi di laurea: VERONICA MERLO, *Spazi monastici di San Nicolò del Lido. Ricerca integrata tra analisi storica e metodologia BIM*, tesi di laurea, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale di Padova, corso di laurea in Ingegneria Edile-Architettura, relatore Gianmario Guidarelli, correlatore Rachele Angela Bernardello, a.a. 2021-2022. Per il contributo datomi desidero ringraziare la prof.ssa Licia Fabbiani per i preziosi consigli, padre abate Francesco G.B. Trolese e gli archivisti dell'Archivio di Stato di Venezia, in particolare il dott. Salvatore Alongi. In egual modo ringrazio la prof.ssa Ludovica Galeazzo, la prof.ssa Michela Agazzi, l'ospitalità del Global Campus of Human Rights che a oggi ha sede nell'ex monastero di San Nicolò del Lido, e in particolare il dott. Luca Fantinel. Un grazie al dott. Luigi Contegiacomo, che instancabilmente e con pazienza mi ha aiutata nel complesso compito di trascrizione dei documenti d'archivio.

<sup>8</sup> FRANCESCO G.B. TROLESE, *L'abate Bartolomeo da Verona unisce il monastero di San Nicolò del Lido alla congregazione "De Unitate" (1423)*, in *Monastica et humanistica scritti in onore di Gregorio Penco O.S.B.*, a cura di Francesco G.B. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2003; GABRIELE MAZZUCCO, *Monasteri benedettini nella laguna di Venezia: catalogo della mostra*, Venezia, Arsenale Editrice, 1983, p. 52; MARIO HELLMANN, *San Nicolò del Lido nella storia, nella cronaca, nell'arte*, Lido Venezia, Ist. tipografico editoriale, 1968, p. 158; LUIGI GALLO, *Lido di Venezia. Abbazia di S. Nicolò*, Lido Venezia, Ist. tipografico editoriale, 1964, p. 46; CARLO MALAGOLA, *Le Lido de Venise a travers l'histoire*, Venezia, Norsa, 1909, p. 101; FLAMINIO CORNER, *Ecclesia venetae/Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e Torcello*, Padova, Stamperia del Seminario, 1758, p. 59; la data è poi confermata dal documento presente in Archivio di Stato di Venezia: VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), San Nicolò del Lido (d'ora in poi SNL), b. 4, proc. 1.

<sup>9</sup> GIANMARIO GUIDARELLI, *Una comunità benedettina e l'architettura monastica: il caso dell'abbazia di Praglia*, in *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, a cura di Gherardo Ortalli, Oliver Jens Schmitt, Ermanno Orlando, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2018, pp. 247-259; TROLESE, *L'abate Bartolomeo*; GIORGIO MONTECCHI, *La Congre-*

emergere come quest'ultima coordinasse le realtà monasteriali del territorio a essa legate, grazie a una struttura precisa e ben organizzata. Attraverso il Capitolo generale, sede di riunione annuale di abati, priori e delegati, la congregazione assumeva tutte le decisioni più importanti per quanto riguarda temi generali o di singole abbazie<sup>10</sup>.

Ci proponiamo dunque di indagare in che modo il complesso di San Nicolò del Lido sia stato a sua volta coinvolto in questo quadro normativo in seguito all'ingresso nella congregazione. A tal fine è stato necessario applicare un approccio metodologico multidisciplinare e integrato. La prima fase della ricerca si è concentrata sull'acquisizione dei dati e si è avvalsa di quattro fonti distinte: documentazione bibliografica e archivistica, cartografia storica, fotografie scattate durante i sopralluoghi effettuati e rilievo digitale. I dati ottenuti dalla ricerca documentaria sono stati trascritti, mentre dal rilievo digitale si è ricavata una nuvola di punti che ha restituito parte del monastero. Quest'ultima è stata di grande importanza per ampliare le informazioni sullo stato di fatto, che finora si limitavano a un rilievo planimetrico del piano terreno e del primo piano in AutoCAD dwg (*drawing*), eseguito nel 2018 dallo studio FG architetti (Piero Faraguna-Marco Giroto).

Ciascuno dei metodi utilizzati risulta fondamentale per poter raccogliere informazioni di natura fra loro eterogenea (documenti d'archivio, disegni, fotografie, misure dirette, restituzioni bidimensionali e rilievi digitali). In particolar modo, l'applicazione rigorosa della me-

*gazione cassinese e il ritorno alle radici della spiritualità benedettina*, in *Benedettini in Europa: cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, a cura di Sonia Chiavichio, Vincenzo Vendelli, Modena, Franco Cosimo Panini, 2017, pp. 3-16; GUIDO BELTRAMINI, *Modelli antichi e alcuni disegni per i monasteri della congregazione benedettina di Santa Giustina poi Cassinese nel Quattrocento*, in *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, a cura di Machtelt Israëls e Louis A. Waldman, Firenze, Officina Libraria, 2013, pp. 253-266; GIANMARIO GUIDARELLI, *Vita spirituale, pratica liturgica e architettura, verso un nuovo modello architettonico di monastero benedettino cassinese (XV-XVI secolo)*, in *The network of Cassinese arts in Renaissance Italy*, a cura di Alessandro Nova e Giancarla Periti, Roma, Officina Libraria, 2020, pp. 81-94; Id., *L'architettura del monastero e della basilica di Santa Giustina nel XV e XVI secolo*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Francesco G.B. Trolese, Roma, Viella, 2020, pp. 287-304; GREGORIO PENCO, *Funzione e significato dell'architettura monastica nell'età del Rinascimento*, «Benedictina», 59 (2012), n. 1, pp. 59-76; GIANMARIO GUIDARELLI, *Note sulla ricostruzione rinascimentale del monastero di Praglia*, in *Benedettini in Europa: cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, a cura di Sonia Chiavichio, Vincenzo Vendelli, Modena, Franco Cosimo Panini, 2017, pp. 39-54.

<sup>10</sup> GUIDARELLI, *Una comunità*, p. 248.

odologia Bim permette di organizzare in modo coerente queste informazioni e di poterle successivamente implementare.

### *La congregazione Cassinese*

La riforma che porterà alla nascita della Congregazione “De Unitate” nasce dal monastero di Santa Giustina di Padova e viene sancita da papa Martino V Colonna nel 1419. Ludovico Barbo, abate di Santa Giustina, è il promotore di questo fondamentale passaggio nella storia del monachesimo benedettino nell’Italia moderna.

Alla base vi è la volontà di ricostruire la disciplina monastica che nei secoli era giunta a un lento, ma profondo decadimento, partendo da un’estesa riflessione sulla vita monastica, sul suo senso e sulla dimensione della sua spiritualità, articolata in preghiera comunitaria e meditazione personale<sup>11</sup>. Quest’ultima per Barbo risulta essere quella più rilevante nella vita del monaco. Il modello su cui si doveva basare la forma di preghiera individuale e meditativa era quello della *lectio divina*, che comportava una suddivisione progressiva in gradi della preghiera definita da Barbo stesso nel suo trattato *Modus meditandi et orandi* del 1440<sup>12</sup>. Solo attraverso l’isolamento era possibile davvero concentrarsi sulla preghiera, per poter giungere infine allo stato di meditazione. Dalla *lectio divina*, secondo Barbo, è possibile quindi sviluppare una successiva interiorizzazione che porta alla *contemplatio*. Come riporta Giorgio Montecchi, la parola divina viene rivelata nelle scritture al monaco nel silenzio del suo ritiro e si instaura all’interno dello schema relazionale dell’*otium* e del *negotium*, attraverso un nuovo approccio invece intellettuale<sup>13</sup>.

Questa nuova dimensione si traduce architettonicamente nella riconversione dei dormitori nei monasteri da cameroni collettivi a celle individuali<sup>14</sup>. In questo modo, l’isolamento assoluto si alterna alla dimensione comunitaria della vita cenobitica, in una forma di distacco dal mondo che non è più un viaggio estremo solitario (come nelle grot-

<sup>11</sup> Id., *Vita spirituale*, pp. 81-94.

<sup>12</sup> Ivi, p. 82; FRANCESCO G.B. TROLESE, *L’introduzione della riforma della congregazione di Santa Giustina in San Benedetto di Polirone. Aspetti e problemi*, in *Polirone nella Congregazione di Santa Giustina da Padova, (1420-1506)*, a cura di Francesco G.B. Trolese e Paolo Golinelli, Bologna, Pàtron, 2007, p. 30.

<sup>13</sup> MONTECCHI, *La Congregazione*, p. 7.

<sup>14</sup> GUIDARELLI, *L’architettura del monastero*, p. 287.

te dei monaci del deserto), ma viene condiviso tra i monaci<sup>15</sup>. La regola di San Benedetto stabilisce tutto ciò che è necessario per equilibrare la dimensione individuale e quella comunitaria del cenobio, definendo la necessità di assegnare a ogni spazio una sua funzione, in modo tale che la relazione stessa tra gli ambienti sia logica e razionale. Ciò vale quindi anche per il dormitorio comune, che doveva essere almeno uno per monastero<sup>16</sup>. Nel corso dei secoli le soluzioni planimetriche dei monasteri occidentali sono state molteplici, benché alla base del complesso si predilige la soluzione claustrale, con il nucleo composto sempre da chiostro e chiesa. Con l'avvento degli ordini mendicanti, i conventi utilizzano in parte il modello tradizionale del monastero, sin dai domenicani, che però introducono una importante novità nella progettazione nei dormitori: la soluzione scelta non è più quella della camera comune, ma i grandi spazi vengono suddivisi per poter ricavare celle singole. A partire da questo esempio la riforma di Barbo riprende la volontà di definire uno spazio intimo in cui il monaco possa studiare e pregare. Nel recuperare scelte della tradizione degli ordini mendicanti, unite alla peculiare struttura amministrativa e religiosa, la cultura architettonica cassinese diverrà essa stessa un riferimento importante per gli ordini della Controriforma<sup>17</sup>.

I modelli che nacquero dalla necessità di definire ambienti destinati alle celle individuali possono essere riassunti in tre esempi tipologici. Il primo si traduce inizialmente in cantieri come quello del dormitorio dell'Osservanza costruito nell'abbazia di Santa Giustina che si presenta come una "lunga stecca"; la seconda soluzione planimetrica segue il modello claustrale, e ha sempre origine in Santa Giustina, nel 1453<sup>18</sup>, precisamente nel braccio orientale del chiostro Dipinto, trovando però una più razionale applicazione a Santa Maria di Praglia nel chiostro Doppio tra il 1460 e il 1483<sup>19</sup>. Infine, dall'unione delle prime due nasce il terzo tipo, che trova espressione nel monastero di San Gior-

<sup>15</sup> ID., *Monasteri e conventi, dalle origini al XVI secolo*, in *Luoghi e tipi di architettura*, a cura di Gianmario Guidarelli, Paola Placentino, Guido Zucconi, «Ateneo veneto», s. III, CCVII, 19/I (2020), p. 47.

<sup>16</sup> *La regola di S. Benedetto*, a cura delle benedettine di S.M. Rosano, Abbazia delle Benedettine, Pontessieve (Fi), 1994, p. 125.

<sup>17</sup> GUIDARELLI, *Monasteri e conventi*, pp. 47-62.

<sup>18</sup> ID., *L'architettura del monastero*, p. 288.

<sup>19</sup> ID., *Vita spirituale*, pp. 81-94.

gio maggiore nella manica Lunga. L'ambiente del dormitorio viene costruito tra il 1494 e il 1513<sup>20</sup> con sviluppo longitudinale, come da primo modello, ma si identifica come un esempio a sé poiché la costruzione di questo spazio fu pensata in perfetta sincronia con il chiostro antistante. L'uno non poteva prescindere dall'altro.

Dunque, per Barbo vi è chiaramente la necessità di ripristinare e promuovere una perfetta dualità tra la dimensione comunitaria (propria del cenobio) e quella personale, dando una maggiore attenzione agli spazi individuali del monaco, che si traduce in una peculiare e innovativa organizzazione degli ambienti monastici. Questa trasformazione del modello architettonico di monastero avviene sempre rispettando il principio benedettino della *stabilitas in congregatione*, cioè «la relazione duratura e strutturale tra il singolo e la comunità»<sup>21</sup>.

Globalmente la riforma di Barbo riguardò la costituzione di una famiglia di abbazie liberate dal sistema della commenda, che pur rimanendo autonome, vennero collegate da un sistema normativo e di controllo comune, che coinvolse tutti i settori della vita monastica, tra cui anche quello edilizio. Emerge quindi come tali mutamenti non implicarono solo la dimensione temporale, ma anche lo spazio stesso della vita monastica nella sua doppia dimensione individuale e comunitaria<sup>22</sup>. Insomma, questa riforma istituzionale e spirituale si tradusse allo stesso tempo in una riforma architettonica<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> ID., GABRIELLA LIVA, SILVIA MUSETTI, *Il complesso medievale di San Giorgio maggiore a Venezia, architettura, scultura, strumenti digitali per l'analisi e l'interpretazione*, «Ateneo veneto», s. III, 206 (2019), 18/2, pp. 59-93.

<sup>21</sup> GUIDARELLI, *Vita spirituale*, pp. 83-84.

<sup>22</sup> MONTECCHI, *La Congregazione*, pp. 3-16.

<sup>23</sup> GUIDARELLI, *Vita spirituale*, pp. 81-94; ID., *L'architettura del monastero*, pp. 287-304; ID., *Una comunità*, pp. 247-259; *Benedettini in Europa: cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, a cura di Sonia Chiavichio, Vincenzo Vandelli, Modena, Franco Cosimo Panini, 2017; BELTRAMINI, *Modelli antichi*, pp. 253-266; BRUNO ADORNI, *L'architettura benedettina cassinese in area padana nel Rinascimento fra koinè locale, ritorni al medioevo e disposizioni generali.*, in *Cinquecento monastico italiano*, a cura di Giovanni Spinelli, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2013, pp. 321-340; PENCO, *Funzione e significato*, pp. 59-76; MARY-ANN WINKELMES, *Form and reform, illuminated, Cassinese reform-style churches in Renaissance Italy*, «Annali di architettura», 8, (1996-1997), pp. 61-84; GUIDO BELTRAMINI, *Architetture di Andrea Moroni per la Congregazione Cassinese: due conventi bresciani e la basilica di Santa Giustina a Padova*, «Annali di architettura», 7 (1995); JAMES S. ACKERMAN, *L'architettura religiosa veneta in rapporto a quella toscana del Rinascimento*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XIX (1977), pp. 135-164.

In questo passaggio, un fattore determinante fu l'incremento esponenziale del numero dei monaci, che da un lato favorì il veloce aumento numerico delle professioni, dall'altro la necessità di estendere gli spazi. Allo stesso tempo le opere di adeguamento avevano lo scopo di consolidare dal punto di vista estetico e funzionale gli edifici che fino ad allora conformavano i monasteri, poiché il loro aspetto decadente non restituiva l'immagine di solidità e stabilità nel tempo della quale la riforma si faceva promotrice<sup>24</sup>. Nel rinnovamento e ampliamento dei monasteri però furono coinvolti anche altri locali oltre ai dormitori, come il refettorio che doveva talvolta accogliere i Capitoli generali, ma anche le biblioteche, che subirono un ripensamento dimensionale al fine di poter contenere più libri, conseguente all'invenzione della stampa<sup>25</sup>. Per sostenere questo fervore edilizio vi fu necessariamente bisogno di una precisa struttura organizzativa.

Ciò portò non solo a uno sviluppo più omogeneo e controllato, ma anche a una circolazione delle idee che contribuì a creare una cultura architettonica unificata e a far nascere modelli di chiese e monasteri con molti tratti comuni<sup>26</sup>. Le decisioni più importanti venivano prese dal Capitolo generale che si riuniva annualmente<sup>27</sup>. Le abbazie dovevano perciò seguire le *Deliberationes* generali e le *Ordinationes* specifiche definite dal capitolo, la cui osservanza era verificata da specifiche cariche: i *Visitatores*. Essi facevano parte di una commissione eletta sempre in sede di capitolo ed erano figure con il compito di recarsi presso le singole abbazie per controllare che fossero seguite ed eseguite tutte le indicazioni. Si creò così nel tempo una rete sempre più fitta di legami, di scambi culturali, di figure di rilievo che incrementò ciò a cui Barbo mirava, ovvero la nascita di una vera e propria comunità, una congregazione di abbazie.

In materia architettonica proprio nel capitolo del 1433, come riporta Guido Beltramini, viene dichiarato che «le questioni *de fabrica* dovessero essere oggetto di specifiche delibere»<sup>28</sup>. L'assemblea doveva scandire i tempi di costruzione e soprattutto distribuire le disponibili

<sup>24</sup> GREGORIO PENCO, *Funzione e significato*, p. 60.

<sup>25</sup> Ivi, p. 61.

<sup>26</sup> GUIDARELLI, *Vita spirituale*, p. 84.

<sup>27</sup> ID., *Una comunità*, p. 248.

<sup>28</sup> BELTRAMINI, *Modelli antichi*, p. 247.

lità finanziarie destinate a ciascun intervento, al fine di rendere omogenea la gestione economica<sup>29</sup>. Furono quindi introdotte delle vere e proprie norme per la trasparenza e la chiarezza di ogni attività amministrativa<sup>30</sup>. Le strutture dei monasteri assunsero così forme sempre più regolari, sviluppandosi attorno a due o più chiostri, seguendo logiche spaziali e funzionali ricercate quindi anche in San Nicolò del Lido.

### *Il contesto territoriale: il Lido*

All'interno del quadro generale è indispensabile considerare l'importanza che da sempre ha assunto la scelta del luogo di erezione dei cenobi. È possibile notare come i monasteri fossero posti sempre in posizioni strategiche. Ciò, sia per ragioni di sicurezza, sia per motivi economici. Si andavano così a costituire delle vere e proprie comunità autonome, con una propria struttura, legate tra loro da un'organizzazione complessiva basata sui principi comuni della regola. Proprio quest'ultima definiva le norme su ciascuna tematica, come anche il luogo di erezione<sup>31</sup>. È per i motivi appena descritti che San Nicolò venne fondato nel 1053<sup>32</sup> all'interno dello schema lagunare, accanto all'omonima bocca di porto, divenendo essenziale per il territorio veneziano<sup>33</sup>. La fascia litorale funzionava perfettamente da elemento di protezione e da schermo dal mare, ma diveniva anche luogo di accoglienza per le flotte vittoriose e per le imbarcazioni in festa. La sua natura fu per secoli quindi sia militare sia culturale. Tra gli eventi culturali più importanti vi fu l'arrivo di Enrico III duca d'Angiò nel 1574<sup>34</sup>, per il quale Andrea Palladio progettò l'arco trionfale d'ingresso al Lido<sup>35</sup>. Nella mappa del

<sup>29</sup> GUIDARELLI, *Vita spirituale*, p. 85.

<sup>30</sup> Ne è un esempio San Giovanni Evangelista di Parma in: MONTECCHI, *La Congregazione*, p. 13.

<sup>31</sup> ANTONIO SALVADORI, GUIDO PEROCCO, *Civiltà di Venezia - vol. I*, Venezia, La stamperia, 1977, pp. 71-92.

<sup>32</sup> Il ragionamento che avvalorerebbe la data 1053 era stato già in parte discusso da Giuseppe Tassini, ma viene trattato maggiormente da Licia Fabbiani. Si fa riferimento a: TASSINI, *Curiosità Veneziane*, p. 726; FABBIANI, *La fondazione monastica*, p. 35.

<sup>33</sup> MICHELA AGAZZI, *Monasteri veneziani: da Castello, a Torcello, al Lido*, «Hortus Artium Medievalium», 19 (2013), pp. 155-164.

<sup>34</sup> GIULIO ZAVATTA, «Fu l'architetto messer Andrea Palladio veneziano»: un inedito documento sugli apparati per l'ingresso d'Enrico III al Lido di Venezia, «Hvmanistica», 2021, pp. 189-200, con bibliografia.

<sup>35</sup> NEW YORK, *Metropolitan Museum of Art*, Disegni e stampe, Cod. 2015.53, 1591; ivi, Cod. 59.570.432, 1574.

1559 di Domenico Gallo<sup>36</sup>, è possibile osservare la presenza di molteplici elementi di difesa, unitamente a quella di torri di controllo. Il monastero durante i conflitti divenne punto di riferimento per i soldati, sia in arrivo che in partenza, e inevitabilmente subì numerosi danni durante le guerre, un esempio fu la guerra di Chioggia del 1379<sup>37</sup>. A tale avvenimento si riconduce il momento di costruzione della prima vera fortificazione del Lido, ovvero il castel Vecchio, definito da «un corpo centrale quadrangolare merlato, provvisto al centro di un mastio e attorniato agli angoli da torrioni merlati»<sup>38</sup>. Davanti a quest'ultimo, tra il 1404 e il 1410<sup>39</sup>, fu successivamente costruito il castel Novo. Col trascorrere del tempo, i continui attacchi cui era sottoposto ciclicamente il territorio nord del Lido, portarono alla necessità di costruire una fortificazione vera e propria. In particolare, ciò che preoccupava maggiormente era la minaccia dei turchi. Così, nel 1543 il colonnello Antonio Castelli chiese al Consiglio dei dieci la costruzione «d'una fronte molto gagliarda e di una bona fossa innanci et spalto»<sup>40</sup>, visibile nella sua complessità in una mappa del 1715<sup>41</sup>. Per quanto riguarda l'alloggiamento dei soldati, tra il 1591 e il 1596, si avviò e si concluse la costruzione di una vera e propria caserma, chiamata “quartier Grande” o “palazzo de soldati”, che aveva lo scopo di ospitarne circa duemila. Tale edificio sostituì il precedente alloggiamento posto all'interno del territorio monastico, che era stato richiesto il 15 marzo 1572 nel sito in cui sarebbe stata eretta la nuova chiesa di San Nicolò<sup>42</sup>. Dal punto

<sup>36</sup> La cartografia rappresenta tutta la fascia litorale del Lido, riportando tra gli edifici caratterizzanti il territorio, tra cui il monastero; ASVe, Savi ed Esecutori alle Acque Lidi (d'ora in poi SEAL), 5.

<sup>37</sup> BERNARDO TREVISAN, *Trattato della laguna di Venezia*, Venezia, Domenico Lovisa, 1715, p. 33; GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità Veneziane*, Giusto Fuga, Venezia, 1915, p. 733.

<sup>38</sup> Oltre alla rappresentazione di Domenico Gallo si fa riferimento anche alla cartografia riportata in: MALAGOLA, *Le Lido de Venise*, p. 103; la descrizione è presente in: FABBIANI, *La fondazione monastica*, p. 20.

<sup>39</sup> FRANCOMARIO COLASANTI, *Le opere di difesa della Bocca di Porto di San Nicolò: per una cronologia essenziale*, in *Humanistica Marciana: saggi offerti a Marino Zorzi*, a cura di Simonetta Pelusi e Alessandro Scarsella, Biblion, Milano, 2008, p. 150.

<sup>40</sup> MALAGOLA, *Le Lido de Venise*, p. 41.

<sup>41</sup> ROMA, *Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio*, Disegni, “Forti e Castelli”, Venezia, cod. X A, 634.

<sup>42</sup> ASVe Provveditori alle Fortezze, r. 2, c. 2v, in LUCIANO G. PALUDET, *Venezia, Lido di San Nicolò. Notizie storiche, leggende, riflessioni*, Lief Associazione culturale S. Nicolò, Vicenza, 1990, p. 54.

di vista istituzionale, un altro luogo di estrema rilevanza fu la casa di proprietà del Consiglio dei dieci<sup>43</sup>, posta all'angolo nord-ovest della porzione di terreno in cui era racchiuso il monastero, davanti alla quale era presente il pozzo miracoloso. Spostando l'attenzione su ciò che rappresenta Gallo sull'area a destra del monastero, si può notare una porzione rettangolare con una grande casa al centro, con accanto lapidi, che porta la scritta «Luoco degli Ebrei»<sup>44</sup>. Si tratta del cimitero degli Ebrei che si ritrova in diverse rappresentazioni<sup>45</sup>.

È dunque questo il contesto in cui si inseriscono le vicende ricostruttive del monastero di San Nicolò in epoca moderna.

### *Il monastero di San Nicolò del Lido: il complesso*

Ancora oggi il complesso si compone di quattro volumi principali: la chiesa, con asse est-ovest, il chiostro quadrato principale, un secondo chiostro minore a "C" aperto e infine un edificio a est denominato "palazzetto Gotico". La chiesa, costruita nel XVII secolo, si rivolge verso la laguna con una facciata incompiuta che le avrebbe dato maggiore monumentalità. Insieme al lato ovest del monastero, un tempo dedicato ai dormitori, separa visivamente e fisicamente l'interno dal territorio circostante. Il monastero, fondato agli inizi dell'XI secolo, nel tempo si è sviluppato orientandosi verso sud, mentre l'area a nord è rimasta luogo di passaggio tra gli ambienti e punto dalla quale si poteva accedere al grande orto, da sempre parte integrante della vita monastica; dal 2011 l'ex monastero è sede della *Venice School of Human Rights*. Per quanto riguarda la storiografia sull'architettura del monastero, essa finora<sup>46</sup> si è concentrata perlopiù sul periodo medievale, soprattutto in seguito

<sup>43</sup> Questo edificio fu in seguito conosciuto come "casa Rossa", com'è riscontrabile in un atto del 1539 conservato all'interno dell'Archivio di San Nicolò, che la riporta come «cha rossa de li sig.<sup>ri</sup> Cavi de Diese.»: in MALAGOLA, *Le Lido de Venise*, p. 34.

<sup>44</sup> Ivi, p. 32.

<sup>45</sup> Si veda il libro: *Venezia gli ebrei e l'Europa 1516-2016*, a cura di Donatella Calabi, Ludovica Galeazzo, Martina Massaro, Venezia, Marsilio, 2016; in particolare le schede nn. 148-149 a p. 425 di Giovanni Caniato e le schede nn. 150-151-152 a pp. 428-431 di Alessandra Ferrighi. Alla fine del XX secolo il cimitero degli Ebrei è stato oggetto di un importante restauro: SOPRINTENDENZA AI BENI ARTISTICI E STORICI DI VENEZIA, *Venezia ebraica: il restauro dell'antico Cimitero del Lido*, Milano, Electa, 1999.

<sup>46</sup> In particolare: AGAZZI, *Monasteri veneziani*, pp. 155-164; LICIA FABBIANI, *La fondazione monastica di San Nicolò di Lido: 1053-1628*, Comune di Venezia, Assessorato Affari Istituzionali: Dipartimento di Storia e Critica delle Arti, Università degli Studi di Venezia, Venezia, 1989.

ai ritrovamenti archeologici del XX secolo. Dopo i primi rinvenimenti da parte di Mario Guiotto<sup>47</sup>, che riguardavano alcuni capitelli parzialmente murati e intonacati, furono svolti scavi e saggi murali più approfonditi. Vennero così alla luce cinque colonne incastonate nella muratura settentrionale del monastero, le arcate, i mosaici pavimentali, parte di alcuni affreschi della facciata e alcune fondazioni delle absidi della navata meridionale e parte della centrale. Nel 1982 furono svolti dei veri e propri scavi archeologici eseguiti da Michele Tombolani, che misero in luce oltre alle fondazioni della chiesa, anche buona parte di quella dell'atrio e alcune decorazioni musive<sup>48</sup>.

Dagli studi svolti da Hans H. Buchwald sui capitelli della basilica di Aquileia, consacrata nel 1031, emerge come la base della colonna, il tipo d'imposta e il capitello corinzio a palmette sia lo stesso rinvenuto a San Nicolò e visibile anche a San Giusto di Trieste<sup>49</sup>. Questo riporterebbe a un modello comune che si ripete nell'alto Adriatico nella prima metà del XI secolo, precedentemente quindi alla ricostruzione contariniana di San Marco a partire dal 1063. Di poco posteriore a questi esempi, ma fondamentale dal punto di vista planimetrico, è la chiesa istriana di San Martino a San Lorenzo del Pasenatico<sup>50</sup>. Essa, infatti, non solo riporta capitelli corinzi a palmette, ma mostra importanti analogie in pianta. La composizione si articolava in tre navate divise da colonne, con absidi semicircolari sporgenti. Enrica Cozzi nel suo studio pone il confronto anche sulle decorazioni musive delle due chiese, che mostrerebbero a loro volta «un dialogo molto stretto e coinvolgente tra le due sponde dell'Adriatico, nella seconda metà dell'XI secolo»<sup>51</sup>. Queste ricerche hanno contribuito sicuramente a una maggiore conoscenza della perduta chiesa medievale. Tuttavia,

<sup>47</sup> Per la figura di Mario Guiotto e i suoi interventi, tra cui i rinvenimenti a San Nicolò: ANNA CHIARELLI, *Mario Guiotto, in Dizionario biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, Bologna, Bologna University Press, 2011, p. 333; PIERFRANCESCO PALAZZOTTO, *Mario Guiotto Soprintendente ai Monumenti in Sicilia occidentale (1942-1949): tutela e restauro a Palermo nel secondo dopoguerra*, in *Atti del convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (Sisca)*, a cura di Cristina Galassi, Perugia, Aguaplano, 2017, pp. 467-485.

<sup>48</sup> AGAZZI, *Monasteri veneziani*, pp. 161-162; FABBIANI, *La fondazione monastica*, p. 53.

<sup>49</sup> ENRICA COZZI, *Affreschi medievali in Istria*, in *Studi e Ricerche d'Arte Veneta in Istria e Dalmazia*, a cura di Enrica Cozzi e Giuseppe Pavanello, Crocetta del Montello (Tv), Antiga Edizioni, 2016, p. 80.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 77-95.

<sup>51</sup> Ivi, p. 91.

mancano informazioni organiche e rigorose in riferimento all'epoca moderna, malgrado risulti particolarmente importante questa fabbrica nella Venezia del Rinascimento, ambito di ricerca cui si è perciò diretto il presente studio.

*Le fasi di ricostruzione del monastero di San Nicolò tra il XV e il XVIII secolo*

Dall'integrazione delle diverse fonti in possesso in un modello Bim è stato quindi possibile ricostruire e poi rappresentare le fasi costruttive che hanno coinvolto il monastero tra il XV e il XVIII secolo, in seguito al suo ingresso all'interno della congregazione, riassunte in fig. 1. Il modello Bim utilizzato è stato in grado non solo di contenere e gestire all'interno di uno stesso ambiente tutte le informazioni relative al manufatto, ma soprattutto di analizzare e integrare i dati storici raccolti, sviluppando anche nuove considerazioni alla luce di quanto è possibile visualizzare. A causa dell'estensione degli ambienti monasteriali e di una limitata accessibilità di alcuni di questi, si è scelto di svolgere il rilievo digitale concentrandosi sul chiostro principale e sul prospetto settentrionale, in quanto ambienti con un ruolo strutturale di collegamento tra le altre aree del monastero. Il rilievo digitale è stato poi integrato con le restituzioni bidimensionali a disposizione, ottenendo il modello visibile in fig. 2 e fig. 3, delineando per ogni istanza di oggetto la fonte di rilievo utilizzata e potendo quindi implementare in ricerche successive il lavoro di analisi geometrica. La creazione del modello secondo la logica della struttura spaziale per San Nicolò del Lido ha previsto a monte l'applicazione di un metodo preciso di nomenclatura, dai modelli al singolo elemento, sulla base della propria categoria con proprie caratteristiche tipologiche e parametri specifici. Il processo ha previsto, dunque, la modellazione del contesto per la sua importanza storica-architettonica, ottenendo ciò che è visibile in fig. 4.

*Stato della fabbrica nella prima metà del XV secolo*

È dato certo che una iniziale fase dell'edificio, corrispondente al periodo compreso tra l'XI secolo e la prima metà del XV secolo, sia legata ai primi volumi costruiti al principio della fondazione. Questa conformazione medievale sembra permanere a lungo, pur con alcuni interventi effettuati in seguito alle distruzioni di guerra. Dall'analisi della cartografia storica e grazie ai rinvenimenti archeologici del XX

secolo è possibile ricostruire in modo convincente la planimetria della chiesa medievale arretrata. Alcuni resti sono ancora oggi visibili poiché inseriti nel prospetto settentrionale e indicano con chiarezza quelle che dovevano essere state le altimetrie del fabbricato. Com'è stato possibile riscontrare durante la modellazione Bim, accanto a essa era presumibilmente presente un volume del monastero orientale, che si limitava probabilmente a un primo blocco edilizio che tutt'oggi mostra caratteristiche singolari e distinte. È ragionevole pensare che al suo interno fossero presenti le cucine e il refettorio, in accordo con la logica funzionale-spaziale benedettina. È dato certo che anche nei rifacimenti rinascimentali questi ambienti vennero mantenuti in un ampliamento dello stesso settore. Un corpo occidentale doveva poi contenere luoghi di servizio, come stalle e cantine, collegati al flusso commerciale derivante dalla vicina cavana, in dialogo diretto con l'esterno del monastero. Internamente invece doveva essere collegato con il resto degli edifici del complesso, tramite un corpo settentrionale, la cui presenza è deducibile dall'immagine d'archivio del 1559 di Gallo in fig. 5<sup>52</sup>, già citata. I percorsi, poi, si articolavano sicuramente nel nucleo centrale, probabilmente attraverso un chiostro medievale che non viene però riportato nelle cartografie e di cui pertanto non si conosce la conformazione. Due capitelli di colonnine a cubo scantonato, inseriti in un camino all'interno di una stanza del corpo occidentale, potrebbero aver fatto parte di questo ipotetico chiostro.

È possibile leggere poi un successivo cambiamento di fase dall'analisi delle colonne del quadriportico, in fig. 6. Emerge un'omogeneità tra di esse in tutti i lati, a eccezione di quello occidentale. Il portico di questa sezione del chiostro è scandito da colonne corinzie, con capitello ornato da una fila di foglie d'acanto e campana decorata da diversi tipi di efflorescenze in fig. 7. Si innestano quindi le volute con all'interno delle rosette, elemento atipico e poco diffuso, ma riscontrabile in altri monasteri della congregazione, come in quello di Praglia, ma anche in esempi lombardeschi a Venezia, come le lesene esterne di Santa Maria dei Miracoli. I due pilastri angolari di questo lato del chiostro ricalcano la stessa morfologia delle colonne, tranne che per il fusto specchiato e per la presenza di una figura di san Nicolò ripetuta su due lati del

<sup>52</sup> ASVe, SEAL, 5.

capitello, visibile in fig. 8. Si può dedurre che gli altri tre lati abbiano seguito necessariamente il ritmo, il passo e le dimensioni dettate dalle campate di quello occidentale. In questi casi il linguaggio è uguale per tutte le colonne; i capitelli ionici in fig. 9 mostrano strette somiglianze con quelli di San Giorgio maggiore nel chiostro dei Cipressi, seppur con alcune differenze. Le scaglie dell'abaco si mostrano più grandi e doppie, le volute sono meno decorate, risultando nel complesso più semplici. I fusti di tutte le colonne del quadriportico presentano le medesime dimensioni, ma quelli più recenti mostrano un'entasi di cui le colonne precedenti del lato occidentale sono sprovvisti.

Infine, i peducci delle volte appaiono come proiezioni a parete dei capitelli delle colonne, ma mantengono alcune differenze su ciascuno dei quattro lati.

La diversità morfologica tra le colonne del chiostro suggerisce necessariamente una fase di espansione del corpo occidentale, con la probabile definizione di celle e camere, antecedente ai lavori del XVI secolo. Possiamo con ragionevole certezza individuare due estremi temporali in cui collocare questa fase costruttiva: *post quem* la data d'unione con la congregazione, il 1451, ma *ante quem* gli interventi di ampliamento per la zona del refettorio e delle cucine del 1496. Quindi, è questo il momento in cui avverrebbe la costruzione del dormitorio con le prime bifore nel fronte sud. Ciò determina il fatto che ciascun intervento fosse già pensato in funzione del futuro chiostro, tanto da condizionare tutti gli interventi costruttivi che seguirono.

È nel 1496 che ha inizio il periodo di ricostruzione del monastero con l'edificazione del refettorio, in un corpo di fabbrica che prolunga quello orientale verso sud, e delle cucine meridionali. Un contratto datato 19 agosto 1496 restituisce i dettagli dell'operazione e ne descrive gli interventi<sup>53</sup>. Lo stesso testo confermerebbe la preesistenza di un volume occidentale, descrivendo la cucina come un corpo che dovrà essere costruito partendo dai dormitori fino ad arrivare al refettorio. Da ciò si può facilmente dedurre la progressione temporale del cantiere. In questo contesto di espansione verso sud è importante considerare l'elemento della cavana, che risultava essere da sempre un vincolo di ri-

<sup>53</sup> PALUDET, *Venezia, Lido*, p. 86; FABBIANI, *La fondazione monastica*, p. 38, n. 12; MALAGOLA, *Le Lido de Venise*, p. 105; ASVe, SNL, b. 4, proc. 5, c. 131.

levante importanza per il monastero. In una logica costruttiva, l'impostazione e lo sviluppo dei nuovi volumi doveva sicuramente aver tenuto conto della sua presenza; era infatti di primaria importanza mantenere un collegamento diretto con l'accesso alla laguna. Essa fu ampliata tra il XVI e il XVII secolo<sup>54</sup> raggiungendo così l'interno del monastero, precisamente l'entrata meridionale del chiostro, proprio come se fosse stata attuata la volontà di collegare due elementi già pensati per essere in comunicazione. A supporto di tale tesi ci sarebbe la conformazione della stanza terminale del piano terreno posta nell'area sud del corpo dei dormitori. Essa si presenta come una grande sala con quattro colonne monumentali e ciò suggerisce che possa essere stata pensata con funzione di ingresso una volta realizzato il prolungamento della cavana. Infatti, l'unico accesso a questa sala avviene tramite una porta di grandi dimensioni che la collega esclusivamente con la zona in cui giungeva il canale d'acqua, escludendo ulteriori affacci che potrebbero metterne in dubbio quindi la funzione. Anche le colonne di questo ambiente richiamano morfologicamente quelle del lato occidentale del chiostro, precedentemente descritte, consentendo l'ipotesi che possano essere coeve dal punto di vista costruttivo.

Nel 1530 si procede con la costruzione del chiostro ed è in questa data, pertanto, che vengono eseguiti la maggior parte dei lavori relativi al piano terreno, in termini di colonne, volte e finestre. Anche per la ricostruzione di questa fase di cantiere è stato determinante il ritrovamento di un contratto stipulato tra l'abate Agostino Bonfio di Padova e Francesco da Bressa e Giovanni Zon<sup>55</sup>. Il chiostro quindi si costruisce nel tempo e si compone di elementi frutto degli adattamenti dei nuovi corpi di fabbrica con quelli preesistenti. Ciò è riflesso della vita monastica stessa, che prediligeva la necessità di costruire spazi destinati alle varie funzioni monastiche, valutando la migliore efficienza planimetrica. Questo perché per svolgerle agevolmente gli ambienti dovevano essere vicini, comodi, usufruibili e ben collegati. Tutto ciò porta alla luce altri vincoli che vanno aldilà di quelli territoriali e architettonici, ma che sono propri della regola stessa. Questi tre limiti legati al territorio, all'architettura e alle regole monastiche, perciò, non prescindono

<sup>54</sup> FABBIANI, *La fondazione monastica*, p. 46 n. 33.

<sup>55</sup> Ivi, p. 48 n. 13; HELLMANN, *San Nicolò*, p. 159; GALLO, *Lido di Venezia*, p. 48; MALAGOLA, *Le Lido de Venise*, p. 105; ASVe, SNL, b. 4, proc. 5, c. 3.

l'uno dall'altro, ma si intrecciano fino a ottenere un risultato univoco. Nella citata mappa di Gallo del 1559 si ritrovano quindi alcuni elementi che mostrerebbero le fasi intermedie di ricostruzione fino a qui descritte. È possibile individuare infatti la chiesa medievale arretrata con il campanile accanto, la casa del Consiglio dei dieci all'angolo nord-ovest, l'ingresso con torre merlata, le mura che cingevano il territorio del monastero e infine il primo corpo a ovest, collegato alla chiesa da un ulteriore edificio.

La fase costruttiva più importante inizia nel 1584 quando con un contratto stipulato con l'abate Augustino da Padova, il maestro Gaspare de Bei si impegna alla sopraelevazione del «dormitorio vecchio»<sup>56</sup>. Dall'analisi puntuale tra la cartografia di Gallo<sup>57</sup> e una analoga rappresentazione anonima<sup>58</sup>, è ragionevole ipotizzare che tale indicazione progettuale si riferisse al rifacimento della copertura corrispondente alla conformazione odierna. Il contratto prosegue suggerendo la costruzione del «corridoio nuovo» che doveva poi unirsi alla nuova loggia anulare impostata sopra al portico preesistente, partendo dalla sacrestia della chiesa medievale e proseguendo lungo il perimetro. Tutto ciò doveva adeguarsi dimensionalmente alla larghezza della loggia vecchia e all'altezza del corridoio nuovo. Tale corridoio anulare trova coerenza costruttiva anche dall'analisi dei peducci d'imposta delle volte del primo piano, uguali tra loro in tutti e tre i lati: nord, est e sud. Una cella venne poi rimossa per poter lasciare lo spazio a un grande finestrone che si affacciava sull'orto, speculare a quello già presente nel fronte sud. Tale ambiente è stato possibile individuarlo con relativa certezza in seguito a un'analisi della pianta del piano primo. È infatti evidente l'interruzione del ritmo delle celle all'incontro tra il corridoio del dormitorio e la nuova loggia, proprio in corrispondenza del fronte nord del volume occidentale che si affacciava sull'orto.

Per ultimo fu costruito il settore settentrionale. La conformazione attuale di esso, che mostra le murature allineate lungo tutto il prospetto, fu infatti assunta contestualmente al periodo vicino al 1620. Que-

<sup>56</sup> FABBIANI, *La fondazione monastica*, p. 38 n. 14; HELLMANN, *San Nicolò del Lido*, p. 159; GALLO, *Lido di Venezia*, p. 48; MALAGOLA, *Le Lido de Venise*, p. 105; ASVe, SNL, b. 4, proc. 5, c. 6.

<sup>57</sup> ASVe, SEAL, 5.

<sup>58</sup> Ivi, 66.

sta data si riscontra nello scalone monumentale, sia nel dipinto posto in cima, che nel portale d'ingresso e d'uscita. Ciò appare conforme al periodo che registra la presentazione di ulteriori suppliche per la costruzione della nuova chiesa. Costruttivamente è ragionevole pensare che il corpo settentrionale, in particolare la zona relativa allo scalone, sia stato definito nello stesso periodo in cui fu tamponata la navata laterale della chiesa medievale. Dai sopralluoghi effettuati e grazie agli studi di Licia Fabbiani condotti sulle cortine murarie del monastero, è possibile inserire questo intervento intermedio. La porzione di parete settentrionale, che dai resti della basilica medievale arriva all'ala del dormitorio, appare accostata alla facciata della chiesa medievale e a quella del dormitorio. Non si presenta come una muratura continua, ma costruita in maniera indipendente nel periodo in cui anche l'ala nord fu adeguata alle altre preesistenti. È possibile riconoscere varie tracce all'interno della trama stessa del muro, tali da suggerire l'esistenza di vecchie aperture, come quelle di un atrio che terminava sul pianerottolo dello scalone al primo piano, da cui si accedeva al ballatoio della basilica<sup>59</sup>. Negli stessi decenni fu realizzato il nuovo accesso e smantellata progressivamente la chiesa medievale. L'ultima fase di questo periodo di ricostruzione e innovazione riguarda proprio la definizione della nuova chiesa di San Nicolò. Essa cambia ubicazione e dimensioni e si staglia sulla laguna con l'intento di dare nuova dignità al monastero come luogo a sé, così da distinguere la vita monastica dal ruolo militare che aveva assunto<sup>60</sup>. Vi è quindi la volontà di ricreare una realtà monasteriale indipendente, separando ciò che a causa dei vari avvenimenti bellici era diventato un unico complesso. Grazie a una analisi accurata e globale di due cartografie<sup>61</sup> che riportano la planimetria del monastero unitamente alla Fortezza, relativa agli anni 1646 e 1726, sono emersi altri dettagli circa la conformazione nel XVII secolo, in particolar modo per quanto riguarda il chiostro minore e la zona del refettorio. Considerando la rappresentazione dell'ingegnere Vin-

<sup>59</sup> FABBIANI, *La fondazione monastica*, p. 42.

<sup>60</sup> MASSIMO BISSON, *The Seventeenth-century Project for the Church of San Nicolò del Lido in Venice: Liturgical Problems and New Architectural Models in the Counter-Reformation*, in *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750*, a cura di Nebahat Avcioglu e Emma Jones, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 159-170.

<sup>61</sup> ASVe, Miscellanea Mappe, 1414; ivi, SNL, II, b. 10, c. 2.

cenzo Paoli da Lucca del 1646 in fig. 10, in tutto e per tutto un rilievo dello stato di fatto contestualmente a quell'anno, ciò che appare è il chiostro minore meridionale chiuso su tutti e quattro i lati. Sulla base dei sopralluoghi effettuati e sullo studio volumetrico dello stato odierno attraverso la modellazione Bim è ragionevole pensare che tali linee possano rappresentare in realtà non corpi di fabbrica, ma un ballatoio di servizio e collegamento che corre lungo tutto il perimetro. Di questo ne rimarrebbe oggi una minima parte, posta all'angolo sud-est. Più precisa, seppur meno dettagliata, sarebbe la pianta rappresentata nel disegno del 1726 in fig. 11. La chiesa si presenta architettonicamente conforme al progetto del 1626, ma in questo caso il chiostro minore risulta essere a "C", chiuso a meridione solo da un muro e con possibile ballatoio sul lato est e ovest. Anche quest'ultima, quindi, rivela lo stato di fatto del monastero benedettino in seguito agli avvenimenti rinascimentali.

Analizzando gli ambienti interni di ciascuna delle rappresentazioni appena citate è inoltre emerso come nel 1700 il refettorio avesse inizio dopo l'intersezione con le cucine. L'accesso risultava essere anche a quel tempo a un livello superiore, per dar spazio alle cantine nel piano interrato, ciò reso possibile grazie a una scalinata raggiungibile dal chiostro. Questo schema giustificerebbe anche la necessità di un ballatoio che doveva fungere da collegamento diretto con le cucine e con il resto del monastero. Lo sviluppo dell'ambiente proseguiva lungo tutto il fabbricato, presentandosi come due stanze a doppia altezza, visibile dall'elaborazione in fig. 12. L'accesso a cucina e refettorio era garantito da una scala riportata nelle cartografie, collocata nel luogo che oggi si presenta come anti-refettorio. Grazie alla modellazione è stato possibile ragionare su tali spazi, aggiungendo una fase successiva di interventi interni e confermando le ipotesi storiche sviluppate. Dopo aver definito tali volumi, nella fase successiva di modellazione dello stato di fatto sono state posizionate le aperture. È risultato così evidente come quelle sul fronte sud del corpo orientale, ipotizzate tramite analogie tipologiche, si intersecassero con il solaio che suddivideva la parte terminale. Quanto riportato ha suggerito e confermato la presenza di un ambiente un tempo molto più grande, destinato a refettorio, che solo successivamente è stato suddiviso in due livelli, ciò confermato anche dal sistema di copertura voltato rilevato nella pianta Dwg.

Possibili contatti tra il monastero di San Giorgio maggiore e San

Nicolò sono suggeriti da una serie di informazioni riguardanti un passaggio di denaro tra questo monastero e San Nicolò. All'anno 1633 risulta autorizzata la spesa di «lire undici mille cento cinquanta, soldi quindici [...] da impiegarsi nella Fabrica di quella Chiesa», su volontà della Congregazione<sup>62</sup>. Alla luce di quanto descritto finora, è ragionevole pensare che tale indicazione corrispondesse a un modo d'operare proprio di ogni attività edilizia. Infatti, grazie alla modellazione a oggetti, è stato possibile restituire la peculiarità del monastero e analizzare nel dettaglio gli elementi decorativi. Ciò ha permesso di svolgere un'analisi comparativa che ha messo in luce ulteriori analogie. Partendo dal generale fino al dettaglio, è possibile dire che il dormitorio di San Nicolò del Lido nella sua conformazione presenta analogie evidenti con il rispettivo ambiente delle abbazie vicine. È il caso di Santa Giustina e di Praglia, non solo per quanto riguarda i peducci all'imposta delle volte, ma proprio in riferimento allo sviluppo spaziale, alla disposizione delle celle, al ritmo delle volte e alle grandi aperture che illuminano il corridoio centrale. In entrambi i casi, San Nicolò e Praglia, i luoghi si sviluppano longitudinalmente secondo il prototipo della "lunga stecca". Un fascio di luce interrompe il corridoio centrale, in corrispondenza dell'intersezione con il percorso anulare attorno al chiostro. Ciò è dovuto alla presenza, nel caso di San Nicolò, di una trifora ricavata nella parete occidentale del dormitorio. Nel dettaglio tali legami trovano conferma anche nei peducci all'imposta delle volte, elementi in terracotta, atipici per la tradizione di Venezia, che appaiono invece perfettamente analoghi a quelli che si ritrovano nell'abbazia di Santa Giustina e Praglia. La stessa decorazione con cherubini, estremamente simile anche nei dettagli, li accomuna. In particolar modo, se si analizzano le realtà monasteriali vicine territorialmente in laguna, sviluppatasi negli stessi decenni, è possibile evidenziare forti correlazioni con quanto accadeva a San Giorgio maggiore nella manica Lunga. Il suo prospetto si articola allo stesso modo del cenobio littenese, ritmato dalle aperture semplici rettangolari interrotte da una grande trifora. La stessa viene utilizzata nella facciata monumentale che si rivolge verso la laguna. Confrontandola nel dettaglio con la medesima del monastero

<sup>62</sup> CHIARA CALZETTA, *La chiesa di S. Nicolò del Lido di Venezia*, tesi di laurea, Istituto universitario di architettura di Venezia, Dipartimento di storia dell'architettura, relatore Donatella Calabi, a.a. 1990-1991; ASVe, San Giorgio maggiore, b. 172, fasc. 70.

oggetto di studio è possibile suggerire che il linguaggio usato sia lo stesso, con differenze decorative, più elaborate nel caso in esame.

Anche se si analizza il chiostro principale nella sua totalità si può notare la stretta somiglianza con il chiostro dei Cipressi di San Giorgio maggiore. Ponendosi in quello di San Nicolò, dando le spalle al corpo orientale, si può scorgere il passaggio tra le bifore, tre per facciata, e le piccole finestre delle celle nel prospetto ovest. A fare da filo conduttore vi è la linea di marca davanzale che corre lungo tutti i prospetti. Lo stesso accade nello spazio progettato dal Buora. Le bifore appaiono con lo stesso linguaggio, anche se nel dettaglio differiscono per la tipologia di colonne che le scandiscono.

Non è chiaro quale tra i due cantieri sia il precursore, tanto che i due sembrano “rincorrersi” nel tempo, seguendo gli stessi interventi a poca distanza l'uno dall'altro. Se si considerano le aperture del fronte sud del dormitorio di San Nicolò costruite dopo il 1451 e prima del 1584 c'è l'analogia probabile che siano state esse stesse modello per le bifore del chiostro di San Giorgio o viceversa.

A ogni modo tale apertura è per San Nicolò un elemento ricorrente. Nello studio del monastero, la modellazione a oggetti ha messo in evidenza come tale tipologia funga da matrice per la maggior parte delle finestre monumentali.

Per quanto riguarda i capitelli e i possibili riferimenti è necessario porre una distinzione in base alle due tipologie precedentemente descritte. I primi sono quelli che definiscono il lato nord, est e sud. Si presentano molto simili a quelli del già citato chiostro dei Cipressi realizzato dalla bottega dei Buora all'inizio del XVI secolo nel monastero di San Giorgio maggiore. Entrambi mostrano lo stesso linguaggio architettonico, se non per piccole differenze dovute a una semplificazione decorativa dei capitelli di San Nicolò, come per esempio nelle decorazioni laterali delle volute.

Ulteriori analogie sono riscontrabili non solo nei dettagli architettonici, ma anche nel sistema di copertura di alcuni ambienti. È il caso delle volte della sala capitolare, che si presentano uguali a quelle del monastero di Praglia e di San Giorgio maggiore. Gli ambienti si mostrano simili nella loro conformazione spaziale, seppure nel caso in esame esso appaia più raccolto e meno decorato.

Lo stesso accade per il refettorio. Nonostante fosse sicuramente meno decorato di quello di Praglia anche in origine, è necessario sot-

to lineare che ciò che è visibile oggi è solamente una parte di quello che doveva essere l'intero ambiente. Anche la luminosità appare alterata da murature e locali che non vi erano quando fu costruito. È fondamentale considerare che il contratto per la costruzione del refettorio di San Nicolò del Lido avvenne poco dopo la definizione dello stesso ambiente nel cenobio euganeo definito nel 1495<sup>63</sup>.

Dai confronti riportati emerge quindi come non sia evidente la sequenza temporale dei vari cantieri che si avviano nel territorio veneziano, tanto da rendere plausibile l'idea che la maggior parte di essi si intersechino nel loro percorso, progredendo parallelamente.

Pertanto, quanto visto finora apre interessanti spunti per future ricerche che si pongano come obiettivo la possibilità di ampliare i casi studio e di ottenere quindi una rete di monasteri interconnessi. Tale confronto permetterebbe di comprendere i limiti temporali di numerosi cantieri, conoscendo quindi l'influenza che potrebbero aver avuto tra loro reciprocamente. La grande circolazione non si limiterebbe quindi solo a idee e materiali, ma bensì a persone, figure di spicco in quel periodo, personaggi che da un cantiere all'altro possono aver tramandato il proprio sapere e influenzato lo sviluppo architettonico del monastero.

### *Conclusioni*

Ciò che intende suggerire tale trattazione è l'affermazione dell'importanza di un'applicazione rigorosa della metodologia descritta. Grazie a essa ciascun oggetto trova una sua collocazione all'interno delle fasi costruttive, dalle quali è possibile trarre considerazioni coerenti. La visualizzazione chiara ed efficace diventa così strumento di dialogo per una ricostruzione storica corretta. Questo avviene anche grazie alla possibilità di poter distinguere il grado di ipotesi delle informazioni inserite, in seguito all'attribuzione a ciascun elemento del parametro di "Base filievo", relativo alla geometria e alla posizione dell'oggetto. Ciò permette di sviluppare qualsiasi intuizione con ferma chiarezza riguardo al livello di conoscenza dei dati di *input*, proiettando lo studio verso

<sup>63</sup> GIANMARIO GUIDARELLI, *Il complesso delle architetture: chiesa e monastero*, in *Santa Maria Assunta di Praglia: storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, a cura di Chiara Ceschi, Mauro Maccarinelli, Paola Vettore Ferraro, p. 287.

sviluppi successivi<sup>64</sup>. La visualizzazione ha poi permesso di ragionare sugli spazi, tanto da ipotizzare rilevanti analogie con alcuni dei più importanti monasteri della congregazione Cassinese, come Santa Giustina di Padova, Santa Maria di Praglia e il vicino San Giorgio maggiore. È possibile osservarlo nell'impostazione e sviluppo degli ambienti, nel susseguirsi dei vari interventi, nel dialogo logico ed efficace tra le funzioni. Attraverso il confronto stilistico si è giunti a delineare similitudini rilevanti, tanto da inserire San Nicolò ragionevolmente all'interno di una struttura di cantieri che dialogavano verosimilmente tra loro. Ciò non solo dal punto di vista delle idee, ma anche delle maestranze e soprattutto dei materiali. Ne sono un esempio i peducci in terracotta che risultano inusuali nel territorio veneziano e che derivano infatti, da quanto è possibile cogliere, da Praglia e da Santa Giustina.

L'impostazione del lavoro nelle sue diverse fasi ha permesso quindi di giungere a un risultato coerente nelle sue parti, aperto però a qualsiasi approfondimento futuro. L'approccio integrato porta con sé la possibilità di poterlo replicare a diversi casi studio o ad uno stesso caso, aumentando il livello di conoscenza e arricchendolo di nuove informazioni.

#### ABSTRACT

Il contributo presenta una metodologia innovativa che, basandosi sui processi standardizzati Bim (Building Information Modeling), integra le ricerche storiche d'archivio e bibliografiche con i metodi della rappresentazione informativa digitale, al fine di ottenere una base di conoscenza multidisciplinare sui manufatti esistenti per la loro valorizzazione. In un primo saggio si indaga lo sviluppo del processo, descrivendo come i requisiti informativi della ricerca storica vengono declinati, il secondo ne vede l'applicazione e propone la documentazione dei

<sup>64</sup> RACHELE A. BERNARDELLO, *Comprendere, costruire, visualizzare le fasi storiche della "fabbrica" del Torrione*, in *Il Torrione di Carpi—Work in Progress*, a cura di Andrea Giordano, Manuela Rossi, Elena Svalduz, Carpi, Apm, 2019, pp. 43-46; ANDREA GIORDANO, RACHELE A. BERNARDELLO, FEDERICO PANAROTTO, PAOLO BORIN, *Rappresentare San Nicolò*, in *Il Principe e la sua chiesa San Nicolò e il convento dei Frati a Carpi*, a cura di Andrea Giordano, Gianmario Guidarelli, Manuela Rossi, Svalduz Elena, San Pietro di Legnago, Franco Cosimo Panini, 2022, pp. 78-87.

risultati ottenuti per il monastero di San Nicolò del Lido a Venezia, andando inoltre ad ampliare la rete di conoscenze sui monasteri benedettini nel territorio.

The contribution presents an innovative methodology, based on standardised Bim (Building Information Modeling) processes, that integrates historical archive and bibliographical research with digital information representation methods, in order to obtain a multidisciplinary knowledge on existing artefacts for their enhancement. The first essay explores the development of the process, illustrating how the information requirements of historical research are interpreted. The second shows its application and presents the documentation of the results obtained for the Monastery of San Nicolò del Lido in Venice, thus expanding the network of knowledge on Benedictine monasteries in the area.

*Francesca Salatin*

NOTE A MARGINE DI UN RESTAURO.  
LO SCALONE DEL LONGHENA A SAN GIORGIO MAGGIORE\*

*Introduzione*

Uno degli oggetti architettonici più noti di Venezia, lo scalone del Longhena sull'isola di San Giorgio maggiore, è stato tra il 2020 e il 2021 oggetto di un restauro, resosi necessario a seguito dell'acqua alta del novembre 2019, che ha interessato i materiali lapidei del livello inferiore. L'intervento, grazie alla possibilità di avere un contatto ravvicinato e prolungato con il manufatto, ha indotto a porsi alcuni interrogativi sulle trasformazioni dell'edificio che si vogliono indagare in questa sede, anche alla luce di documentazione scarsamente conosciuta. La prima parte di questo articolo ripercorre la storia del monumento, tratteggiando vicende che costituiscono una trama complessa e aperta a ulteriori approfondimenti, mentre la seconda offre una relazione sul restauro recentemente condotto, sulle metodologie adottate e sulle scelte progettuali introdotte.

*Lo scalone: storia, trasformazioni e questioni aperte*

Tra i ricchissimi materiali custoditi al Museo nazionale di Svezia a Stoccolma si conserva uno spaccato prospettico, un inchiostro e acquerello su carta, della scala monumentale del palazzo reale di Drottningholm (fig. 1). Il foglio è di mano dell'architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728), figlio di Nicodemus il Vecchio (1615-1681), progettista a servizio dei reali che aveva raggiunto una certa notorietà anche a livello europeo e autore dello scalone. Entrambi gli architetti si formano con lunghi periodi di soggiorno all'estero, che li portano nelle maggiori città d'Europa, con una predilezione per Italia e Francia: un percorso di accrescimento

\* Questo lavoro approfondisce tematiche affiorate durante l'intervento di restauro dello scalone del Longhena realizzato dalla Fondazione Cini: all'istituzione e ai colleghi va il mio primo ringraziamento. Sono inoltre grata ai restauratori della ditta Co. New.Tech, agli studenti e ai docenti dell'Università Internazionale dell'Arte di Venezia, ad Andrew Hopkins, Martin Olin, Elena Tesser, Gianmarco Guidarelli, Michele Gottardi, Mario Piana, Letizia Monico, Fulvio Lenzo, Giampaolo Ermini, generosi interlocutori durante l'elaborazione di questo scritto, alla fototeca della Fondazione Cini e il Nationalmuseum di Stoccolma per la concessione delle immagini e dei disegni.

che si sostanzia in una straordinaria collezione di testimonianze grafiche, resoconti di viaggio, libri, conservata tra il Museo Nazionale di Svezia, la Biblioteca Reale e l'Accademia di Belle Arti di Stoccolma<sup>1</sup>.

Venezia è tappa obbligata in questo itinerario di formazione, come il foglio in questione non manca di confermare. A Drottningholm a essere preso a modello sia nell'impostazione generale che nelle scelte di dettaglio – come sottolinea il disegno dei pianerottoli e di uno dei tappeti marmorei – è lo scalone monumentale del monastero benedettino dell'isola di San Giorgio maggiore, progettato da Baldassarre Longhena (1596-1682)<sup>2</sup>, e oggetto di queste pagine. Una descrizione dello scalone viene offerta, nei primi decenni dell'Ottocento, nelle pagine *Delle iscrizioni veneziane* di Emanuele Cicogna:

Mette questa al Chiostro dei Cipressi, altrimenti detto dipoi chiostro rosso per essere dipinto esternamente con tale colore. Al piano essa ha un ramo largo moltissimo con sette gradini, saliti i quali, avvi comodo spazio, co a' lati due belle porte. Ivi la scala in due rami si parte, l'uno a manca, l'altro a destra, dividendosi poscia in altri due, che vengono così ad avere direzione opposta al primiero. In quattro rami ci sono 58 gradini, 29 per lato. Dirimpetto al primo vedesi magnifica prospettiva di pietre istrane. Avvi una statua in nicchia nel mezzo rappresentante Venezia, la quale ha due minori statue alle parti, dinotanti due virtù, la Prudenza e la Giustizia. Sulla statua di Venezia è inciso l'anno 1644. Si veggono due lapidi lateralmente con iscrizioni in campo oro significanti l'una l'arrivo di Giuseppe II. Imperatore all'isola di S. Giorgio, l'altra di Pio VI Pontefice quando fece ritorno da Vienna (312)

e aggiunge

<sup>1</sup> Sui Tessin si vedano i volumi: PER BJURSTRÖM, MÅRTEN SNICKARE, *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections I Catalogue du cabinet des beaux arts 1712*, Stockholm, Nationalmuseum, 2000; *Travel notes 1673 - 77 and 1687 - 88*, a cura di Merit Laine, Börje Magnusson, Stockholm, Nationalmuseum 2002; *Architectural drawings I, Ecclesiastical and garden architecture*, a cura di Martin Olin, Linda Henriksson, Stockholm, Nationalmuseum, 2004. KRISTOFFER NEVILLE, *Nicodemus Tessin the Elder. Architecture in Sweden in the Age of Greatness*, Turnhout, Brepols, 2009, in particolare pp. 54-56; MARTIN OLIN, *Tessinarna i Venedig*, «Sjuttonhundrata 1700-tal: Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies», 6 (2009), pp. 7-21.

<sup>2</sup> Mi limito a segnalare: LIONELLO PUPPI, GIANDOMENICO ROMANELLI, SUSANNA BIADENE, *Longhena*, Milano, Electa, 1982; MARTINA FRANK, *Baldassarre Longhena*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2004; ANDREW HOPKINS, *Baldassarre Longhena and Venetian Baroque architecture*, New Haven, Conn. (UA), Yale University Press, 2012; ID., *Baldassarre Longhena: 1597-1682*, Milano, Electa, 2006.

Superiormente ci sono cinque grandi finestre. Alle parti poi, cioè nei secondi rami a destra e a sinistra *vi sono porte che menano ad altri luoghi*, quattro statue e otto grandi finestre, il tutto metà per parte. La scala ha le sue bande parimenti intagliati di pietra istriana. Nell'intera facciata dell'ingresso ci sono tre arcate che formano tre portoni e di sopra tre archi che formano tre finestre con pergoli per le quali dal corridoio contemplasi tutta la scala. Nel mezzo del soffitto un quadro rappresentante Giacobbe che sogna fu dipinto da Valentino Le Febre da Bruxelles. Questa scala veramente maestosa e ammirabile fu opera del già mentovato architetto Baldassarre Loghena<sup>3</sup>.

Longhena «figura che dal basso mestiere di scalpellino senza studio» – secondo il ritratto che ne dà Tommaso Temanza nel suo *Zibaldon* – era diventato architetto di Stato a Venezia dal 1640 all'anno della morte, diventando una delle figure nodali nella scena edificatoria veneziana del Seicento. Longhena intrattiene un rapporto privilegiato con l'isola di San Giorgio, dove gode dell'onore di apporre la propria firma su architetture diverse<sup>4</sup>. Longhena, infatti, è la terza figura architettonica di spicco, dopo i Buora e Andrea Palladio, che il Cenobio, da sempre colto committente di architettura, chiama a lasciare il segno sul volto dell'isola.

I primi incarichi per il monastero di San Giorgio risalgono alla metà degli anni trenta del Seicento con i monumenti funebri per Domenico Michiel<sup>5</sup> e Pietro Civran<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emanuele Antonio Cicogna*, IV, Venezia, Giuseppe Picotti, 1834, p. 274 (corsivo mio).

<sup>4</sup> Su questo argomento: GUIDO BELTRAMINI, *Architetture firmate nel Rinascimento italiano*, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 109-115.

<sup>5</sup> VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), San Giorgio maggiore (d'ora in poi SGM), b. 14, Proc. 7. «Decreto del Senato per la restitutione del deposito del serenissimo Doge Domenico Michiel con altro decreto inhibitivo di rinnovar alterar e distrugger depositi senza licenza dell'eccellentissimo Senato». cart. 1610 - 1705. Poco prima del 1635 la chiesa di San Giorgio maggiore fu restaurata ed il sepolcro del doge Domenico Michiel (1118 - morto nel 1130) distrutto e sparse le ceneri. Il Senato, con decreto 1635, 19 luglio invitava il monastero a riedifi care il monumento, che era «di fi nissimi marmi». Nello stesso anno fu redatta una memoria dal consultore in iure Scipione conte Ferramosca. L'azione contro il monastero fu intentata da Giovanni Battista Michiel qd. Pierantonio e l'ingiunzione al monastero promossa dall'avogador di comun da Ponte è del 1610, 13 luglio (c. 2). Per la sepoltura del doge Michiel cfr. Andreae Danduli [...] chronica», lib. IX, cap. XII, par. XXXVI.

<sup>6</sup> ASVe, SGM, b. 21, Proc. 10 A, c. 65r. 1638, 9 marzo. «Obbligazione di Baldisera Longhena protto alla nova chiesa di eseguire un monumento a \*\*\* Civran, secondo il disegno da lui approntato, in marmo greco, con colonne in marmo bianco e nero. Costo ducati 360». Ivi, b. 22, Proc. 13 A II., fasc. 5. 1634. Lite pel monumento Civran, da rinnovarsi nella nuova chiesa.

A questa data Longhena ha già alle spalle la vittoria del concorso per la realizzazione della chiesa di Santa Maria della Salute, commissione pubblica che si aggiudicò alla fine del 1630 e della quale sarà supervisore per gli anni successivi, mantenendo per tutta la vita il titolo di proto. L'aggiudicazione della vittoria del progetto rappresenta un momento cruciale e di svolta per la carriera di Baldassarre, che fino a quel momento aveva avuto una sola committenza cospicua in qualità di vero e proprio architetto, nel 1624 con il rifacimento della chiesa di Santa Maria Assunta a Chioggia, a fronte di una carriera fino a quel momento segnata da incarichi soprattutto per monumenti commemorativi, cenotafi e altari. Il cantiere della Salute diventa quindi luogo di affermazione ma anche di formazione per Baldassarre, nonché occasione di contattato per stringere rapporti con una clientela di alto livello.

È nella biblioteca, oggi detta del Longhena, che tradizionalmente viene riconosciuto il primo incarico conferito a Baldassarre in qualità di architetto – o più propriamente di proto – del monastero di San Giorgio e dove i monaci benedettini esaltano il suo lavoro con la scritta «Balthasar Longhena Architectvs Venetvs» e facendo collocare sopra la porta maggiore della biblioteca «l'effigie a mezzo busto dell'architetto», come ricorda Cicogna<sup>7</sup>, oggi dispersa.

La nuova biblioteca andava a sostituire quella costruita negli anni trenta del Quattrocento su progetto di Michelozzo, durante l'esilio di Cosimo de' Medici a Venezia<sup>8</sup>, che secondo la testimonianza di Giorgio Vasari

<sup>7</sup> CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, p. 273.

<sup>8</sup> Sull'assetto medievale del monastero si vedano: SERGIO BALDAN, *La storia del monastero di S. Giorgio Maggiore scritta dal monaco Fortunato Olmo*, «Studi Veneziani», LXIII (2011), pp. 352-546; CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, GINO DAMERINI, *L'isola e il cenobio di San Giorgio maggiore*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1969, pp. 1-63; FERDINANDO FORLATI, *S. Giorgio Maggiore, il complesso monumentale e i suoi restauri (1951-1956)*, Padova, Antoniana, 1977; TRACY E. COOPER, *La facciata commemorativa di S. Giorgio Maggiore*, in *Andrea Palladio nuovi contributi*, settimo seminario internazionale di Storia dell'Architettura, Vicenza, 1-7 settembre 1988, a cura di André Chastel e Renato Cevese, Milano, Electa, 1990, pp. 136-145; ADE-FABORO A. DAVIDSON, *Programmi edilizi e progetti per il cenobio di San Giorgio maggiore, nei secoli 15 e 16*, tesi di laurea Iuav, relatore Antonio Foscari, 1991, pp. 1-60; GIUSEPPE FRASSON, *Nuovi contributi per la storia del cenobio di San Giorgio maggiore di Venezia*, «Archivio Veneto», V ser., CXXVI (1995), v. CXLV, n. 180, pp. 139-147; ELISABETTA MOLteni, *Così vicino, così lontano. Venezia, l'isola di San Giorgio maggiore, la Fondazione Giorgio Cini, in Vatican Chapels*, a cura di Francesco dal Co, Milano, Electa, pp. 29-46; MARSEL GROSSO, «*Questi xe in tera i veri Paradisi*» (Boschini 1660), *Origini e sviluppo del cenobio benedettino di San Giorgio maggiore*, in *Abbazia di San Giorgio maggiore, guida alla Basilica*, a cura di Marsel Grosso, Abbazia di Praglia (Pd) Edizio-

«fu finita non solo di muraglia, di banchi, di legnami ed altri ornamenti, ma ripiena di molti libri»<sup>9</sup>, ma che sappiamo essere stata edificata solamente a opera di Giovanni Lanfredini, responsabile del banco Mediceo a Venezia, quattro decenni più tardi e verosimilmente sollecitata dalle donazioni di Bessarione alla Serenissima, inizialmente indirizzate proprio a San Giorgio<sup>10</sup>.

A partire dagli studi di Giuseppe Fiocco, seguito dalla maggior parte degli studiosi con l'eccezione di Giorgio Ravagnani, si colloca all'ufficio dell'abate Alvise Squadron la decisione di costruire un nuovo ambiente nel braccio di collegamento tra i due chiostri<sup>11</sup>. In realtà il programma di una nuova biblioteca circola almeno dalla prima metà del Cinquecento, come dimostrano le disposizioni testamentarie di Marino Grimani che il 21 settembre 1546 dona i suoi libri ai monaci di San Giorgio e lascia una donazione «pro bibliotheca costruenda in eodem monasterio»<sup>12</sup>.

Solo negli anni settanta vennero invece ultimati gli arredi scultorei intagliati da Frank Pauc<sup>13</sup> con notevoli differenze di forma e proporzione rispetto al disegno longheniano, documentato in un foglio autografo ma privo di data, conservato all'archivio di Stato di Venezia<sup>14</sup>, riducendo sensibilmente l'integrazione tra apparato scultoreo e architettonico che costituiva una cifra caratterizzante del progetto.

A Longhena e ai suoi collaboratori, Francesco e Baldassarre Garzotti, vanno poi riferiti i lavori di definizione del chiostro iniziato solo un

ni Scritti Monastici, 2019, pp. 5-13; GIANMARIO GUIDARELLI, *Una mappa inedita del complesso di San Giorgio maggiore a Venezia (XV secolo, ante 1494)*, «Ateneo Veneto», s. III, CCVI (2019), 18/I, pp. 181-186; GIANMARIO GUIDARELLI, GABRIELLA LIVA, SILVIA MUSETTI, *Il complesso medievale di San Giorgio maggiore a Venezia. Architettura, scultura, strumenti digitali per l'analisi e l'interpretazione*, «Ateneo Veneto», s. III, CCVI (2019), 18/II, pp. 59-93.

<sup>9</sup> GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, in *Le Opere di Giorgio Vasari*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, 1981 (1906), II, p. 434. La notizia viene ripresa da FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in 14. libri da M. Francesco Sansouino [...]*, Venetia, Domenico Farri, 1581, p. 82r.

<sup>10</sup> GIORGIO RAVEGNANI, *Le biblioteche del monastero di San Giorgio maggiore*, Firenze, Olshki, 1976, pp. 26-27; SUSY MARCON, *Astronomica. Le signature dei manoscritti marciiani*, p. 15 (consultato in <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-7543-440-3/978-88-7543-440-3-ch-01.pdf>, in data 22 giugno 2022).

<sup>11</sup> Ferdinando Forlati descrive la discontinuità muraria tra il piano terreno e il piano nobile, a ulteriore conferma di due diverse fasi costruttive, FORLATI, *S. Giorgio Maggiore*, p. 30.

<sup>12</sup> CICOGNA, *Delle Inscrizioni Veneziane*, IV, pp. 594-605; 615-616.

<sup>13</sup> Ivi, p. 272 si riferisce, sulla scorta dei registri del monastero che i lavori iniziarono il 17 agosto 1665 per concludersi il 1 gennaio 1671.

<sup>14</sup> ASVe, Misc. Mappe, dis. 1394.

anno e mezzo dalla morte del Palladio, con il disegno dei portali monumentali<sup>15</sup>. È ancora Longhena a occuparsi dei lavori di dipintura e di riparazione alla chiesa negli anni cinquanta<sup>16</sup>, di varie case del monastero<sup>17</sup>, della sistemazione del noviziato nel 1657, nonché del rifacimento nel 1676 delle camere al di sopra dell'infermeria<sup>18</sup>, definita «ex architectura ejusdem Palladii», un progetto commemorato con la targa «anno domini MDCLXXVI», tuttora visibile, che trova conferma nella testimonianza di padre Marco Valle<sup>19</sup>, dotto autore di una cronaca della chiesa di San Giorgio redatta verso la fine del XVII secolo dal titolo *De monasterio & abbazia S. Georgii maioris venetiarum clara & brevis notitia ex pluribus manuscriptis praecipuae Fortunati Ulmi abbatis tit-luaris casinensis excerpta*<sup>20</sup>.

L'impegno più cospicuo sotto il profilo architettonico è dato proprio dal progetto per lo scalone monumentale, che dal chiostro palladiano immetteva al piano di rappresentanza del monastero e alla foresteria vecchia (fig. 2). È noto che la costruzione iniziò il 6 luglio del 1643, quando «si incominciò a far la scalla nuova sotto il prudentissimo governo del p. D. Alvise di Venezia, e fu perfezionata ad' 24 Xbriio 1645»<sup>21</sup>, con un impegno di spesa di 9.700 ducati lire 6.

Collocato in un volume autonomo di grandi dimensioni affacciato sul

<sup>15</sup> ASVe, SGM, b. 25, proc. 13B.

<sup>16</sup> Ivi, b. 21, proc. 10 A, cc. 71r-72r. 1652, 10 maggio. Perizia di Baldisera Longhena proto circa i lavori di dipintura e riparazioni alla chiesa, con la spesa di ducati 380, oltre a «un sechio di vino e doi bine di pane della famiglia per ogni giorno». Ivi, proc. 13 A I. 1652, 10 maggio. Accordo «per nettar et bianchizar et acomodar la chiesa» con intervento e ricevuta di Baldisera Longhena protto.

<sup>17</sup> Ivi, b. 28 proc. 13B, 1661, 7 febbraio «Opere fatte far da me Baldisera Longhena protto» in varie case del monastero.

<sup>18</sup> Alla data 1580, riportata su una targa tutt'ora esposta sul muro dell'edificio, doveva essere concluso un edificio alto due piani.

<sup>19</sup> VENEZIA, *Biblioteca del Museo Correr* (d'ora in poi BMC), Codice Cicogna 2131, 1693, c. 69, FORTUNATO OLMO, MARCO VALLE, *De Monasterio et Abbazia S. Georgii Maioris Venetiarum clara et brevis notitia ex pluribus m.s. praecipue Fortunati Ulmi abbatis titulus casinensis excerpta, a p. d. Marco Valle ven., eiusdem coenobii alumno MDCXCIII*, ms.

<sup>20</sup> BMC, Codice Cicogna 2131.

<sup>21</sup> ASVe, SGM, b. 21, proc. 10 A: c. 67v. 1644, 1 marzo. Accordo tra Alvise da Venezia abate e Giovanni Battista Pagliari scultore a San Vidal per la esecuzione di tre fi gure in pietra di Nanto rappresentanti *Venezia, La prudenza e La giustizia* che saranno poste «nelli nichì sopra li patti della scalla nova». Prezzo ducati 110. c. 68r. «Adì 6 luglio 1643 si incominciò a far la scalla nova [...] e fu perfetionata adì 24 decembriio 1645». Segue la nota spese complessiva. Cfr. CICOGLA, *Delle Inscrizioni Veneziane*, IV, p. 379.

chiosstro palladiano, lo scalone si articola in tre rampe con schema a “E”: presenta due salite disposte simmetricamente a “elle” che approdano nel corridoio superiore, divergenti a partire da un pianerottolo, sbarco di un unico partito iniziale – uno spezzone di scala che domina l’asse centrale – ribadito a parete da una profonda nicchia nella quale è collocata la statua con l’allegoria di Venezia di Francesco Cavrioli. Balaustri in pietra accompagnano l’intero svolgimento e proseguono nel parapetto delle arcate superiori. Il vano è coperto da un tetto a capriate a cui è appesa una grande volta lignea ribassata con al centro tela di Valentin Lefèvre, con la *Scala di Giacobbe*<sup>22</sup> e presenta due finestre sui lati corti, cinque sul lato lungo verso la laguna a cui fa eco la successione di arcate che fa da diaframma con il corridoio superiore del chiosstro, dal quale è possibile affacciarsi sul vano scala.

Il progetto porta a sperimentazioni inedite il tipo della scala di devozione diffusa nel contesto lagunare, per poi imporsi a sua volta come prototipo per la generazione successiva di artefici, nonché modello per lo stesso Longhena, che lo riecheggerà nelle scale del convento dei Somaschi e dei Santi Giovanni e Paolo, sebbene in misura depotenziata. Discutendo della particolarità di questa soluzione, Andrew Hopkins convincentemente evoca possibili suggestioni iberiche – l’Escorial e in misura maggiore l’Alcazar di Toledo (fig. 3) realizzato dagli architetti Alonso Covarrubias e Juan De Herrera tra il 1550 e il 1605 – alle quali si sommano il modello locale della scuola grande di San Rocco – il cui impianto, con due rampe che convergono in un pianerottolo da cui diparte un unico scalone, viene invertito – e quello dei palazzi genovesi. A questi si possono sommare suggestioni napoletane, quali canali di penetrazione dei modelli spagnoli, come il coevo scalone di accesso al palazzo reale di Napoli, ideato da Francesco Antonio Picchiatti nel 1651<sup>23</sup>. Il progetto

<sup>22</sup> ASVe, SGM, b. 29, Proc. 13 B, 1671, 16 dicembre. Polizza approvata da «Baldisera Longhena architetto della chiesa Salute» di spese «per la scala principal [...] per metter in opera il quadro de pittura nel detto volto».

<sup>23</sup> PAOLA CARLA VERDE, *Mutamenti del cerimoniale: il nuovo scalone e la sala Guevara del Palazzo Reale*, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, atti del convegno a cura di Antonio Ernesto Denunzio, et al., Napoli, Arte’ m, 2013, pp. 208-221; FERNANDO MARIAS, *Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: las Agustinas de Salamanca y la escalera del Palacio Real*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte Universidad Autónoma», 1998, pp. 177-195; ALESSANDRA ANSELMI, *Il palazzo dell’ambasciata di Spagna presso la Santa sede*, Roma, Edizioni de Luca, 2001, pp. 53-76.

di Longhena si segnala come precoce applicazione di un modello che in quegli stessi anni è oggetto di sperimentazioni diverse: per il restauro di palazzo Monaldeschi, in quella che sarà piazza di Spagna, nel 1647 viene commissionato a Borromini dal conte Oñate la realizzazione di una grande scala monumentale – mai conclusa – con pianta con impianto a “E” e coperta a botte «comodissima, e luminosa, ricevendo lume dall’una e dell’altra parte abbondantemente»<sup>24</sup>; ancora, qualche decennio più tardi, le stesse suggestioni fanno da sfondo al progetto dell’escalier des Ambassadeurs della reggia di Versailles.

Gli esempi citati chiarificano in quale orizzonte si voglia collocare la committenza con quest’opera, che sembra rispondere a esigenze di cerimonia e rappresentanza che ostentano un’ autorità di stampo regale. Tale enfasi rappresentativa, desueta per un monastero, trova una efficace sottolineatura nelle *Memorie* dei viaggi del barone Karl Ludwig Pöllnitz:

Elle est accompagnée d’une maison religieuse, qui en magnificence et en régularité surpasse bien des Palais des Souverains. Le grand Escalier est une belle pièce d’Architecture, et conviendrait beaucoup mieux dans un Palais du Roi, que dans un Couvent<sup>25</sup>.

La ripresa del modello longheniano nella residenza reale svedese di Drottningholm costituisce un’ulteriore conferma in questa direzione e offre una prova dell’influenza di lungo corso esercitata da questa architettura quale esempio di un modello imperiale.

Si tratta di una macchina scenica di grande impatto che gode – privilegio straordinario per la città lagunare caratterizzata da un edificato denso – di luce su tutte i lati che proviene da ampi finestroni, che assume a fulcro la nicchia centrale con la statua di Venezia. Ma il valore di questa operazione non si esaurisce nell’organismo architettonico. Infatti, la creazione dello scalone genera un cambiamento di prospettiva nella percezione e nell’uso dei due chiostrì. Luoghi dove la preghiera è associata all’atto di camminare, i chiostrì di San Giorgio, come era comune fino al Cinque-

<sup>24</sup> Francesco Borromini. *Opus architectonicum*, a cura di Joseph Connors, Milano, Il Polifilo, 1998, p. 133.

<sup>25</sup> CHARLES-LOUIS DE BARON PÖLLNITZ, *Lettres et mémoires: contenant les observations qu’il a faites dans ses voyages, et le caractère des personnes qui composent les principales cours de l’Europe*, 2, Amsterdam, Changuion, 1737.

cento per i complessi cassinesi<sup>26</sup>, erano caratterizzati da una assialità tangenziale e messi in collegamento da varchi lungo i portici dei lati lunghi, che immettono in una sorta di cubicolo, già individuabile nelle piante cinquecentesche<sup>27</sup>, mentre il lato corto costituiva una netta cesura tra i due spazi. Longhena, con la costruzione dello scalone e l'apertura di un diaframma tra i due chiostri, impernia la composizione spaziale dell'intero complesso monumentale su un nuovo asse, quello centrale, che apre prospettive nuove anche in termini di uso dello spazio.

La straordinarietà di questo manufatto è ben dimostrata nell'impatto che ha avuto sulle generazioni successive di artefici, a tal proposito si può citare, oltre al già ricordato esempio svedese, la citazione pedissequa del progetto longheniano fatta nella scala d'onore di San Simpliciano a Milano realizzata nel Settecento. Lo scalone di San Giorgio può essere assunto a prototipo anche dello scalone del chiostro Botanico del monastero di Praglia, costruito a inizio Settecento e significativamente benedettino: l'esempio longheniano diventa quindi un modello circolante e ricorrente.

Se la concezione generale dell'opera costituisce *un unicum* per monumentalità e carica scenografica nel contesto lagunare fino a quel momento, di tutt'altra qualità sono invece i dettagli esecutivi. Un esempio: a sostenere le lesene corinzie del secondo livello dello scalone, non viene posto un vero e proprio ordine architettonico, ma degli elementi astratti, a mo' di specchiatura, di dimensioni esigue e privi di base e capitello (fig. 4). Questi si attestano solo in corrispondenza dei pianerottoli. Lì dove l'andamento della scala disegna campi eccessivamente ampi o contratti, la specchiatura viene eliminata e sostituita da un campo neutro, con l'esito che l'ordine superiore sembra fluttuare.

In generale il progetto denota l'assenza di una coerente concezione tettonica dell'architettura. Pur proponendosi all'apparenza come un'opera lapidea, lo scalone risulta una costruzione in muratura con lastre lapidee di rivestimento, secondo una ben consolidata prassi veneziana, dove l'elemento monolitico e di grande formato trova applicazione solo nelle rampe.

<sup>26</sup> Si veda: GIANMARIO GUIDARELLI, *Vita spirituale, pratica liturgica e architettura. Verso un nuovo modello architettonico di monastero benedettino cassinese (XV-XVI secolo)*, in *The Network of Cassinese arts in Renaissance Italy*, edited by Alessandro Nova, Giancarla Periti, Roma, Officina libraria, 2020, pp. 81-94.

<sup>27</sup> ASVe, Misc. Mappe 857.

È soprattutto l'esecuzione dei particolari a destare perplessità, rivelando imprecisioni grossolane, bollabili come veri e propri errori, che portano a pensare a un mancato controllo del cantiere o a ripensamenti in corso d'opera. Si consideri a tal proposito la mancata connessione delle lesene piegate a libro che occupano gli angoli del registro superiore e che viene risolta con abbandonate uso di malta; o ancora l'elemento superiore del parapetto balaustrato interno, la cui conclusione al piano che dovrebbe coincidere con la fascia marcapiano e l'innesto della lesena, e che invece mostra un errore di innesto di parecchi centimetri (fig. 5).

Nel manoscritto seicentesco di Marco Valle si evoca un ripensamento dei committenti – «scilicet ut tantum una esset scala, et ascensus ex una tantum parte; et non ex utraque ut modo, saniori consilio, perfecta, praetio in totum duc. 9700»<sup>28</sup>, forse da relazionare, come indicato da Martina Frank, alla ricerca di una maggior solennità nel luogo della firma del trattato che segna la fine della guerra di Castro. In tale ipotesi non sembra però trovare giustificazione una realizzazione così approssimativa.

L'ipotesi che il manufatto giunto fino a noi sia frutto di modifiche, considerevoli, non è al momento supportata da evidenze documentarie e la giustificazione più plausibile per un tale esito va ricercata in una non accurata gestione della fase esecutiva. Ciò nonostante, è possibile supporre alcune trasformazioni deducibili in filigrana da alcune fonti, che vale la pena in questa sede considerare per precisare la storia del monumento.

Nella descrizione fornita da Cicogna, si fa laconicamente riferimento a «porte che menano ad altri luoghi». Si tratta delle porte lignee poste nei pianerottoli intermedi che a oggi risultano murate, ma che sappiamo, sia grazie alla lettura stratigrafica della parete retrostante, che grazie ai materiali d'archivio degli anni cinquanta del Novecento, dare accesso a una scalinata che immetteva direttamente al piano dell'abbate. Nei materiali conservati presso la fototeca e l'archivio dell'ufficio tecnico della Fondazione Cini, che testimoniano la situazione dell'isola nel giro d'anni in cui interviene Ferdinando Forlati<sup>29</sup>, è verificabile la presenza una scala, vero-

<sup>28</sup> CICOGNA, *Delle Inscrizioni Veneziane*, IV, p. 379.

<sup>29</sup> Per le vicende dell'Isola di San Giorgio: GINO DAMERINI, *L'isola e il cenobio di San Giorgio maggiore*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1956, FRANCESCA SALATIN, «Una cosa affettuosa»: Luigi Vietti e i progetti per il recupero dell'isola di S. Giorgio Maggiore, «Studi Veneziani», 2018, pp. 85-105. Sui restauri del complesso monumentale: FERDINANDO FORLATI, *Il restauro dell'Abbazia di S. Giorgio Maggiore di Venezia*, «Venezia e l'Europa», 1956, pp. 393-394; ID., *Problemi di restauro monumentale e la restituzione dell'Abbazia di S. Giorgio Maggiore in Venezia*, «Actes du

similmente di fattura modesta e contemporanea, nella porzione di sinistra<sup>30</sup>. Prima dell'intervento per la committenza Cini, lo scalone era adibito ad abitazione personale di uno dei maggiore della direzione artiglieria che deteneva l'isola. Non è escluso che la scaletta in esame rientri in quel quadro di trasformazioni attuate proprio durante l'occupazione militare, nel quale si colloca anche il tamponamento della loggia superiore, rimosso da Forlati con un restauro definito di "liberazione", e la trasformazione di parte del portico palladiano in uno spazio interno.

L'iconografia dello scalone tramandata dai fogli della Royal Collection assegnati – non convincentemente – a Visentini risulta scarsamente attendibile per valutare l'esistenza di configurazioni parzialmente alternative: le due porte lignee vengono sostituite da nicchie che richiamano quelle poste sul lato adiacente del pianerottolo<sup>31</sup>.

Suggerzioni in questo senso sono offerte, invece, da una serie di disegni che credo essere inediti<sup>32</sup>, conservati al Museo nazionale di Svezia e collegabili a Nicodemus Tessin, come una nota manoscritta su uno dei fogli ricorda. Si tratta di tre piante dello scalone (figg. 6-8), una sezione trasversale (fig. 9), il disegno di uno dei portali di accesso (fig. 10) agli ambienti laterali e di alcuni dettagli (fig. 11), realizzati a penna e inchiostro, con linee di preparazione a matita. Sui disegni sono riportate misure e annotazioni in italiano e tedesco, e con mano e inchiostro diversi in francese. I disegni sembrano appartenere a una serie concorde, dato confermato dalla misurazione in palmi e dalle tecniche esecutive.

Le piante che sezionano il piano terreno sono concordi nel mostrare un "pergolo" in corrispondenza dei pianerottoli intermedi, con affaccio

XVII<sup>me</sup> Congrès international d'histoire de l'art», 1955, p. 575-582; Id., *S. Giorgio Maggiore, il complesso monumentale e i suoi restauri (1951-1956), in memoriam*, Padova, Antoniana, 1977, inoltre, i contributi di ANNAROSA BIANCO (pp. 205-211) e MASSIMO ALTIERI (pp. 213-222) in STEFANO SORTENI, *Le stagioni dell'ingegnere Ferdinando Forlati. Un protagonista del restauro nelle Venezia del Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2017. Sull'attività di Forlati va segnalato il lavoro inedito di Bruschi. Cfr.: GRETA BRUSCHI, *Il calcestruzzo armato nel restauro architettonico in Italia. L'opera di Ferdinando Forlati tra le due guerre*, tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, Iuav, 2016.

<sup>30</sup> VENEZIA, *Fondazione Giorgio Cini*, Archivio Ufficio tecnico, Rilievi, *Isola di San Giorgio maggiore. Pianta piano primo*, 1:100, s.d.

<sup>31</sup> Si veda in particolare la sezione longitudinale. Access number: D.1482-1886 consultabile on line: <https://collections.vam.ac.uk/item/O617609/longitudinal-section-of-the-staircase-drawing-unknown-circle-of/>.

<sup>32</sup> Cfr. Appendice.

a nordovest, caratterizzato da una balaustrata analoga a quella che domina l'intero scalone: tale particolare viene confermato con chiarezza dalla sezione, dove vengono rappresentati anche i mensoloni a sostegno dello sporto. Tale soluzione è priva al momento di ulteriori riscontri, grafici o testuali, e necessita di ulteriori affondi a verifiche che non si tratti di un'alterazione di fantasia. Una prova (benché debole) in direzione dell'attendibilità del disegno, però, potrebbe essere fornita dal foglio dedicato alle soluzioni di dettaglio, dove al centro della porzione superiore si legge «Questa console serve nel luoco A del profilo per sostenere la balaustrata» in corrispondenza del profilo di una mensola che non trova riscontro in nessun particolare dell'attuale scalone. Se questa soluzione (progettuale o costruita) trovasse riscontro, si aprirebbero scenari inediti su cui riflettere rispetto alla configurazione non tanto dello scalone, ma di quella porzione di isola. A oggi il presunto affaccio guarda a uno spazio di risulta tra lo scalone e la palazzata della presidenza, fronte che le fonti ci confermano essere già definito alla data di esecuzione dello scalone. Nella veduta di Arzenti, databile agli anni venti del Seicento, all'isola di San Giorgio, posta al centro del bacino marciano, viene riservata una particolare attenzione pur nella distorsione geometrica che caratterizza la veduta che porta a una non rigorosa sequenza spaziale<sup>33</sup>, che consente di leggere gli spazi dove sorgerà lo scalone: la facciata lungo canale appare chiaramente definita, mentre il secondo chiostro palladiano non sembra del tutto ultimato. Un'iscrizione posta sopra il mascherone in chiave all'arco d'accesso alla cavana monumentale dell'isola ci informa che nel Seicento l'edificio fu oggetto di cospicui interventi: la cavana venne edificata «a fundamentis MDCXVIII\REST. 1691».

Va però osservato che il retro del volume che ospita lo scalone presenta una configurazione – allo stato attuale di difficile osservazione – caratterizzata da una trifora centrale sormontata da un oculo cieco, alla quale si affiancano altri due finestroni agli estremi: si tratta di una soluzione compositiva del tutto analoga a quella della facciata sul bacino di San Marco della manica lunga, il dormitorio benedettino realizzato dai Buora a inizio XVI secolo, e dell'omologa rivolta verso il parco. A San Giorgio la trifora sormontata dall'oculo torna anche nel corpo centrale posto a metà del lato lungo. È stato dimostrato che molte soluzioni adottate a San Gior-

<sup>33</sup> Cfr. GUDARELLI, SVALDUZ, *Venetia rifessa sull'acqua: ipotesi e nuove proposte*, pp. 141-155.

gio maggiore trovano una precedente o coeva sperimentazione al monastero di San Nicolò del Lido, significativamente anch'esso benedettino, e il motivo della trifora sormontata da oculo è tra queste<sup>34</sup>. Il progetto dello scalone è quindi capace di saldare soluzioni innovative provenienti dal contesto iberico, e divenirne un canale di propagazione, con elementi identitari entrati a far parte di una retorica consolidata.

L'adozione da parte di Longhena di un marchio tanto distintivo, infatti, non può essere priva di significato e sollecita ulteriormente la questione della possibile osservazione di questo prospetto.

La strada percorsa attraverso lo studio delle fonti, pur sollevando più domande che risposte, ha consentito di mettere in luce gli aspetti peculiari del lavoro di Longhena come architetto e non secondariamente pone interrogativi sulle vicende costruttive dell'isola di San Giorgio: quanto delineato dai fogli svedesi potrebbe registrare un'alternativa progettuale che tenesse conto di un ripensamento di quell'area: si tratta di un'ipotesi che in questa sede non può essere ulteriormente argomentata, ma che può costituire uno spunto di indagine per studi futuri<sup>35</sup>.

### *Il restauro*

Le questioni sino a qui poste hanno trovato sollecitazione nel corso degli interventi di restauro che tra il giugno 2020 e il marzo 2021 hanno interessato il livello inferiore dello scalone e realizzati grazie al contributo di Fondazione di Venezia e Associazione di Fondazioni e di Casse di Risparmio (Acri). Il restauro si è reso necessario a seguito dell'aggravarsi della condizione conservativa dopo l'acqua alta del novembre 2019: il monumento manifestava degradi connessi da un lato all'umidità salina dall'altro ad azioni conservative non consone, che nei decenni si erano susseguite. Al primo e più cospicuo intervento ha fatto seguito un secondo lotto di restauro, nella forma di cantiere didattico, che ha coinvolto gli studenti del secondo anno dell'università internazionale dell'Arte di Venezia, che hanno lavorato in particolare sulle statue del livello inferiore (fig. 12)<sup>36</sup>. Si tratta di cantieri rivolti principalmente alla conservazione

<sup>34</sup> Si veda il recente lavoro di tesi di Veronica Merlo, *Spazi monastici di San Nicolò del Lido. Ricerca integrata tra analisi storica e metodologia BIM*, tesi di laurea, relatore Gianmario Guidarelli, 2020. Della stessa autrice si veda il saggio in questo volume.

<sup>35</sup> Ringrazio Gianmario Guidarelli per aver discusso con me questi aspetti.

<sup>36</sup> Entrambi i lotti di intervento sono stati progettati e diretti da chi scrive in qualità di archi-

dei materiali lapidei. Lo scalone, infatti, si segnala per l'abbondante uso di marmi policromi, dispiegati in decorazioni pavimentali geometriche, tipicamente barocche.

Da un'identificazione autoptica dei materiali lapidei utilizzati, si è potuto verificare che parallelamente a un largo uso di litotipi triveneti come i marmi bianchi e rossi veronesi, e la pietra d'Istria – protagonisti dell'edilizia veneziana – vennero impegnate nello scalone “pietre barocche” come il portoro e il verde di Levanto, accostate al fior di pesco, nella ricerca di una variegata policromia. Si tratta di materiali con caratteristiche di bracciatura o venatura molto peculiari, particolarmente apprezzati nell'architettura di questo secolo.

Il tappeto marmoreo del piano terra mostra il modulo più comune nei pavimenti barocchi: una decorazione a ottagoni bianchi e rossi, rispettivamente biancone e rosso di Verona, intervallati da elementi quadrati in nero assoluto, che si ritrova anche a San Pietro di Castello e nell'ambulacro di Santa Maria della Salute. Una vicinanza di disegno, ma anche di materiali, che lascia supporre uno stesso fornitore. È inverosimile invece assegnare la coincidenza a una paternità longheniana, visto che è certo – almeno nel caso della Salute – che la decorazione pavimentale non sia presente nei progetti autografi e che la soluzione realizzata inizialmente fosse in cotto, per poi lasciare spazio a un pavimento di marmi vari, forse ispirandosi alle geometrie di Antonio Gaspari.

I pianerottoli superiori esibiscono un motivo a girandola, che ritornerà anche alla Salute, dove trovano spazio quei marmi brecciati o venati a cui l'età Barocca accorda la propria preferenza, accanto al broccato rosso e al biancone di Verona.

La tipologia di intervento prevista dal progetto ha imposto una prima accurata fase di mappatura fotografica e numerazione di tutte le formelle che compongono la pavimentazione del tappeto in ottagoni marmorei policromi, finalizzato allo smontaggio manuale (fig. 13) dell'intero tappeto marmoreo e imprescindibile per il corretto riposizionamento dei vari elementi. Previa rimozione manuale delle stucature incongrue, per lo più

tetto presso l'Ufficio tecnico della Fondazione Giorgio Cini. Il primo lotto si è avvalso delle competenze dei restauratori della ditta Co.New.Tech e in particolare del tecnico del restauro Ludovica Camozzo. Il secondo è stato coadiuvato dal docente restauratore Anna Keller. Le analisi sono state eseguite dal dott. Driussi della ditta Arcadia. Lo studio Marzi Todeschini è stato consulente per i consolidamenti.

cementizie o in resina epossidica<sup>37</sup>, si è proceduto alla rimozione manuale per settori degli elementi che compongono la pavimentazione. Tale operazione è stata eseguita con lo scopo di attuare un lavaggio di desalinizzazione in vasca degli elementi della pavimentazione e permettere il rimontaggio su un nuovo massetto in calce idraulica opportunamente isolato con guaina.

Il restauro ha permesso di appurare che gli elementi della pavimentazione si presentano come lastroni a sezione tronco piramidale di consistente spessore – in media 10 cm – allettati su uno strato di sabbia di circa 8 cm, sovrapposto a un piano di livellamento in laterizio con spessore di alcuni corsi, presente solo nelle porzioni perimetrali. Quest'ultimo, dove presente, è stato progressivamente ripulito da eventuali colature cementizie, documentato fotograficamente e protetto con doppio strato di tessuto non tessuto.

Per quanto riguarda gli elementi quadrati in nero assoluto, si è registrato una consistente variabilità di spessore, che spazia tra i 3 e i 12 cm. Più esigui invece si presentavano gli elementi di sostituzione, riconducibili a materiali diversi quali ardesia, resina su cotto o altri materiali, e per lo più fratturati, in molti casi irrimediabilmente. Il lavaggio in vasca è stato eseguito per tutti i settori con cicli di almeno 10 giorni: attraverso le analisi per la determinazione quantitativa dei sali solubili, eseguite con Salts Detector ogni 5 giorni e registrate nel giornale di cantiere, si è considerato accettabile un valore inferiore alle 15 unità<sup>38</sup>.

Una volta desalinizzate le formelle fratturate in più pezzi sono state incollate con epossidica o mastice poliestere e ingarzate nella superficie inferiore. Per la riposa degli elementi consolidati è stato realizzato un massetto in calce idraulica<sup>39</sup>, opportunamente isolato con una guaina per contrastare la risalita dell'umidità. Superiormente è stato predisposto uno strato di sabbia con granulometria idonea per il posizionamento in malta delle formelle del pavimento.

<sup>37</sup> Si rimanda all'intervento dell'arch. Claut 2003: <https://www.archilovers.com/projects/22449/restauro-dello-scalone-di-baldassare-longhena-nell-isola-di-san-giorgio-maggiore-a-venezias.html> ultima visita 18.05.22.

<sup>38</sup> Si condivide a titolo esemplificativo i dati relativi al settore 1, specificando che la misurazione del 23.06 è stata eseguita "a secco" e il lavaggio è iniziato in data 24 giugno e si è concluso il 3 luglio del 2020. Rosso di Verona: 100 unità al 23 giugno; 30 unità al 29 giugno; 10 unità al 3 luglio. Biancone: 70 unità al 23 giugno; 20 unità al 29 giugno; 0 unità al 29 giugno. Nero: 60 unità al 23 giugno; 5 unità al 29 giugno; 5 unità 3 luglio.

<sup>39</sup> Il massetto è di tipo "sella leggero".

La ricollocazione degli elementi della pavimentazione è proceduta seguendo il più possibile il sistema di riferimento tracciato in fase di smontaggio e rispettando, con le dovute attenuazioni, eventuali deformazioni e irregolarità caratteristiche del piano pavimentale. Le sostituzioni sono state limitate intervenendo per lo più su materiali di restauro<sup>40</sup>: gli elementi neri di nuova formazione sono stati oggetti di revisione manuale dei bordi per attenuare le geometrie. Si è avuto cura di riposizionare almeno un elemento per tipologia – ardesia, cotto, resina su cotto – così da testimoniare le scelte di intervento precedenti.

Si è proceduto quindi alle operazioni di stuccatura delle fughe del tappeto marmoreo, riempiendo gli interstizi tra un elemento e l'altro con amalgama di calce e sabbia, al quale è stato poi aggiunta acqua, secondo la tecnica del "beverone". Il tutto è stato poi rifinito con sottosquadro di 0,5 cm.

La desalinizzazione dei pianerottoli marmorei superiori è stata realizzata, invece, con ripetuti impacchi di acqua demineralizzata supportata da sepiolite mista a cellulosa. Tale scelta è stata dettata sia dalla minor intensità del fenomeno di degrado – i pianerottoli non erano stati interessati dall'invasione dell'acqua – sia dalla conformazione degli intarsi: si tratta infatti di sottili lastre di grande formato, in alcuni casi sostituite e in molti altri fratturate, incastrate su supporti lapideo di grande formato in pietra d'Istria, noti come "steleri".

La scelta di limitare all'inevitabile le sostituzioni degli elementi lapidei pavimentali ha obbligato a un cospicuo lavoro di stuccatura, al fine di impedire eventuali ristagni di umidità e garantire la planarità necessaria al passaggio delle persone. La stuccatura dei singoli elementi è stata eseguita con malta di calce<sup>41</sup>, addizionata con pigmenti e polvere di marmo in colorazione e grammatura diverse. Nei settori superiori è stato oggetto di stuccatura anche il portoro, che si mostrava particolarmente degradato, evidenziando note bluastre: in un elemento – completamente mancante

<sup>40</sup> Si tratta di 7 piastre in broccato rosso di Verona e 9 in biancone, mentre i quadrati neri – più fratturati – contano 25 sostituzioni.

<sup>41</sup> Malta Lafarge NHL 3,5. Per i rossi si è utilizzato: calce idraulica, sabbia di fiume, polvere di marmo rosso di Verona, morellone, cocchio pesto – in percentuali variabili per accordarsi con la cromia dei singoli elementi. Per la pietra d'Istria e il biancone si è ricorsi a impasto di calce, sabbia di fiume e botticino, addizionati con polveri di nero ebano, rosso di Verona, giallo oro, a seconda delle esigenze. Per il nero assoluto: calce, polvere di marmo nero ebano, pigmento in polvere nero ebano.

e sostituito da una integrazione in resina anch'essa compromessa – per consentire la leggibilità complessiva della geometria del disegno pavimentale si è restituita la venatura tipica del marmo, dipingendo a fresco su ricostruzione in malta di calce additivata con resina acrilica. I marmi colorati dei livelli superiori sono stati oggetto di un trattamento finale con miscela di olio di lino cotto e trementina al 30%.

Altre operazioni hanno interessato il colonnato di ingresso allo scalone che mostrava un deposito consistente e croste nere nei capitelli. Il colonnato è stato trattato con ammonio carbonato al 3%, supportato da impacco di sepiolite per tre ore. Si è proceduto inoltre alla pulitura e desolfatazione dei gradini e dei balaustri che compongono le rampe. Tale operazione, preceduta da spazzolatura e abbondante lavaggio con tensioattivo, è stata effettuata con ammonio carbonato in soluzione acquosa in percentuale variabile<sup>42</sup>. Sono stati inoltre rimossi manualmente tutti i cementi e le colature cementizie che interessavano il collegamento alzata-pedata dei gradoni monolitici, mediante l'utilizzo di vibro incisore a bassa pressione.

Uno degli aspetti più interessanti dell'intervento ha riguardato la nicchia che ospita l'allegoria di Venezia e sulla quale si impernia l'intera composizione dello scalone. La nicchia prima dei restauri mostrava un fondo con tinta azzurro tenue: una colorazione, di mariana memoria, che fin da una prima osservazione suggeriva non solo la recente realizzazione, ma il frutto di una qualche degradazione del materiale.

Si è, quindi, proceduto al prelievo di campioni tesi all'analisi chimica degli strati di pigmento e all'esecuzione su due punti di campioni stratigrafici, sollecitati dalla osservazione delle foto della campagna di restauro condotta negli anni cinquanta conservate presso la fototeca della Fondazione Cini. Queste ultime, benché in bianco e nero, mostravano una cromia diversa rispetto a quella testimoniata delle foto, sempre in bianco e nero, post-intervento.

Le indagini hanno dimostrato la presenza di ben otto strati. Partendo dalla superficie esterna si riconoscono: due stesure di colore bianco, sormontate da una sottilissima colorazione azzurrognola superficiale di formulazione recente, costituite rispettivamente da calce e litopone e bianco

<sup>42</sup> Tra il 7% e il 20% applicato a pennello e previa campionatura condivisa con la Soprintendenza. Localmente, lì dove il deposito si dimostrava più coerente si è optato per impacchi di sepiolite e cellulosa con tempo di posa limitato.

di zinco. Al di sotto degli strati bianchi si è rinvenuta una lamina metallica costituita per lo più da lega rame/stagno con alcune limitate presenze di oro, applicata su un doppio strato di giallo<sup>43</sup>, verosimilmente di cromo. Al di sotto si riscontra una stesura spessa e tenace di calce aerea e colore bianco su fondo di cocchiopesto.

La presenza del giallo di cromo ha consentito di stabilire una datazione *post quem* e riferire quindi la stesura della lamina metallica almeno al secondo Ottocento, quando il colore, sintetizzato dal chimico e farmacista francese Louis Nicolas Vauquelin nel 1809, viene commercializzato<sup>44</sup>.

Le analisi confermavano quindi che la colorazione azzurro pallido fosse da ricondursi all'alterazione di un intonaco di colore bianco, dovuta alla migrazione degli ossidi di rame: a causa dell'alterazione cromatica si veniva a determinarsi un'alterazione dell'immagine complessiva dello scalone.

La valutazione in merito a quale strato cromatico recuperare non rientrava solo nell'alveo di un problema di conservazione delle superfici, ma anche di salvaguardia dell'autenticità, da intendersi non come autografia – acclarato che si trattava di interventi tardi – ma di identità del manufatto.

L'esistenza di una lamina metallica alludente a un fondo dorato poneva una duplice questione: la prima era sul piano strettamente tecnico della metodologia operativa da adottare per garantire la riconfigurazione dell'oggetto, la seconda riguardava un problema di tipo connotativo. Il recupero di una cromia oro avrebbe enfatizzato una leggibilità di segno trionfale, figlia di una lettura ottocentesca nel solco di quel carattere re-

<sup>43</sup> Si rimanda alla relazione diagnostica allegata alle relazioni trasmesse alla Soprintendenza. Negli strati gialli B, C e D della sezione stratigrafica, le analisi Sem-Eds evidenziano la compresenza di cromo e piombo, elementi che suggeriscono l'utilizzo del giallo di cromo (un cromato di piombo). L'identificazione di bario e zinco porta però a non escludere il possibile uso di altri pigmenti gialli a base di cromo, quali giallo di bario (un cromato di bario) e/o giallo di zinco (un cromato contenente zinco e potassio), entrambi materiali di sintesi diffusi tra gli artisti dell'Ottocento e del Novecento. Il rilevamento di solfato di bario per mezzo di analisi di spettroscopia infrarossa fa tuttavia concludere che bario e zinco sono molto più probabilmente da attribuirsi alla presenza di litopone, un pigmento bianco costituito da una miscela di solfato di bario e di solfuro di zinco. Ringrazio Letizia Monico per aver discusso con me questi aspetti.

<sup>44</sup> LETIZIA MONICO, *et al.*, *Chemical Alteration and Colour Changes in the Amsterdam Sunflowers*, in *Van Gogh's Sunflowers Illuminated: Art meets Science*, edited by Ella Hendriks and Marije Vellekoop, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, pp. 125-157.

gale che sembra – secondo l'interpretazione accolta da chi scrive – essere stato il filo conduttore dell'intero progetto longheniano (fig. 14).

Le operazioni di descialbo a bisturi dello strato superficiale, fortemente degradato, hanno permesso di verificare che la lamina metallica versava in buono stato, con lacune limitate. Si è quindi deciso di procedere alla sua conservazione e integrazione. Inoltre, a una osservazione di dettaglio è stato possibile verificare che la lamina presentava un trattamento che simulava un mosaico.

Per non compromettere la lamina, si è deciso di eseguire una pulitura a solvente su tampone, previa campionatura, così da garantire un'evaporazione veloce e limitare le possibilità di ossidazione. Tale operazione è stata preceduta da preconsolidamenti localizzati, eseguiti con iniezione.

La questione del trattamento delle lacune poneva una duplice difficoltà: da un lato quella di riprodurre una cromia ottenuta con una lega e condizionata dall'alterazione del tempo e quindi non uniforme, dall'altra quella di poter intervenire con spessori e trasparenze diversi a seconda del grado di erosione del materiale.

Le numerose prove effettuate, sia di integrazione materica con lamina, che pittorica a tratteggio, non hanno dato un esito soddisfacente, da un lato per l'impossibilità di calibrare la cromia, dall'altro per l'eccessivo sottosquadro che si veniva a creare.

Si è optato, per ottenere un risultato cromaticamente omogeneo e altamente reversibile, per un'integrazione pittorica realizzata con pasta in cera per dorature applicata a pennello. Il ripristino della doratura ha inoltre permesso di ristabilire un dialogo visivo con alcuni dettagli, sempre dorati, presenti nelle statue del livello superiore, come il globo su cui poggia la *Verità* scolpita da Domenico Negri e la corona ai piedi dell'*Umiltà*, dello stesso autore.

Esclusa dall'intervento risulta invece la porzione superiore dello scalone. L'auspicio è che il cantiere, visti gli esiti, possa estendersi anche alle porzioni superiori dello scalone e interessare anche la tela di Valentin Lefèvre al centro della volta.

## APPENDICE. I DISEGNI DI NICODEMUS TESSIN

*Piante del livello inferiore dello scalone e del chiostro palladiano (figg. 6, 8)*

(Penna e acquerello su carta, disegno a riga e squadra, linee incise. Annotazioni in italiano e francese, con grafie diverse. Misure).

Oggetto di interesse dei due fogli 568 e 2200 è la sezione orizzontale del livello inferiore dello scalone con l'accesso dal chiostro palladiano di cui viene rilevato il colonnato binato. Il piano di sezione è arbitrario, intercettando elementi posti a quote diverse.

Le due piante mostrano l'intero sviluppo delle due rampe, che in corrispondenza dei pianerottoli intermedi si aprono in due poggiali, detti "pergolo" balastrati lì dove oggi si hanno due porte lignee che nascondono un varco murato negli anni cinquanta del Novecento. In entrambi i fogli le annotazioni sono in italiano e le misure in palmi. La presenza dei due pergoli balastrati trova riscontro anche nella sezione al foglio 2202 (fig. 9).

Il foglio 568 (fig. 6) costituisce la versione meno matura e affinata del disegno 2200 (fig. 8), che è arricchito con i dettagli, anche cromatici, delle pavimentazioni marmorea del pian terreno e dei pianerottoli intermedi e le ombre portate dei gradini. Sul margine superiore di 2200 (fig. 8) con grafia diversa e verosimilmente più recente è annotato «L'Escalier de St. George a Venise», mentre sul bordo inferiore si legge «N. Tessin», verosimilmente una nota di catalogazione.

*Pianta del livello superiore dello scalone e del corridoio degli appartamenti dell'abate (fig. 7)*

(Penna e acquerello su carta, disegno a riga e squadra, linee incise. Misure).

La pianta proposta al foglio 2199 (fig. 7) si pone in diretta continuità con quanto rappresentato al foglio 568 (fig. 6), con il quale condivide la tecnica esecutiva e il grado di dettaglio. Si tratta infatti della porzione superiore dello scalone, sezionato all'altezza della balastra, che dal corridoio superiore del chiostro palladiano immetteva agli appartamenti dell'abate, affaccia sul volume a doppia altezza dello scalone. Il foglio si limita a documentare le sezioni e le articolazioni murarie, registrando alcune misure e fornendo una scala metrica di riferimento che sembra essere in palmi. Non è possibile risalire al contesto geografico di riferimento per questo sistema di quote, che verosimilmente non appartiene al contesto veneziano, dove l'edilizia ricorreva comunemente ai piedi come unità di misura, mentre la misurazione in palmi era in uso per le stoffe.

*Dettagli architettonici (fig. 10)*

(Penna e acquerello su carta, disegno a riga e squadra. Annotazioni in italiano e tedesco. Misure).

Il foglio 2201 (fig. 10) mostra il rilievo di una serie di dettagli architettonici, corredati da misure in palmi e annotazioni metriche.

A partire dal margine superiore sinistro si individua una porzione, rifinita ad acquerello, di pavimento a ottagoni verosimilmente in rosso di Verona, alternati a quadrati di nero. Il motivo, pur non lontano da quello del livello inferiore dello scalone, si discosta da quest'ultimo per la mancata alternanza di ottagoni in biancone e per la presenza di una bordura in pietra d'Istria. A oggi non è possibile riferire questo particolare allo scalone o ad altre pavimentazioni presenti a San Giorgio. Il margine superiore destro è occupato da una sezione orizzontale tracciata sul livello intermedio dello scalone alla quota di approdo delle rampe: a essere oggetto del rilievo sono la balaustra di affaccio dal corridoio, il varco di accesso al piano primo e il sistema di nicchie che articola il prospetto interno. L'annotazione chiarisce che si tratta di «La seconda pianta della Scala di San Giorgio in Venetia». Sempre nella porzione superiore del folio è tracciata un profilo a mensola, accompagnato dalla nota «questa console serve nel luoco A del Profilo per sostenere la balaustrata». Il dettaglio non sembra corrispondere a nessun particolare a oggi rilevabile nello scalone. Appare probabile che si tratti del sostegno del “pergolo” individuato nelle piante e nella sezione. Vengono poi delineati i dettagli delle lesene dell'ordine superiore. Sempre nella porzione superiore viene tracciata una trabeazione, priva di riferimenti metrici, con fregio pulvinato e sormontata da timpano che non sembra far riferimento direttamente allo scalone: si suppone possa trattarsi di una delle finestre dell'ordine superiore del chiostro. La porzione centrale del foglio è occupata da una lunga annotazione, in italiano – con grafia più controllata – e in tedesco, che riporta indicazioni sul costo della scala e i dettagli delle misure dei vari elementi. Questa nota induce a pensare che i disegni non siano frutto di un rilievo diretto, ma la trascrizione di un disegno o un documento contenete informazioni di cantiere.

Al di sotto vengono offerti i dettagli di alcuni balaustri, di una trabeazione, dell'ordine interno che incornicia i finestroni e il particolare della tessitura a rulli della vetrata di questi ultimi.

*Sezione trasversale dello scalone e del chiostro palladiano (fig. 9)*

(Penna su carta, disegno a riga e squadra, linee incise. Misure).

La restituzione in sezione dello scalone e di parte del chiostro palladiano che questo foglio offre, sebbene incompleta, appare coerente con il costruito e ricca di informazioni. Analogamente agli altri disegni della serie dedicati allo scalone longheniano, la misurazione è effettuata in palmi ed estesa in modo uniforme alla costruzione: vengono riportati anche i dettagli metrici riguardanti la modanatura in legno che perimetra la tela al centro della volta, impossibili da rilevare senza l'ausilio di un'impalcatura. È verosimile che il disegno in questione attinga a informazioni provenienti da altri fogli con dettagli o rilievi di progetto. Considerazioni analoghe si

possono fare per l'oculo cieco posto nello spessore murario sul retro dello scalone: un dettaglio di difficile osservazione.

Non desta interesse invece la componente scultorea, alla quale si fa accenno solo con la *Giustizia* di Gianbattista Paliari. Non vengono invece riportati i putti che sormontano i timpani mistilinei dei portali al pian terreno, oggetto questi ultimi di uno specifico disegno (1808).

Concordemente con le piante della stessa serie, viene mostrato un affaccio in corrispondenza dei pianerottoli posti sull'angolo delle rampe: si tratta di un dettaglio a oggi non più visibile e che non mi risulta avere riscontro in altre testimonianze grafiche.

#### ABSTRACT

Uno degli oggetti architettonici più noti di Venezia, lo scalone del Longhena sull'isola di San Giorgio maggiore, è stato tra il 2020 e il 2021 oggetto di un restauro, resosi necessario a seguito dell'acqua alta del novembre 2019, che ha interessato i marmi del livello inferiore. L'intervento, grazie alla possibilità di avere un contatto ravvicinato e prolungato con il manufatto, ha indotto a porsi alcuni interrogativi sulle trasformazioni dell'edificio che si indagano in questa sede, anche alla luce di documentazione scarsamente conosciuta. La prima parte di questo articolo ripercorre la storia del monumento, tratteggiando vicende che costituiscono una trama complessa e aperta a ulteriori approfondimenti, mentre la seconda offre una relazione sul restauro recentemente condotto, sulle metodologie adottate e sulle scelte progettuali introdotte.

One of the best-known monuments in Venice, Longhena's staircase on the island of San Giorgio maggiore, underwent restoration between 2020 and 2021. The restoration program became necessary following the high tide in November 2019, which affected the marbles on the lower level of staircase. The intervention, thanks to the possibility of having close and prolonged contact with the monument, prompted some questions on the building's transformations. Aim of this paper is to article traces the history of the monument, also thanks to lesser-known documents, outlining events that constitute a complex plot open to further investigation. The second part of the article is a report on the restoration recently conducted, the methodologies adopted and the conservative choices made.

*Enrica Folin*

*POSUIT CUSTODIAM ORI SUO. L'ICONOGRAFIA DI SAN GIOVANNI  
NEPOMUCENO ATTRAVERSO LE IMMAGINI PRESENTI A VENEZIA.  
IL CASO DELLA RAFFIGURAZIONE DEL SANTO  
NELLA CHIESA DI SAN POLO*

Ma canto il tuo silenzio  
Che chiudesti nell'Anima  
(BARTOLOMEO PONTANO,  
*Hymnorum Sacrorum de Be-  
atissima Virgine Maria*)

*Storia di san Giovanni Nepomuceno*

Nel Settecento si afferma in tutta l'Europa cattolica una nuova devozione, quella al martire Giovanni Nepomuceno. Giovanni nacque nella città boema di Nepomuk (da cui Nepomuceno) attorno al 1350, studiò teologia e giurisprudenza all'università di Praga e diritto canonico all'università di Padova, prese i voti nel 1373 e vent'anni dopo venne nominato vicario generale dell'Arcivescovo e predicatore della cattedrale della capitale boema. Godendo dei favori di re Venceslao IV, Giovanni divenne, anche, elemosiniere di corte<sup>1</sup> e confessore della regina. In seguito, però, ci dicono gli storici, fu incarcerato, torturato e condannato a morte per annegamento per aver rifiutato di obbedire all'ordine del sovrano di astenersi dal scegliere il successore del priore dell'importante abbazia di Kladruby. Giovanni rifiutò perché quest'ordine rappresentava un'ingerenza del sovrano negli affari della Chiesa e violava il principio di indipendenza di quest'ultima dal potere temporale.

Se questo fu il motivo della morte di Giovanni secondo gli storici, diversa è la versione avallata dalla tradizione popolare<sup>2</sup>. L'agiografia,

<sup>1</sup> Si segnala quale esempio di questa rara iconografia la pala d'altare dedicata a San Giovanni Nepomuceno nella chiesa di Santa Margherita a Monguelfo (Bolzano) dipinta da Paul Troger nel 1739.

<sup>2</sup> MIROSLAV HEROLD, FRANCESCO OCCHETTA, *San Giovanni Nepomuceno. Il custode dei segreti*, Torino, Elledici, 2009, pp. 16-18.

infatti, vuole che re Venceslao IV, convinto che la moglie, di cui Nepomuceno era confessore, lo tradisse, avrebbe ordinato al prelado di svelare i peccati che la sposa gli aveva rivelato durante la confessione, in violazione del segreto confessionale. Il rifiuto del sacerdote avrebbe comportato la sua incarcerazione e la condanna a morte per annegamento eseguita nottetempo il 20 marzo 1393, allorché venne gettato nelle fredde acque della Moldava dal ponte Carlo. La tradizione vuole che, dopo alcuni giorni, un preciso punto dell'alveo del fiume, prosciugato miracolosamente, venisse illuminato da cinque stelle a indicare ai praguesi il luogo in cui giaceva il cadavere del loro amato predicatore. Così, alle sue spoglie mortali fu data degna sepoltura nella cattedrale cittadina, dove ancor oggi riposano. Il primo testo a narrare la vita del santo è la *Chronica Regum Romanorum* (1459) di Tommaso Ebendorfer. Nei secoli successivi questo libro ispirerà una lunga serie di volumi che alimenteranno la devozione al santo.

Nel 1675 fu avviato il processo di canonizzazione su richiesta del Capitolo dei canonici della cattedrale di Praga. Nell'ambito di tale processo, nel 1719 fu eseguita la ricognizione sul cadavere del Nepomuceno che svelò la conservazione miracolosa della sua lingua. Nel 1721 venne proclamata la beatificazione e nel 1729 Nepomuceno entrò nel novero dei santi della chiesa cattolica come colui che si rifiutò di svelare il segreto confessionale.

La devozione, molto sentita in Boemia, si diffuse anche in Europa in seguito alla massiccia politica espansionistica degli Asburgo. Il santo, infatti, era stato eletto a vessillo dell'armata della casa d'Austria, casata con la quale papa Benedetto XIII, al secolo Pietro Francesco Orsini, aveva coltivato ottimi rapporti e al quale si deve la canonizzazione del santo.

Il culto del Nepomuceno, comunque, era iniziato ben prima della canonizzazione: precisamente all'epoca della Riforma cattolica, quando Giovanni assurse a simbolo del sacramento della confessione che i protestanti avevano, invece, abolito. La devozione a Giovanni ricordava ai sacerdoti l'obbligo del segreto confessionale e ai fedeli l'importanza di una piena e sincera confessione per ottenere il perdono divino. La difesa di questo sacramento continuò nel XVII secolo, e soprattutto in quello successivo, quando un nuovo movimento spirituale, il quietismo, mise in discussione, seppur non apertamente, il valore di questa pratica religiosa.

Secondo i quietisti il credente raggiungeva l'unione con Dio attraverso l'annientamento della propria volontà e l'abbandono totale a una preghiera che si basasse sulla contemplazione interiore e ascetica. Per questo motivo, i quietisti rifiutarono le forme di culto esteriori e in particolare la confessione, che necessitava per sua natura di un tramite con Dio, rappresentato dal sacerdote. Per contrastare questo movimento e per diffondere la devozione al santo, in Italia vennero scritte numerose agiografie come ad esempio quella del carmelitano Gianfederigo da Santa Rosa dal titolo *Vita e prodigi dell'invittissimo santo martire Giovanni Nepomuceno* (1729), alcune delle quali edite a Venezia come il *Compendio della vita, morte e miracoli di S. Giovanni Nepomuceno* del gesuita Cesare Calino, stampato presso Giovanni Battista Recurti nel 1733 e *La istoria della vita, del martirio e de miracoli di S. Giovanni Nepomuceno, canonico di Praga, con gli atti della sua canonizzazione* scritta da Bartolomeo Antonio Passi e stampata da Giovanni Battista Pasquali nel 1736.

Ma a san Giovanni Nepomuceno si rivolgeva anche, e soprattutto, il popolo, al quale poco importavano le istanze teologiche romane. Essendo stato gettato da un ponte, era invocato dagli abitanti delle cittadine site lungo i corsi d'acqua affinché proteggesse i ponti dalle distruttrici piene dei fiumi e a tal fine nelle loro vicinanze, se non addirittura sulle spallette, era abitudine collocarne una statua. Per di più, essendo morto per annegamento, venne nominato protettore di coloro che per mestiere lavorano sull'acqua. Quindi, quale città migliore di Venezia per accoglierne il culto?

#### *Il culto di san Giovanni Nepomuceno a Venezia*

Il culto di Nepomuceno iniziò a diffondersi nella città lagunare nei primi anni del XVIII secolo. Essendo morto per annegamento, Nepomuceno venne eletto protettore dei gondolieri, categoria fortemente esposta a questo pericolo. Inoltre, poiché rappresentava l'ideale del buon sacerdote, fu anche scelto come protettore del clero veneziano, che gli dedicò delle confraternite sacerdotali. Infine, essendo simbolo ufficiale dell'esercito asburgico, allora impegnato nella conquista di molti territori europei, il suo culto ebbe anche una valenza politica, rientrando tra quelli che Antonio Niero chiama "culti politici"<sup>3</sup> per

<sup>3</sup> ANTONIO NIERO, *Spiritualità dotta e popolare*, in *La chiesa di Venezia nel Settecento*, a cura

distinguerli da quelli legati alla devozione popolare. A tale proposito, lo studioso scrive che

la concessione dell'ufficio liturgico allo Stato veneto risale al 1737 ma la festa con ottava nella città di Venezia è datata solo nel 1749: si noti, l'anno successivo alla pace di Aquisgrana che sanciva in Europa la supremazia politica dell'Austria.

Quasi mezzo secolo dopo, il 26 aprile 1794, un decreto del Senato veneziano lo elevò a patrono "meno principale" di Venezia<sup>4</sup>. Si può ipotizzare, quindi, che alla base dell'accettazione del culto del santo a Venezia intervennero, anche, motivi politici.

Insomma, la devozione veneziana a san Giovanni Nepomuceno era legata sia al posizionamento della Repubblica nello scacchiere internazionale dell'epoca sia alle richieste di protezione da parte di quella larga fetta della popolazione che viveva e lavorava sull'acqua. Per questo motivo il suo culto ha avuto un'espansione veloce e capillare tra i veneziani, che gli dedicarono il patronato di molte confraternite, committenti di molte opere d'arte di cui in seguito verranno brevemente analizzati alcuni esempi al fine di tratteggiare l'iconografia del santo. Infatti, uno degli obiettivi che si pone questo lavoro è quello di definire il modello iconografico, ossia quell'immagine composta da un determinato spazio iconico e dagli elementi figurativi che vengono ripetuti e riusati in opere diverse<sup>5</sup>, con il quale venne raffigurato san Giovanni Nepomuceno<sup>6</sup>.

Inoltre, attraverso l'analisi di una serie di opere presenti a Venezia, lo studio si propone di dimostrare come alcuni attributi iconografici, che caratterizzano questo modello, sono stati usati per diffondere alcu-

di William Barcham, Gianni Bernardi, Bruno Bertoli, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1993. pp. 127-157 in partic. 133-134.

<sup>4</sup> ANTONIO NIERO, *I santi patroni*, in *Culto dei santi a Venezia*, a cura di Silvio Tramontin, et al., Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1965. pp. 78, 86; NIERO, *Spiritualità dotta e popolare*, pp. 127-157 in partic. pp. 133-134.

<sup>5</sup> ERICA FOLIN, *Il Serenissimo Purgatorio*, Venezia, Marcianum Press, 2018, p. 132.

<sup>6</sup> Per un approfondimento circa la rappresentazione di san Giovanni Nepomuceno oltre i confini della Repubblica di Venezia vedasi: *Johannes von Nepomuk 1939-1993*, a cura di Reinhold Baumstark, Johanna von Herzogenberg, Peter Volk, Monaco, Bayerisches National Museum, 1993.

ni aspetti della santità di Giovanni che la Chiesa voleva emergessero, come ad esempio il rispetto degli obblighi sacerdotali. In tal senso, viene analizzato il gesto costituito dal dito indice posto davanti alla bocca a indicare silenzio e del quale si documenta come sia stato mutuato da quello che caratterizzava una divinità del pantheon egizio.

Infine, il saggio, analizzando le diverse opere d'arte raffiguranti san Giovanni Nepomuceno presenti nella chiesa di San Polo<sup>7</sup>, alcuni testi (panegirici, orazioni e compendi) stampati a Venezia durante il XVIII secolo e riferibili al culto del santo boemo e alcuni documenti d'archivio, vuole metter in luce la figura del parroco Bartolomeo Carminati che fu il promotore del culto del santo a Venezia e colui che oltre a essere il committente della tela dipinta da Giandomenico Tiepolo raffigurante il santo, che è parte della decorazione dell'oratorio del crocifisso, della pala in chiesa dedicata al boemo lo fu, probabilmente, anche della statua di san Giovanni, fino a ora mai studiata, inizialmente collocata sull'altare e successivamente spostata in una apposita nicchia e altare costruiti in sagrestia per lasciare il posto alla tela dipinta da Tiepolo, della quale viene qui proposta una lettura approfondita.

### *L'immagine di un santo "foresto" a Venezia*

Nella chiesa di San Bartolomeo, dedicata ai tedeschi che abitavano e frequentavano Venezia, il culto di san Giovanni è documentato già dai primi anni del XVIII secolo. Infatti, nel 1737 la Scuola dell'Annunciazione, o Scuola dei tedeschi<sup>8</sup>, chiese alla Congregazione per i riti il permesso di celebrare le liturgie legate alla devozione al santo<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Per ulteriori approfondimenti riguardo la chiesa di San Polo vedasi: *La chiesa e la parrocchia di San Polo. Spazio religioso e spazio pubblico*, a cura di Gabriele Martino e Dorit Raines, Roma, Viella, 2021.

<sup>8</sup> Nell chiesa esistevano due distinte Scuole dei Tedeschi, una legata ai mercanti di Norimberga sotto il patronato di San Sinibaldo che dal 1392 condivideva il suo altare con la Scuola di San Matia ma che dal 1514 iniziò un rapido declino, l'altra era composta dai mercanti devoti al Rosario, promossa dallo stampatore Regensburg Leonard Wild nel 1478, e costituiva il riferimento per i tedeschi di Augusta e che dal 1562 cambiò il nome con quello di Scuola dell'Annunciazione di Maria o Scuola del Santo Rosario della Annunciata (ISABELLA DI LENARDO, *L'oratorio dei tedeschi. Artisti ultramontani nella chiesa di S.Bartolomeo*, in *La Chiesa di S.Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, a cura di Natalino Bonazza, Isabella Di Lenardo, Gianmario Guidarelli, Venezia, Marcianum Press, 2013 pp. 129-153 in partic. pp. 130-132).

<sup>9</sup> NATALINO BONAZZA, *Dentro San Bartolomeo*, in *La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*. pp. 201-209 in partic. 207-208.

Dalla lettura dell'inventario del 1821, eseguito in occasione della visita pastorale del patriarca Ladislao Pyrcher<sup>10</sup>, emerge che sull'altare della scuola, sotto la pala dell'*Annunciazione* dipinta da Hans Rottenhammer nel 1606, era collocata una statua raffigurante il santo boemo, probabilmente commissionata dalla scuola stessa in occasione della sopraddeffa richiesta del 1737. L'opera resterà nel luogo originale fino al 1948 quando verrà collocata nel seminario cittadino<sup>11</sup> (fig. 1). La statua, che per le dimensioni ridotte si adatta perfettamente a essere posizionata davanti a una pala senza impedirne la visione, è ascrivibile, secondo Niero, ai modi di Giovanni Maria Morlaiter<sup>12</sup>.

L'opera riproduce il santo in piedi e nell'atto di incedere, come si deduce dalla posizione del piede destro che esce dalla tonaca. Il boemo è vestito con l'abito talare al quale è stata aggiunta l'almuzia di vaio, paramento liturgico prerogativa di chi, come lui, era membro del Capitolo delle cattedrali. Questo abbigliamento costituisce uno dei suoi attributi iconografici e rispecchia l'abito con il quale il corpo di Giovanni venne esposto alla vista dei devoti nell'estate del 1721 nella cattedrale di Praga. Ne *La istoria della vita, del martirio e de' miracoli di S. Giovanni Nepomuceno* (1729) di Bartolomeo Antonio Passi<sup>13</sup>, si legge a tal proposito che

si prepararono le cose necessarie per fare una solenne processione in cui si avea da portare per Praga con tutta la possibile pompa il Corpo, la Lingua del santo. E a questo effetto cavata di sottoterra la Cassa di stagno che racchiudeva le sacre ossa, si unirono tutte a loro artificiosamente e si formò tutto lo scheletro intero, come si conveniva, per rappresentare alla vista di tutti tutto intero il Corpo del Santo Martire. E quindi fu vestito cogli abiti di Canonico, con rocchetto e mozzetta come si dipinge [...]. Nella [mano] destra gli fu consegnato il crocifisso d'argento e nella sinistra una palma dinotante il martirio. Sopra il capo e propriamente sopra la berretta quadrata chiericale una corona d'oro ornata ed arricchita di gemme.

<sup>10</sup> *La visita pastorale di Giovanni Ladislao Pyrker nella diocesi di Venezia (1821)*, a cura di Bruno Bertoli, Silvio Tramontin, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971, p. 181: «Fuori dalla sagrestia a parte destra vedesi l'altare di Maria Vergine Annunziata dall'angelo. Il quadro è di Giovanni Rottenhammer. A pie di questo vi è una statua di marmo di S. Giovanni Nepomuceno».

<sup>11</sup> NIERO, *I santi patroni*, p. 86.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> BARTOLOMEO ANTONIO PASSI, *La istoria della vita, del martirio e de' miracoli di S. Giovanni Nepomuceno*, Roma, Stampatore del Komarek al Corso in Piazza di Sciarra, 1729, p. 229.

Questa descrizione del corpo del martire è importante perché in essa sono riportati alcuni degli elementi che caratterizzano la sua iconografia: l'abito del canonico, il crocifisso, la palma e il cappello clericale sormontato da una corona dorata, che nelle immagini è spesso sostituita da cinque stelle luminose, come si vede, ad esempio, nell'incisione dell'apriporta dell'agiografia del Passi nell'edizione stampata a Venezia dal Pasquali nel 1736 (fig. 2).

Oltre a quella della chiesa di San Bartolomeo, un'altra statua di san Giovanni (fig. 3) è presente a Venezia ed è collocata ai lati della facciata settecentesca della chiesa di San Nicolò dei Mendicoli. La sua presenza si deve al sacerdote Giovanni Piccioli detto "pre' Zaniol"<sup>14</sup>. Il prete si era assunto l'onere di restaurare a sue spese l'edificio, ma la maldicenza popolare circa l'origine poco chiara del denaro con il quale il prete aveva finanziato l'opera, scrive Giuseppe Tassini negli *Aneddoti storici veneziani*<sup>15</sup>, lo avrebbe spinto a chiudersi in un profondo silenzio. Per affermare la propria innocenza, scrive ancora Tassini, e per giustificare la scelta di non rispondere alle maldicenze, il sacerdote fece collocare sulla nuova facciata tre statue con altrettante scritte che, come attributi iconografici, le identificano: nel mezzo la Vergine, con la scritta «Sine labe concepta», che rimanda all'Immacolata Concezione di Maria; a sinistra sant'Antonio da Padova, con il motto «Si quaeris miracula»<sup>16</sup>, incipit della preghiera comunemente conosciuta con il titolo di *Sequere*; e infine san Giovanni, qui ritratto anche nella veste di protettore dei calunniati qual era stato, appunto, il "pre' Zaniol", con le parole «Dixi secretum meum mihi». Questa scritta, oggi purtroppo quasi completamente scomparsa, è una citazione di un passo di Isaia (Is, 24-16)<sup>17</sup> e richiama il silenzio mantenuto dal boemo

<sup>14</sup> ANDREA GALLO, STEFANIA MASON, *S. Nicolò dei Mendicoli. Guida storico-artistica*, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1990, p. 14.

<sup>15</sup> Secondo il Tassini, le malelingue supposero che i denari fossero stati trovati dal preloato all'interno di una sepoltura oppure che il prete fosse l'esecutore di un benefattore occulto (GIUSEPPE TASSINI, *Aneddoti storici veneziani* [1897], Venezia, Filippi, 1965, p. 212).

<sup>16</sup> È l'incipit del responsorio composto da fra Giuliano da Spira in onore del santo portoghese. Il responsorio fa parte dell'*Officium rhythmicum S. Antonio*, che risale al 1233, due anni dopo la morte del santo. Antonio, come Giovanni, fu eletto patrono di Venezia durante la guerra di Candia in quanto protettore dell'armata e fautore del buon esito della guerra (NIERO, *I santi patroni*, pp. 78, 81).

<sup>17</sup> Isaia 24-16 «A finibus terrae laudes audivimus: "Gloria iusto". Et dixi: "Secretum meum mihi, secretum meum mihi. Vae mihi". Praevaricantes praevaricati sunt et praevaricatione praevaricantium praevaricati sunt».

davanti al sovrano, causa del suo martirio. Una differenza tra la statua scolpita per la chiesa di San Bartolomeo e questa sta nel fatto che nella prima lo sguardo del santo è rivolto davanti a sé, come fosse ritratto mentre predica, come soleva fare dal pulpito della cattedrale di San Vito ai suoi fedeli, mentre nella seconda gli occhi di Giovanni sono rivolti verso il basso, verso quel crocifisso, che in quanto emblema della tragica morte, lo accomuna a Cristo. Inoltre, nella statua di San Nicolò dei Mendicoli, complice anche la posizione reclinata verso sinistra della testa, traspare un'emozione maggiore rispetto l'altra, come se qui l'autore volesse dare al santo un aspetto più umano e meno ieratico dimodoché i parrocchiani lo sentissero più vicino a loro. I *nicolotti*, infatti, essendo pescatori, avevano più probabilità di altri di morire per annegamento.

Se la paternità della statua della chiesa di San Nicolò dei Mendicoli rimane ignota, per quanto venga proposto un ambito vicino a Giovanni Marchiori<sup>18</sup>, è, invece, attribuita a questo scultore un'altra statua raffigurante il Nepomuceno situata in fondamenta Labia all'incrocio tra il canal Grande e quello di Cannaregio (fig. 4). La paternità è testimoniata dall'iscrizione posta sul piedistallo, oramai oggi completamente scomparsa ma riportata interamente nei *Veneti Commemoriali*, nella quale vengono indicate la data di esecuzione, 1742, e i nomi dei committenti ovvero la nobildonna Maria Labia e il suo cameriere Antonio Granarol<sup>19</sup>. In uno passo tratto dalle *Memorie* dei pievani della chiesa dei Santi Geremia e Lucia, riportato da Paola Rossi, è scritto che Antonio Granarol, amico di Giambattista Spreafigi pievano della suddetta chiesa, commissionò la statua, alla cui base c'era un «bellissimo

<sup>18</sup> GALLO, MASON, *S. Nicolò dei Mendicoli. Guida storico-artistica*, p. 6.

<sup>19</sup> *Veneti Commemoriali* (VENEZIA, Biblioteca del Museo Correr, Codice Gradenigo 200, VII, c. 17) riportato in PAOLA ROSSI, *Giovanni Marchiori alla Scuola Grande di San Rocco e le altre opere veneziane*, Venezia, Marsilio, 2014, cat. 19 p. 91): «Iscrizione posta sotto la statua marmorea rappresentata dal Scultore Melchiori, S. Giovanni Nepomuceno a spese della N.D. Maria Labia, e del di lei Cameriere Antonio Granarol, non ch'è appoggia sopra un Piedistallo, che altrove fu la vera di un pozzo della vecchia Fabbrica del Palazzo Labi, il tutto con l'assenso pubblico e brama del piovano della contrada di S. Geremia, dove poi [...] furono intagliate le insegne di S. Marco [...] / Annuente Principe/ votis Rmi Dni Dni [sic] Joannis/ Baptiste Spreafigi Plebani/ Anno 1742/Die XII Maij in Vigilia Pentecoste».

fanale»<sup>20</sup>, perché voleva «risvegliare in tutto il popolo la divozione»<sup>21</sup> verso il boemo.

La statua è collocata all'incrocio di due canali, ieri come oggi, molto trafficati, in corrispondenza di un dei traghetti più utilizzati lungo il canal Grande, in quanto il canale di Cannaregio costituiva la porta d'ingresso alla città per chi giungeva dalla terraferma<sup>22</sup>. Va da sé, quindi, che la statua del protettore dei gondolieri, che offrivano anche questo servizio di traghetto, fosse posta in luogo così trafficato e per questo teatro più frequente di incidenti anche mortali.

L'opera si presenta agli occhi dell'osservatore di oggi molto rovinata<sup>23</sup> ma, nonostante ciò, si riesce a cogliere uno degli attribuiti iconografici che caratterizzano il santo, ossia l'abito del canonico, costituito dalla veste talare, dalla cotta e dall'almuzia. A differenza delle statue precedentemente analizzate, qui è presente un leggio su cui è posto un libro, attributo della sapienza del santo.

All'interno della vicina chiesa dei Santi Geremia e Lucia è collocata un'altra statua raffigurante san Giovanni. L'opera è parte del gruppo scultoreo formato dalla statua della Vergine Immacolata, titolare della cappella, e da quella di san Francesco di Sales (fig. 5). Secondo Paola Rossi, questo gruppo scultoreo sarebbe da ascrivere a Giovanni Marchiori<sup>24</sup>. Da alcuni passi dei documenti d'archivio, riportati dalla studiosa<sup>25</sup>, sappiamo che nel 1742 il già citato pievano Giambattista Spreafigi, capo anche della confraternita dell'Immacolata, fece sostituire il vecchio altare ligneo con l'attuale e, contestualmente, ne commissionò le statue.

Tutti questi esempi corroborano la tesi che la devozione al santo boemo fosse fortemente diffusa tra i veneziani che lavoravano sull'acqua.

Ma san Giovanni Nepomuceno fu anche protettore del clero vene-

<sup>20</sup> *Memorie* (VENEZIA, *Archivio Storico del Patriarcato* (d'ora in poi ASPVe), *Parrocchia di SS: Geremia e Lucia. Cronache e memorie storiche*, 2, *Raccolta di memorie de Rmi pievani di S. Geremia*, alla data 1745 citato in ROSSI, *Giovanni Marchiori*, cat. 19 p. 91).

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> GUGLIELMO ZANELLI, *Traghetti Veneziani. La gondola al servizio della città*, Venezia, Cicerò, 2014, pp. 50-51.

<sup>23</sup> Nonostante il restauro eseguito nel 2009 alcune parti sono ancora poco leggibili (<https://docplayer.it/30437371-Diagnostica-e-conservazione-di-opere-d-arte-statua-di-san-giovanni-nepomuceno-veneziah.html>).

<sup>24</sup> ROSSI, *Giovanni Marchiori alla Scuola Grande di San Rocco e le altre opere veneziane*, cat. 20-22, pp. 91-97, in partic. p. 97.

<sup>25</sup> *Ibid.*

ziano e in questa veste lo troviamo co-titolare, assieme a san Pantalon, della Compagnia dei sacerdoti che aveva sede presso la chiesa veneziana dedicata al santo medico nicomediense (fig. 6).

Sull'altare della cappella dedicata ai due santi che, secondo un'iscrizione posta sul retro<sup>26</sup>, venne consacrato il 6 febbraio del 1746 dal vescovo di Parenzo Gasparo Negri e che sostituì quello progettato due secoli prima dal Palladio, è posizionata una statua ascrivibile ai modi di Giovanni Bonazza e che raffigura, secondo Ester Brunet<sup>27</sup>, il santo boemo. A supporto della bontà di questa tesi si possono ascrivere non solo la co-titolarità della confraternita, che ne giustifica la presenza, ma anche il fatto che sono riprodotti tutti gli attributi tipici del santo. Infatti, l'abito di canonico, il volto giovanile, la barba e capelli lunghi appartengono tutti a quel modello iconografico che accomuna le opere prese in considerazione fin qui e che venne adottato a Venezia, e non solo, per rappresentare il santo. Inoltre, a rafforzare la tesi che questa statua rappresenti proprio il santo è anche il fatto che l'opera sia stata eseguita nella prima metà Settecento, quando in città il suo culto veniva largamente abbracciato dalla comunità e fortemente promosso dal clero cittadino. In particolare, la grande devozione al santo boemo da parte della confraternita di sacerdoti di San Pantalon è provata dall'orazione panegirica recitata il giorno il 16 maggio del 1756 dal suddiacono Gianfrancesco Andrioli nella chiesa di San Polo<sup>28</sup>. Il suddiacono di San Pantalon elogia a gran voce le doti di Giovanni, in particolare quella di aver saputo mantenere il segreto confessionale. Infatti Andrioli, citando un passo tratto dall'*Ecclesiastico* (Eccl. 21,31<sup>29</sup>), accosta la figura del boemo a quella di un «uomo che sa tacere e [che essendo] prudente sarà onorato».

Ma la “fortuna” del santo a Venezia è testimoniata non solo dalla

<sup>26</sup> *La chiesa di San Pantalon*, a cura di Ester Brunet e Silvia Marchiori, Venezia, Marcianum Press, 2016, p. 36.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> GIANFRANCESCO ANDRIOLI, *Orazione panegirica in laude di S. Giovanni Nepomuceno protomartire del sigillo sacramentale recitata nella chiesa di San Polo di Venezia l'Anno 1756 nel giorno della sua festa dal reverendo d. Gianfrancesco Andrioli suddiacono titolato della chiesa di S. Pantaleone in Raccolta di panegirici sopra tutte le festività di nostro Signore, di Maria Vergine e de santi recitati da più celebri oratori del nostro secolo*, V, Venezia, Girolamo Dorigoni, 1763, pp. 249-260.

<sup>29</sup> Eccl. 21,31 «Il detrattore contamina l'anima propria e dappertutto sarà odiato e chi converserà con lui sarà mal visto ma l'uomo che sa tacere ed è prudente, sarà onorato».

statuaria, tra cui gli esempi citati sopra, ma anche da numerosi quadri che, in tutto o in parte, riprendono gli attributi iconografici fin qui emersi ovvero l'abito talare, con l'almuzia di vaio indossata dai canonici membri dei Capitoli delle cattedrali, il volto di un giovane dai lunghi capelli e dalla barba ancora folta, il crocifisso cui il giovane guarda per trovare la forza di affrontare il martirio simboleggiato dalla palma. Nel seguito passeremo in rassegna alcuni di questi quadri.

All'interno della stessa chiesa dei Santi Geremia e Lucia, in cui è esposta la statua di san Giovanni attribuita al Marchiori, sono presenti ben due tele raffiguranti il santo. Le opere<sup>30</sup>, entrambe riconducibili a Francesco Fontebasso, colgono due momenti della vita di Giovanni. In una (fig. 7) il santo è ritratto nell'atto di ascoltare la confessione della regina, nell'altra (fig. 8) è dipinto davanti al re mentre si rifiuta di rivelare ciò che la sovrana gli ha confessato. Con riferimento alla prima scena, va detto che una raffigurazione del santo boemo nella veste di confessore è l'incisione che correda l'*Hymnorum sacrorum de beatissima virgine Maria et S. Patronis S.R Bohemiae libri tres* (1602) scritto da Giorgio Bartolo Pontano, preposito della cappella metropolitana di San Vito a Praga. L'incisione (fig. 9), che apre il capitolo dedicato alla vita del santo, ritrae in primo piano Giovanni e la sovrana inginocchiata nell'atto della confessione mentre sulla parete di fondo è affisso un quadro, raffigurante la cattedrale praghese, e si apre una finestra con vista sul ponte Carlo, dal quale Giovanni verrà gettato. Questa incisione è una delle più antiche raffigurazioni del santo e per questo motivo concorre, assieme agli attributi già citati, a formare il modello iconografico attraverso cui Giovanni verrà rappresentato nei secoli.

Ritornando alle telette presenti nella chiesa dei Santi Geremia e Lucia, va sottolineato come le due scene raffigurate siano contrassegnate da un'iconografia fortemente descrittiva, che le avvicina più alla pittura di genere che a quella devozionale e che permette al pittore di veicolare in modo più chiaro il messaggio relativo al sacramento della confessione. Fu soprattutto dopo il concilio di Trento che, in risposta al rifiuto dei protestanti di credere nella validità di questo sacramento, si moltiplicarono gli inviti ai fedeli a confessarsi più volte durante l'anno.

<sup>30</sup> Le due telette vennero restaurate nel 1989 (FIORELLA SPADAVECCHIA, *Centro storico. Cannaregio*, in *Restauro a Venezia 1987-1998*, a cura di Gloria Tranquilli, Milano, Electa, 2001, p. 28).

Inoltre, molti predicatori, in particolare tra Cinquecento e Seicento, invitavano i peccatori ad aprirsi al loro confessore senza omettere nulla, neppure i peccati di cui avevano maggiormente pudore<sup>31</sup>. Queste due telette, con la loro iconografia fortemente didascalica, appaiono come un *vademecum* visivo rivolto sia ai fedeli affinché si ricordino di compiere una “buona e ripetuta confessione” che ai sacerdoti perché si ispirino a san Giovanni per essere un “buon e fidato confessore”.

Due telette aventi come soggetto il santo boemo si trovavano un tempo nella chiesa veneziana di Santa Fosca ma se ne persero le tracce dopo il restauro dell'edificio nel 1847<sup>32</sup>. Nella chiesa in questione aveva sede il Pio aggregato a sollievo delle povere anime del purgatorio derelitte<sup>33</sup>, composto unicamente da sacerdoti e che aveva lo scopo di compiere opere di suffragio. In questo contesto, la figura di san Giovanni doveva ispirare i sacerdoti- confratelli a promuovere tra i fedeli le confessioni “salvifiche” del cui segreto sarebbero stati custodi. Questa funzione, che è così didascalicamente sottolineata nelle due tele presenti nella chiesa dei Santi Geremia e Lucia, di cui non si conosce l'origine, fa supporre che provengano proprio dalla chiesa di Santa Fosca e che il Pio aggregato dei sacerdoti di Santa Fosca ne fosse il committente. Solo ulteriori ricerche, però, potranno permettere di verificare questa ipotesi.

Altri due quadri nei quali compare il santo boemo si trovano uno nella chiesa di San Giovanni Crisostomo e l'altro in quella di San Canciano<sup>34</sup> e sono entrambi opera del pittore veneziano Bartolomeo Litte-

<sup>31</sup> ROBERTO MANCINI, *La lingua degli dei. Il silenzio dall'Antichità al Rinascimento*, Costabissara (Vi), Angelo Colla, 2008, pp. 127-132.

<sup>32</sup> Moschini, (GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1815, II, parte II, p. 42) afferma che in chiesa vi era un “quadro con S. Giovanni Nepomuceno presso la porta” e una pala d'altare raffigurante Sant'Antonio, San Gaetano, un vescovo e Giovanni Nepomuceno, di cui non vi è più traccia in chiesa. Il vicario Alessandro Piegadi (ALESSANDRO PIEGADI, *Leggende sopra Santa Fosca e Martire di Ravenna e sopra la chiesa di Santa Fosca in Venezia*, Venezia, Gaspari, 1847, p. 42) scrive che prima dell'intervento di restauro eseguito nel 1847 vi erano, tra le altre, due tele raffiguranti S. Giovanni Nepomuceno in atto di confessare la moglie di Venceslao e S. Giovanni Nepomuceno in prigione (oltre alla pala citata dal Moschini attribuita dal Piegadi ad Antonio Zanchi ed eseguita nel 1710). L'autore afferma che contestualmente al restauro «fu creduto buon'opera toglierli [i dipinti] dalla pubblica vista».

<sup>33</sup> GASTONE VIO, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei dogi: note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara, Angelo Colla, 2004, cat. 479.

<sup>34</sup> VENEZIA, *Archivio parrocchiale San Canciano* (d'ora in poi APSC), reg. 25: *Capitolare della Scuola di S. Rocco e S. Gio Nepomuceno in S. Cancian. Principia l'anno 1734 termina l'anno 1772, soppresso dal magistrato eccellentissimo dei provveditori di comun nell'anno 1773*.

rini. Nel primo (fig. 10), ai piedi di Cristo crocifisso pregano adoranti, oltre a Giovanni anche san Francesco di Paola, san Francesco di Sales e san Filippo Neri; nel secondo (fig. 11) Maria e il bambino donano i sacri rosari al santo boemo e a san Rocco.

La pala in San Giovanni Crisostomo è collocata sull'altare della cappella sinistra di quella maggiore e viene datata ai primi anni del XVIII secolo (fig. 10)<sup>35</sup>. In questa tela Giovanni, seppur ritratto con alcuni suoi attributi tipici, è privo del crocifisso che di norma lo accompagna. La ragione di tale assenza si deve al fatto che in questo caso le sue preghiere sono rivolte direttamente a Cristo in croce; preghiere che, unite a quelle degli altri santi raffigurati nella pala, danno vita alla cosiddetta preghiera corale. Questa pratica religiosa era stata caldamente raccomandata da san Carlo Borromeo e questa pala sembra suggerire ai fedeli di seguire questa indicazione sull'esempio dei quattro santi raffigurati.

La seconda opera attribuita al Litterini si trova sul secondo altare di destra della chiesa di San Canciano, in vulgo San Canzian<sup>36</sup> ed è datata attorno agli anni trenta del XVIII secolo. In occasione del rifacimento dell'altare, nel 1737, la confraternita di San Rocco, che ne era proprietaria, aveva affiancato al santo francese, nella titolarità, san Giovanni Nepomuceno (fig. 11)<sup>37</sup>. È probabile che in quell'occasione la confraternita abbia commissionato al pittore veneziano una nuova pala raffigurante assieme il vecchio e il nuovo patrono, quest'ultimo dipinto mentre, inginocchiato, è rapito dalla visione della Vergine con il bambino. Non è raro trovare il santo boemo affiancato ai santi protettori e taumaturgi del morbo della peste, tra cui san Rocco. Un esempio è il disegno, conservato presso il Gabinetto di stampe e disegni del Museo Correr e attribuito a Gaspare Diziani (fig. 12)<sup>38</sup>, nel quale, oltre al santo boemo, sono raffigurati san Antonio Abate e san Sebastiano, santi

<sup>35</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano, Electa, 1995, I, p. 169.

<sup>36</sup> Ivi, p. 170.

<sup>37</sup> VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Provveditori de Comun, b. 78. Il 9 giugno 1737 si rifà l'altare (900 ducati) su cui pala dovrà comparire anche San Giovanni Nepomuceno.

<sup>38</sup> TERISIO PIGNATTI, *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1981, II, pp. 75-76, cat. 305. L'autore della scheda del catalogo collega questo disegno con quello conservato presso la collezione Lugt che Byam Shaw (JAMES BYAM SHAW, *Disegni veneti della collezione Lugt*, Vicenza, Neri Pozza, 1981, cat. 74) collega alla pala che Giannantonio Guardi dipinse per la chiesa di S. Antonio Abate di Grado.

invocati contro la peste, e san Marco, la cui presenza fa ipotizzare una committenza e/o contesto veneziano, che assieme assistono alla scena disegnata sul registro superiore nella quale il bambino, seduto sulle gambe della madre, dona a san Domenico il sacro rosario che proteggeva anch'esso contro la peste. L'associazione fra Nepomuceno e la peste si comprende leggendo la *Vita di San Giovanni Nepomuceno* (1729) di Francesco Maria Galluzzi<sup>39</sup> e *La istoria della vita, del martirio e de' miracoli di S. Giovanni Nepomuceno* (1729) di Bartolomeo Antonio Passi<sup>40</sup>. Nei due testi è riportato un episodio accaduto nel 1680 in occasione della tremenda pestilenza che colpì la Boemia in quel tempo. Allora i cittadini di Nepomuk invocarono l'intervento protettivo di Giovanni con una processione penitenziale giornaliera che partendo dalla parrocchiale di San Giacomo si concludeva alla chiesa dedicata al Nepomuceno e che si sarebbe ripetuta fino al cessare della pestilenza. Giovanni rispose alle preghiere dei suoi concittadini non solo proteggendoli dal morbo nella loro città ma anche nei loro viaggi a Praga<sup>41</sup>. Questo miracolo venne inserito, assieme ad altri cinque, negli atti del processo di canonizzazione. Il fatto che poi non venne avvallato dal processo<sup>42</sup> non impedì che Giovanni venisse pregato anche come taururgo contro la peste, come si deduce sia dalla pala nella chiesa di San Canzian che dal disegno di Gasparo Diziani, a dimostrazione che la devozione popolare al santo andava oltre i dettami della Chiesa ufficiale ed era profondamente radicata nei cuori dei fedeli.

Nel Gabinetto di disegni e stampe del museo Correr di Venezia è conservata un'incisione (fig. 13), appartenente alla confraternita dei santi Rocco e Giovanni Nepomuceno di San Canzian<sup>43</sup>, nella quale sono raffigurati i due titolari. La postura della testa e i gesti del boemo richiamano quelli della statua posta al lato del portale d'ingresso della chiesa di San Nicolò dei Mendicoli (fig. 3). Come già suggerito, questa

<sup>39</sup> FRANCESCO MARIA GALLUZZI, *Vita di San Giovanni Nepomuceno Canonico della Metropolitana di Praga e martire glorioso descritta da Francesco Maria Galluzzi della Compagnia del Gesù*, Roma, Stamperia del Komarek al Corso in piazza di Sciarra, 1729, p. 53.

<sup>40</sup> PASSI, *La istoria della vita*, pp. 106-107.

<sup>41</sup> *Ibid.*; GALLUZZI, *Vita di San Giovanni Nepomuceno*, p. 53.

<sup>42</sup> PASSI, *La Istoria della vita*, p. 194.

<sup>43</sup> APSC, *Capitolare della Scuola di S. Rocco e S. Gio Nepomuceno in S. Cancian. Principia l'anno 1734 termina l'anno 1772, soppresso dal magistrato eccellentissimo dei provveditori di comun nell'anno 1773*.

particolare postura era stata codificata e utilizzata nell' iconografia del santo per sottolinearne l'aspetto "umano" e quindi farlo sentire più vicino ai fedeli. Il Nepomuceno, infatti, divenne uno dei santi più amati dai veneziani e la sua festa tra le più sentite. Nella guida *Venezia religiosa* (1853) di Pietro Contarini è scritto che nell'occasione della festa annuale, che si teneva il 16 maggio, la confraternita dei santi Rocco e Giovanni Nepomuceno della chiesa di San Canzian faceva celebrare una messa solenne e invitava famosi predicatori affinché esortassero i fedeli alla devozione verso il boemo<sup>44</sup>. Devozione alimentata anche da una delle due reliquie di san Giovanni che il principe Federico Cristiano di Sassonia donò a Venezia durante il suo soggiorno in città. A tal proposito ne *L'Adria Festosa* (1740), che narra del passaggio attraverso il territorio della Serenissima Repubblica della regina Maria Amalia e del soggiorno veneziano del fratello Federico Cristiano, si legge che quest'ultimo

intervenne pure nella chiesa di S. Canciano li 22 detto[maggio] ove solennizzosi la festa di detto Santo con altra reliquia, avendone formata una Confraternita, con simile illuminazione e apparato, mostrando l'affetto e venerazione che aveva verso il glorioso S. Martire<sup>45</sup>.

Un'altra tela raffigurante san Giovanni si trova nella chiesa di Santi Apostoli ed è opera di Domenico Fedeli detto il Maggiotto. Il pittore la dipinse verso la metà degli anni sessanta del Settecento per l'altare dalla cappella di Santa Caterina. Nell'opera compaiono, oltre alla santa titolare, san Girolamo, san Antonio abate e, per l'appunto, san Giovanni (fig. 14). Mentre lo sguardo di Caterina è rivolto a un angioletto che, scendendo dal cielo, le offre la palma del martirio, lo sguardo degli altri è intento alla comprensione della parola di Dio: sant'Antonio abate è raffigurato mentre legge le sacre scritture, san Girolamo mentre

<sup>44</sup> PIETRO CONTARINI, *Venezia religiosa*, Venezia, Premiata Tipografia di Giovanni Cecchini, 1853, p. 188.

<sup>45</sup> *L'Adria festosa: notizie storiche dell'arrivo e passaggio della regina delle Due Sicilie per lo stato della Serenissima. Repubblica di Venezia nel Suo viaggio al real sposo in Napoli l'anno 1738: e del soggiorno di Sua Altezza Reale ed Elettorale Federico Cristiano, figlio della Real Maestà di Federico Augusto III, re di Polonia ed elettore di Sassonia e fratello della regina*, Venezia, Simone Occhi, 1740, p. 91. Vedasi anche, FLAMINIO CORNER, *Notizie storiche delle chiese e dei monasteri di Venezia e di Torcello*, Venezia, Giovanni Manfrè, 1758, p. 344.

le traduce in latino e san Giovanni Nepomuceno mentre, contemplando il crocifisso che tiene tra le mani, legge su quel legno il compiersi di ciò che Girolamo ha tradotto e Antonio sta leggendo: il sacrificio del figlio di Dio per la redenzione dell'uomo. I tre santi sono accomunati dal fatto di aver dedicato le loro vite alla Chiesa in quanto Antonio, fondatore del monachesimo, fu il primo abate, Girolamo prese i voti a trentotto anni e Giovanni subì il martirio per aver difeso i doveri che l'abito sacerdotale gli imponeva, e non a caso, quindi, la tela li raffigura come tre "religiosi" al completo servizio della parola di Dio.

Nella stessa veste san Giovanni torna anche nella pala dell'altare dei *pistori* (fornai) tedeschi<sup>46</sup> nella chiesa di Santo Stefano. L'opera, eseguita da Jacopo Marieschi, rappresenta l'*Immacolata con i santi Lucia e Giovanni Nepomuceno* (fig. 15), e si data attorno agli anni sessanta del Settecento<sup>47</sup> allorché il precedente altare ligneo della metà del XV secolo, su cui erano collocate le statue della Madonna e delle sante Caterina e Barbara<sup>48</sup>, venne sostituito con uno in marmo. Non è raro che l'immagine del Nepomuceno sia associata a quella della Madonna. Questa associazione è motivata dalla particolare devozione che il santo aveva nei confronti di Maria. Fu a lei che i suoi genitori si rivolsero perché donasse loro un figlio e, successivamente lo guarisse quando si ammalò gravemente in tenera età e fu a lei che Giovanni affidò la propria anima prima di subire il martirio. L'intenso scambio di sguardi tra la Vergine e Giovanni, che il Marieschi ci propone, sottolinea questo forte legame che li univa e che univa a Maria anche il committente, molto probabilmente ritratto negli abiti del santo boemo. Infatti, il volto di Giovanni è, qui, assai diverso da quello incontrato nelle opere discusse finora: il volto è quello di un uomo adulto, quasi vecchio, scavato nelle guance, con le rughe evidenti e una profonda stempatura. Questa caratterizzazione dei tratti somatici fa pensare, appunto, che siamo da-

<sup>46</sup> VIO, *Le Scuole Piccole*, cat. 272. A partire dal 1712 i pistori tedeschi, che già dal 1402 si riunivano nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, celebrarono le loro feste liturgiche in Santo Stefano essendo la chiesa più vicina alla loro sede.

<sup>47</sup> PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, p. 106.

<sup>48</sup> *Chiesa di Santo Stefano. Arte e devozione*, a cura di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Andrea Gallo, Ettore Merkel, Venezia, Marsilio, 1996, p. 37; MARIA AGNES CHIARI MORETTO WIEL, *La chiesa di santo Stefano: il patrimonio artistico*, in *Gli Agostiniani a Venezia e la chiesa di Santo Stefano*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1977, pp. 237-287 in partic. p. 282 nota 129.

vanti a un ritratto. Conformi, invece, alla tradizione iconografica del santo sono l'abbigliamento tipico dei canonici, il crocifisso e le stelle che gli cingono il capo, richiamo a quelle che apparvero sull'alveo del fiume Moldava per indicare ai fedeli dove si trovasse il corpo del santo. Secondo Andrea Gallo<sup>49</sup> le cinque stelle simboleggiano le cinque caratteristiche che deve avere una buona confessione e che sono: l'atto di cognizione, il timore della punizione, il dolore della contrizione, il pudore nella confessione e la pena di soddisfazione. Un'altra possibile spiegazione<sup>50</sup> è che le cinque stelle compongano il crittogramma formato dalle cinque lettere della parola *Tacui* (io mantenni il silenzio).

Al di là di questo aspetto, ciò che interessa sottolineare in conclusione di questo excursus sulla raffigurazione di san Giovanni Nepomuceno sono gli attributi del modello iconografico che queste opere ci permettono di individuare e cioè la giovane età, l'abito del canonico, l'almuzia di vaio, la palma simbolo del martirio, il libro e il crocifisso e di come l'aspetto umano del santo lo avvicinasse a quella larga fetta della popolazione che viveva grazie al lavoro legato all'acqua e che, a causa del suo martirio, a lui si votava dando vita a una forte devozione di cui le opere d'arte erano espressione.

Questi attributi si ritrovano anche nelle opere raffiguranti il santo all'interno e all'esterno della chiesa di San Polo, che sono oggetto del successivo *case study*. Lo studio approfondito di tali opere da un lato mette in luce il ruolo di Bartolomeo Carminati quale promotore della devozione a san Giovanni a Venezia, dall'altro permette di evidenziare un altro importante attributo che contraddistingue l'iconografia del santo.

#### *Case study: san Giovanni Nepomuceno nella chiesa di San Polo*

Secondo la tradizione la costruzione della chiesa di San Paolo apostolo, *in vulgo* San Polo, risale all'837 e si deve a due dogi, Pietro e Gio-

<sup>49</sup> ANDREA GALLO, *Un percorso iconografico*, in *Chiesa di Santo Stefano, arte e devozione*, pp. 47-56 in partic. p. 50.

<sup>50</sup> FRANZ MATSCHE, *Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst: Form, Inhalt und Bedeutung*, in *Johannes von Nepomuk: Ausstellung des Adalbert-Stifter-Vereins in Zusammenarbeit mit dem Münchner Stadtmuseum, dem Oberhausmuseum Passau, dem Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien und dem Bayerischen Rundfunk 1971 anlässlich der 250. Wiederkehr der Seligsprechung des Johannes von Nepomuk*, a cura di Franz Matsche, Passau, Passau, 1971, pp. 35-62 in partic. p. 41.

vanni Tradonico, rispettivamente padre e figlio, originari di Jesolo. Nei secoli l'edificio ha subito vari rimaneggiamenti per adattarsi agli stili che si sono succeduti. Della struttura originaria, di impronta bizantina, rimangono la planimetria e la composizione, mentre le monofore, il rosone e il portale ogivale sono aggiunte trecentesche che hanno dato all'edificio un'impronta gotica. Il soffitto ligneo a carena di nave, invece, è parte dell'adattamento quattrocentesco. Ulteriori modifiche si ebbero verso la fine del Cinquecento quando, per volontà del parroco Antonio Gatta, vennero rinnovati l'altare e la cappella maggiore. Successivi importanti interventi, legati soprattutto alle nuove devozioni settecentesche, si devono al parroco Bartolomeo Carminati.

Nato nel 1688 da un'antica e nobile famiglia veneziana, Bartolomeo, come san Giovanni Nepomuceno, si laureò in diritto pubblico e diritto canonico. Il 10 dicembre del 1731 venne nominato parroco della chiesa di San Polo, carica che mantenne fino alla morte avvenuta il 4 aprile del 1770. All'interno del clero cittadino, come il santo boemo, ricoprì incarichi di prestigio essendo stato prima canonico e poi vicario della cappella marciana<sup>51</sup>. Il Carminati, in veste di parroco, introdusse importanti novità all'interno della chiesa di San Polo sia da un punto di vista iconografico che devozionale. Per primo, introdusse a Venezia il culto della *Via Crucis*, rispondendo, così, all'appello di papa Benedetto XIV che lo aveva promosso. Il luogo scelto dal Carminati per celebrare questo nuovo culto fu l'oratorio del Crocifisso<sup>52</sup>. In questa stanza, adiacente alla chiesa, il parroco commissionò un importante intervento decorativo costituito da una serie di stucchi, di

<sup>51</sup> FILIPPO PEDROCCO, *L'oratorio del Crocifisso nella chiesa di San Polo*, «Arte Veneta», XLIII, 1989-1990, pp. 108-115 in partic. pp. 108-109.

<sup>52</sup> Questo luogo, prima della trasformazione settecentesca, è stato il nartece della primitiva chiesa bizantina di San Polo e successivamente androne di accesso alle abitazioni adiacenti alla costruzione. Come richiesto nel suo testamento (ASVe, Notarile testamenti (d'ora in poi Nt), notaio Luca Fusi, b. 401, n. 311, cc. 296v-299v in partic. c. 297v.) Bartolomeo Carminati viene sepolto nell'Oratorio del Crocifisso davanti all'altare. Sulla lastra tombale è inciso: CARMINATI/ BARTHOLOMAEUS D./ECCLESIAE S. PAVLI ANTISTES/ CANON. ET. VIC. DVICALIS/ HVIVS SACELLI INSTAVRATOR/ OSSIBVS SVIS HANC REQVIEM PARAVIT/ PIETATE IN DEVM/LARGITATE IN PAVPERIS/ MORVM SVAVITATE/OPERV M PLENITVDINE/VIVENSOMNIBVS CARVS/MORTVVS POSTERIS MEMORANDVS/ VIXIT AN. LXXXII REXIT XXXIX/OBIIT PRIDIE NON.APR. MDC-CLXX/PETRVS PERNION/TERTIVS SVCCESOR/MONVMENTVM HOC/MANDARE STVDVIT (G. GIAMBATTISTA SORAVIA, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate da Giambattista Soravia*, Venezia, Francesco Andreola, 1823, II, p. 171).

cui oggi rimangono solo quelli della cappella, e da un *corpus* di tele dipinte da Giandomenico Tiepolo tra il 1748 e il 1749, che comprende le quattordici stazioni che compongono il ciclo della *Via Crucis* e una decina di altre tele<sup>53</sup> tra cui il *Martirio di san Giovanni Nepomuceno* (fig. 16). Quest'ultimo "fotografa" il momento in cui il santo viene gettato dal ponte Carlo nelle acque della Moldava. Ma quello dipinto nel quadro non è il famoso ponte praghese bensì un ponte veneziano come si capisce dal fatto che, al pari della maggior parte dei ponti cittadini dell'epoca, è privo dei parapetti che proteggono dalla caduta nel canale sottostante e, quindi dal rischio di annegamento, evento che possiamo immaginare, non fosse così raro. Questo particolare conferisce alla scena un tratto familiare che induce un maggior coinvolgimento dello spettatore veneziano dell'epoca nell'evento la cui raffigurazione sottolinea la profonda fede del santo, evidenziata dagli occhi rivolti verso il cielo, e la rassegnazione al suo destino testimoniata dalla posizione delle braccia incrociate sul petto.

È probabile, inoltre, che sull'onda dell'importante intervento decorativo che riguardò l'oratorio del Crocifisso, il Carminati sia intervenuto anche in sagrestia. A supporto di tale ipotesi si possono portare vari argomenti: il fatto che gli stucchi che decorano i due ambienti sono stilisticamente molto simili, probabile frutto del lavoro di una stessa mano che rimane per ora ignota; il fatto che l'altare della sagrestia risponde agli stilemi settecenteschi; la perfetta proporzione tra la nicchia, presente sull'altare, e la statua ivi contenuta a indicare che l'altare venne eseguito per contenere esattamente quell'immagine (fig. 17). La statua raffigura un uomo giovane, dai lunghi capelli e dalla corta barba, vestito con gli abiti di canonico mentre, inginocchiato miracolosamente su un'onda, prega con volto sofferente il crocifisso che tiene tra le mani. Tutti attributi che appartengono, come si è dimostrato in precedenza, al modello iconografico di san Giovanni. Sebbene l'analisi dei documenti archivistici<sup>54</sup> non abbia rivelato nulla circa la paternità

<sup>53</sup> La *Resurrezione di Cristo* e una *Gloria d'angeli*, sul soffitto, l'*Adorazione dei Magi*, il *Transito di S. Giuseppe*, ai lati della cappella, e, alle pareti, sei immagini di santi: *S. Vincenzo Ferrer che predica*, *S. Filippo Neri che prega*, *S. Macario* e *S. Elena scoprono la vera croce*, *S. Margherita da Cortona* e *S. Vincenzo de' Paoli*. Le ultime due tele e quelle della cappella sono andate perdute nel corso dei secoli. Le tele erano inserite in una decorazione a stucchi della quale rimane traccia solo nella cappella.

<sup>54</sup> ASVe, Provveditori de Comune, registro (d'ora in poi PC), b. 84.

dell'opera, la si può inserire nella produzione settecentesca veneziana per vari motivi: in primo luogo, perché è stilisticamente molto vicina alle statue di san Nicolò dei Mendicoli (fig. 3) e a quella della chiesa dei Santi Geremia e Lucia (fig. 5). Inoltre, sembra ragionevole supporre che questa statua sia quella che le fonti<sup>55</sup> collocano originariamente sull'altare, appartenuto alla confraternita dei cimolini<sup>56</sup>, rifatto nel 1744, su disegno di Giorgio Massari<sup>57</sup>, e in quell'occasione dedicato a san Giovanni di cui una «una divota statua»<sup>58</sup> fu collocata sull'altare. Quando, nel 1754, al suo posto venne messa la pala dipinta dal Tiepolo (fig. 18), raffigurante la visione mariana del santo boemo, la statua dovette essere spostata. È probabile, quindi, che la statua del Nepomuceno, sia stata ricollocata in sagrestia dove, per l'occasione, venne costruito un altare idoneo ad accoglierla e dove il Soravia<sup>59</sup> la cita ne *Le Chiesa di Venezia*. Questa ipotesi è ulteriormente supportata dalla scelta del nuovo luogo preposto a ospitarla. La sagrestia, infatti, è il luogo dove il sacerdote si veste non solo degli abiti sacri ma anche di quelli spirituali. In questo contesto la statua del santo prete martire è d'ispirazione al celebrante che al santo guarda come esempio di “buon prete”.

In questa veste certamente aspirava a essere ricordato Carminati e le parole che il reverendo Gianfrancesco Andrioli, suddiacono di San Pantalon, pronunciò nell'orazione tenuta nella chiesa di San Polo in occasione della festa del santo del 1756<sup>60</sup> ci dicono che il Carminati raggiunse il suo obiettivo. Dalla trascrizione si evince non solo che il parroco ottenne «per la Real corte di Polonia una di lui [del santo]

<sup>55</sup> ASVe, PC, b. 84.

<sup>56</sup> *Ibid.*, ASVe, Nt, notaio Luca Fusi, b. 401, n. 311, cc. 296v-299v in partic. c. 207v.

<sup>57</sup> Antonio Massari attribuisce la paternità al Giorgio Massari per via stilistica, e la data posteriormente al 1740 (ANTONIO MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1971, p. 125). Pedrocco propone una data posteriore al 1744 (PEDROCCO, *L'oratorio del Crocifisso nella chiesa di San Polo*, pp. 108-115 in partic. p. 109). La balaustra, curva sui lati, è lavorata con rilievi rococò e con intarsi marmorei.

<sup>58</sup> ASVe, PC, b. 84.

<sup>59</sup> SORAVIA, *Le chiese di Venezia*, II, p. 170 «Nella sacristia evvi sopra l'altare una picciola marmorea figura di san Giovanni Nepomuceno».

<sup>60</sup> GIANFRANCESCO ANDRIOLI, *Orazione panegirica in laude di S. Giovanni Nepomuceno protomartire del sigillo sacramentale recitata nella chiesa di San Polo di Venezia l'Anno 1756 nel giorno della sua festa dal reverendo d. Gianfrancesco Andrioli suddiacono titolato della chiesa di S. Pantaleone*, in *Raccolta di panegirici sopra tutte le festività di nostro Signore, di Maria Vergine e de santi recitati da più celebri oratori del nostro secolo*, Venezia, Girolamo Dorioni, 1763, V, pp. 249-260.

reliquia»<sup>61</sup> ma, anche, che su sua preghiera venne concesso l'Ufficio che si recitava a Praga e in Boemia. Al Carminati, continua l'Andrioli, si devono anche l'idea e la foggia di un nuovo maestoso altare che portò felicemente a compimento dopo che per tutta la città perorò con zelo e frutto il suo disegno. Pertanto, Carminati, al quale venne dedicato un oratorio musicale da eseguirsi nella chiesa di San Polo<sup>62</sup>, non fu solo il promotore della nascente devozione a Nepomuceno ma anche colui che commissionò la tela raffigurante il martirio del santo, dipinta da Tiepolo nell'oratorio del Crocifisso, l'altare e la pala, a lui dedicati, in chiesa<sup>63</sup> nonché, come sembrerebbe, anche la struggente statua del santo in sagrestia e l'altare che la accoglie.

Ma queste tre raffigurazioni non sono le sole ad avere per soggetto san Giovanni. Nella *Nuovissima Guida di Venezia* di Francesco Zanotto del 1856, a proposito della chiesa di San Polo si legge che «di fronte al campanile s'apre la porta maggiore di stile archiacuto, ornatissima, nel vano del cui archivoltò è san Giovanni Nepomuceno - affresco recente»<sup>64</sup>. Nell'immagine affrescata (fig. 19), la cui lettura risulta oggi difficile per il cattivo stato di conservazione, si coglie la figura del santo che vestito in abiti sacerdotali prega in ginocchio un crocifisso, e, sullo sfondo, una finestra che si apre sul ponte dal quale Giovanni venne gettato. Mentre per ritrarre il santo sembra che l'anonimo pittore si sia ispirato alla statua posta in sagrestia (fig. 17), la presenza della

<sup>61</sup> ANDRIOLI, *Orazione panegirica in laude di S. Giovanni Nepomuceno*. «Il Reverendissimo Signor D. Bartolomeo Dottor Carminati Pievano di San Polo, Vicario Ducal di San Marco, l'anno 1740 institui la divozione e l'Ottavario, ottenuta la preziosa Reliquia; e porte preci a Monsignor Patriarca Alvise Foscari, ottenne dalla Sacra Congregazione l'Ufficio di lui proprio».

<sup>62</sup> Anton Maria LUCHINI, *Giubilo celeste al giungervi della Sant'Anima del protomartire Giovanni Nepomuceno canonico penitenziale della cattedrale di Praga in Boemia. Oratorio dedicato al reverendissimo signor D. Borolomio Carminati dottor d'ambe le leggi, pievano della parrocchiale collegiata di s. Paolo, canonico e vicario della Ducale Basilica di S. Marco*, Venezia 1744. Altri oratori vennero composti per essere eseguiti nella chiesa di San Polo: MATTEO FIECCO, *Giubilo celeste al giungervi della sant'anima del protomartire Giovanni Nepomuceno canonico penitenziale della cattedrale di Praga. Oratorio da cantarsi nella chiesa parrocchiale e collegiata di San Paolo nel giorno consacrato al suo glorioso martirio dedicato a sua eccellenza il signor Giovanni Soranzo senatore amplissimo*, Venezia, Carlo Palese, 1765; ID., *Il trionfo dell'invitissimo protomartire Giovanni Nepomuceno canonico penitenziale di Praga. Oratorio da cantarsi nella chiesa parrocchiale e collegiata di San Paolo nel giorno consacrato al suo glorioso martirio dedicato a sua eccellenza il signor Giovanni Soranzo senatore amplissimo*, Venezia, Carlo Palese, 1767.

<sup>63</sup> ASVe, Nt, notaio Luca Fusi, b. 401, n. 311, cc. 296v-299v in partic. cc. 297v-297r.

<sup>64</sup> FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della Laguna*, Venezia, Giovanni Brizeghel, 1856, p. 483.

finestra richiama l'incisione (fig. 9) tratta dall'*Hymnorum sacrorum de beatissima virgine Maria et S. Patronis S.R Bohemiae libri tres* scritto da Giorgio Bartolo Pontano nel 1602, incisione di cui si è già parlato come una delle prime immagini conosciute del Nepomuceno. Questo rappresenta un ulteriore elemento di continuità nel modello iconografico del santo boemo, che arriva fino agli artisti del XIX secolo, dal momento che, come suggerito dallo Zanotto, l'affresco venne dipinto nei primi anni dell'Ottocento, probabilmente in occasione dell'ultimo grande intervento di ristrutturazione della chiesa eseguito dall'architetto Davide Rossi nel 1805. L'intervento, di gusto neoclassico, riguardò anche l'altare del Massari che venne inserito in una grande nicchia muraria appositamente costruita. Questa operazione, però, ha finito per oscurare la pala che l'altare accoglie, riducendo l'illuminazione naturale.

Nonostante l'intervento poco "illuminante" del Rossi, la tela dipinta da Tiepolo<sup>65</sup>, che viene citato come autore nel testamento di Carminati<sup>66</sup>, si staglia ancor oggi davanti ai fedeli che entrano in chiesa. Dal manoscritto Gradenigo sappiamo che l'opera venne "disvelata" ai fedeli durante una solenne cerimonia tenutasi l'8 maggio del 1754<sup>67</sup> dando, così, completamento all'altare. Questo altare aveva lo scopo non solo di diffondere il culto di san Giovanni nella città lagunare ma anche di dare degna collocazione alla reliquia donata al parroco Carminati dal principe Federico Cristiano di Sassonia<sup>68</sup> il 16 maggio del 1740,

<sup>65</sup> Secondo Anton Maria Zanetti (ANTON MARIA ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche Pitture della città di Venezia e isola circonvicine*, Venezia, Pietro Bassaglia, 1733, p. 266) Tiepolo dipinse per questa chiesa anche una tela raffigurante *S. Paolo davanti al tiranno*, ora scomparsa.

<sup>66</sup> ASVe, Nt, notaio Luca Fusi, b. 401, n. 311, cc. 296v-299v in partic. c. 297v. Alcuni studiosi riscontrerebbero anche l'intervento del figlio Giandomenico Secondo Levey «il Bambino e la Madonna sembrano, infatti, estranei al San Giovanni inginocchiato; sia per stile che per carattere si avverte, oltre la resa, un'incertezza interiore o una forzata unione di nuove e vecchie idee della composizione» (MICHAEL LEVEY, *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 214-215). Della stessa opinione anche Ettore Merkel che vede nel gruppo della Vergine del Bambino la mano di Giambattista e in quello del santo l'intervento del figlio Giandomenico (ETTORE MERKEL, *La Madonna e i Bambino appare a san Giovanni Nepomuceno*, in *Restituzioni 1999*, Cornuda (Tv), Terra Ferma, 1999, cat. 21, pp. 146-152 in partic. p. 148) con il tocco paterno relativamente al crocifisso e agli attribuiti.

<sup>67</sup> PIETRO GRADENIGO, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali*, a cura di Lina Livan, Venezia, La Reale Deputazione editrice, 1942, p. 11.

<sup>68</sup> Il principe era il terzo figlio, e unico maschio sopravvissuto, di Augusto III di Polonia Elettore di Sassonia e di Maria Giuseppa d'Austria. Nato nel 1722 a Dresda, soffrì fin da bambino di

in occasione della tappa veneziana del suo *Grand Tour* italiano<sup>69</sup>. Ne *L'Adria festosa*<sup>70</sup> si legge che poiché il cuore del Principe era

pieno di cristiana pietà e religione lo incitava ad aumentare l'onore di Dio nella venerazione de' santi, così volle lasciare in Venezia una continua memoria del suo soggiorno, donando alla Collegiata e Parocchiale chiesa di S. Paolo una insigne reliquia del grande martire di Praga S. Giovanni Nepomuceno, che fu ricevuta da quel Reverendissimo Pievano e Capitolo con somma allegrezza ed ossequio<sup>71</sup>.

Il principe donò anche un'altra reliquia, come ricordato in precedenza, alla chiesa di San Canzian. Il motivo di questi regali non risiede solo nel fatto che Federico Cristiano era fortemente legato al culto del santo boemo e voleva diffonderlo in nuovi territori ma che il suo viaggio aveva, come da tradizione, anche lo scopo di rinsaldare i legami tra le altre nazioni in questo caso accomunate dalla devozione al santo

una dolorosa paralisi al piede tanto da costringerlo su di una sedia a rotelle. Il destino di una vita ecclesiastica sembrava già scritto ma Federico Cristiano, con forte determinazione, vi si ribellò riuscendo non solo a recuperare l'uso dell'arto

<sup>69</sup> Intraprese un lungo Gran tour d'Italia con lo pseudonimo di conte di Lusazia. Rosalba Carriera, esegue un suo ritratto, oggi conservata presso la Gemälde Galerie di Dresda, nel 1740. La pittrice entrò in contatto con Federico Cristiano tramite il conte di Wackerbarth, del quale aveva eseguito un ritratto nel 1730 quando entrambi erano alla corte viennese. Il conte accompagnò il principe durante il Grand Tour italiano e del quale sono riportate le sue osservazioni nel *Journal du Voyage*, oggi conservato nella biblioteca di Dresda. Altra testimonianza del suo viaggio italiano è la corrispondenza epistolare (una raccolta di 5 volumi) tra il primo ministro sassone Heinrich Conte von Brühl e Joseph Gabelon, Conte Wackerbarth-Salmour ministro di stato che accompagnò il principe in Italia. A tal proposito vedasi: MAUREEN CASSIDY-GEIGER, "Je reçus le Soir le monde marqué" *A crown Prince of Saxony on the Grand Tour in Italy, 1738-1740*, in *The international fine art & antique dealers show*, London, Selbstverlag, 2004, pp. 21-31 in particolare 21; MAUREEN CASSIDY-GEIGER, *Diplomatic Correspondence between Counts Brühl and Wackerbarth-Salmour during crown prince Friedrich Christian's Grand Tour- cum- Cure in Italy, 1738-1740*, in *Heinrich Graf von Brühl (1700-1763). Ein sächsischer Mäzen in Europa*, a cura di Ute C. Koch, Cristina Ruggero, Dresda, Sandstein, 2014, pp. 300-316.

<sup>70</sup> *L'Adria festosa*, pp. 90-91: «Il giorno 16 detto se ne fece dunque in quella l'esposizione alla pubblica adorazione con copiosa illuminazione di cere e messa cantata in musica dove pure intervenne S.A.R. essendo la chiesa tutta addobbata di damaschi ed il recinto della contrada d'intorno la stessa tutto in gala con strati, drappi, tappezzerie e preziosi quadri vagamente adorno. Così pure ivi si portò il dopo pranzo ad ascoltare il Panegirico di detto santo recitato dal P. Sebastiano Paoli della congregazione della madre di Dio, teologo di S.M. Cesarea e dipoi il vespero solenne in musica».

<sup>71</sup> *Ibid.*

martire. Questo traspare in uno stralcio dell'orazione che Sebastiano Paoli tenne nella chiesa di San Polo in occasione del regale dono. Invo-  
cando san Giovanni dice:

Rivolgete poi uno sguardo di tenera compassione a quei tanti mali che sopiti ma non estinti minacciano l'Europa: lasciate cadere un raggio di eterna luce sulla vostra Germania, sulla Boemia, sulla Polonia ed a chi regna su quell' *Augusto Trono* e a chi dovrà regnarvi, ispirate nel seno un generoso zelo di dilatare i confini del Cristianesimo; e giacché vi siete compiaciuto che ancora nella nostra Italia sia il vostro culto caro ed accetto, deh distinguete col vostro alto patrocinio quella *Serenissima Dominante* la quale ne ha lasciato ne lascerà mai di unire e d'accoppiare insieme a pro' della Fede ed il valore e la pietà<sup>72</sup>.

Oltre a lodare le virtù e la fede che accomunano la Repubblica di Venezia al suo ospite, padre Paoli prosegue affermando che Giovanni, attraverso la devozione dei veneziani, entrò non solo nelle chiese ma anche a corte portando, così, «nelle anticamere e nelle sale, l'onestà, la pietà, la compostezza del portamento, la moderazione della lingua, la modestia dell'occhio»<sup>73</sup>. L'oratore sottolinea anche, verso la fine, la qualità di cui il santo era ben fornito, l'eloquenza, qualità che ogni buon prete dovrebbe avere. In merito alla lingua, strumento dell'eloquenza, Paoli, rivolgendosi direttamente a Nepomuceno, dice:

Voi invittissimo Sostenitore del segreto sacramentale, in fede delle vostre vittorie e delle altrui sconfitte mostrate la vostra *lingua* che in premio del vostro silenzio è rimasta tutt'ora rubiconda, fresca e maneggevole come tolta adesso dalle benedette fauci<sup>74</sup>.

Infine, come fosse presente sulla scena del martirio, l'oratore vede «l'angelo tutelare di Giovanni, che ne giardini amenissimi di Santa

<sup>72</sup> *Orazioni del p. Sebastiano Paoli della Congregazione della Madre di Dio. Aggiuntavi una nuova Orazione in lode di S. Giovanni Nepomuceno, recitata dall'autore in Venezia nella chiesa di S. Paolo*, Venezia, Giuseppe Bettinelli, 1743, p. 167.

<sup>73</sup> Ivi, p. 160.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 166-167.

Chiesa va innestando una nuova specie di palme»<sup>75</sup>. Inoltre, vede «allumarsi nel firmamento sette[sic] insolite stelle le quali sono in via per discendere a celebrare i funerali del Santo»<sup>76</sup>. In questa descrizione della visione del Paoli tornano quegli attributi, ovvero la lingua, la palma e le stelle, che concorrono a definire l'immagine del santo boemo e che abbiamo incontrato anche nelle opere precedentemente analizzate. Ciò prova come l'iconografia del santo fosse ben codificata e venisse riproposta sia nelle opere pittoriche e scultoree che in quelle letterarie e oratorie. Nella pala della chiesa di San Polo (fig. 18), il Tiepolo sembra aver dato forma alle parole del Paoli e aggiungendovi il grande crocifisso che Giovanni tiene rivolto verso il piccolo Gesù come fosse uno specchio nel quale il bambino vede riflesso il suo futuro, e quello del santo. Notevole, nella pala, la luce che proviene dall'aureola, dalla quale emergono le cinque stelle, luce che risulta così intensa da illuminare perfettamente il viso del santo, colto nel profondo rapimento estatico causato dalla visione della Madre e del Figlio.

Giovanni, come ricordato più volte, era particolarmente legato alla Vergine. A lei i suoi genitori, ormai anziani, chiesero il dono di un figlio e a lei si votarono quando Giovanni si trovò, in tenera età, in pericolo di vita<sup>77</sup>. Infine, fu a lei che il santo boemo, sentendo avvicinarsi il martirio, si rivolse pregandola, al santuario della Madonna di Boleslavia, affinché si prendesse cura della sua anima<sup>78</sup>. Questi e altri episodi sono descritti nella *Vita S. Joannis Nepomuceni* del gesuita Alois Bohuslav Balbin, edita a Praga nel 1670<sup>79</sup>, della quale uscirono due edizioni successive una nel 1725, per la prima volta illustrata con incisioni di Johann Andreas Pfeffel<sup>80</sup>, e un'altra nel 1730 che oltre a tali incisioni

<sup>75</sup> *Orazioni del p. Sebastiano Paul*, p. 164.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Compendio della vita di S. Giovanni Nepomuceno con divoto ottavario in preparazione alla sua festa che si celebra nella Chiesa Parrocchiale e Collegiata di S. Paolo Apostolo con varie altre orazioni da recitarsi in onore del santo*, Venezia, Simone Occhi, 1795, pp. 7-8.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>79</sup> *La Vita di S. Joannis Nepomuceni* di Alois Bohuslav Balbin venne inclusa negli *Acta Sanctorum* dal 1680.

<sup>80</sup> Incisore ed editore d'arte, Pfeffel nasce nel 1674 a Bischoffingen. Frequenta l'Accademia Imperiale di Belle Arti di Vienna dove apprende l'uso del cesello e della raschiatura. Nel 1711 si stabilisce ad Augusta dove apre un negozio d'arte con Christian Engelbrecht, che ebbe un grande successo. Produsse numerose opere, anche di grandi dimensioni, fra cui ritratti di personaggi contemporanei, politici, scene teatrali, vedute di luoghi famosi, grandi disegni sugli ordini religiosi,

comprende un'appendice contenente alcune testimonianze sulla vita del Nepomuceno selezionate per il processo di canonizzazione. Per l'economia di questo saggio, che ha come obiettivo quello di delineare l'iconografia del santo boemo, l'edizione del 1730 è particolarmente interessante per via di due incisioni in essa contenute.

La prima è quella contrassegnata dal numero 22 (fig. 20) e rappresenta il momento in cui il santo, ritratto con i suoi attributi, cioè l'abito di canonico, l'aspetto giovanile, il crocifisso e l'aureola con cinque stelle, viene gettato dal ponte Carlo nelle acque della Moldava alla presenza di un manipolo di alabardieri e di un angelo che gli porge la palma del martirio. La medesima iconografia si trova nell'incisione (fig. 21) che funge da apriporta del *Compendio della vita di S. Giovanni Nepomuceno con divoto ottavario in preparazione alla sua festa che si celebra nella chiesa parrocchiale e collegiata di S. Paolo Apostolo* edito a Venezia nel 1795. La stretta somiglianza tra le due immagini che, se non per piccolissimi e ininfluenti particolari, sono addirittura sovrapponibili, fa supporre che l'incisore veneziano abbia avuto modo di consultare la *Vita S. Joannis Nepomuceni* nell'edizione del 1730 e di ispirarvisi.

La seconda incisione presente nella *Vita S. Joannis Nepomuceni*, e presa qui in considerazione, è quella contrassegnata con il numero 33 (fig. 22) che apre il cosiddetto *Supplementum Vitae S. Joannis*. Se si mette a confronto tale incisione con la pala dipinta da Tiepolo per la chiesa di San Polo (fig. 18) si riscontrano molti elementi comuni. In entrambe il santo inginocchiato allarga le braccia guardando verso il Bambino e Maria, che nella tela veneziana è dipinta in piedi; in entrambe è presente una coppia di teste di angioletti e un angelo compie un particolare gesto, di cui si parlerà ampiamente a breve; infine, in entrambe sono presenti un libro, che nell'incisione è tenuto aperto dall'angelo, a simboleggiare la conoscenza teologica del santo, e un ramo di palma che richiama il suo martirio. Una differenza emerge dal confronto delle due immagini e riguarda la lingua miracolosa del santo, che nell'incisione è ben evidente, perché mostrata dal santo, mentre

raccolte di immagini di santi ad uso devozionale del popolo, libri d'arte, ornamenti di vario genere. La famosa bibbia *Physica Sacra* di Johann Jakob Scheuchzer apparve nel 1731-1735 con la sua casa editrice. Quanto al lavoro di incisione si appoggiò anche ad altri artisti come Johann Evangelist Holzer. Anche suo figlio (1715-1768) divenne un incisore di rame. Johann Andreas Pfeffel morì ad Augusta nel 1748.

nella tela è “nascosta”. Sugli scalini su cui è inginocchiato Giovanni, infatti, oltre al libro e alla palma, Tiepolo dipinge anche un cranio. Come già detto, durante la ricognizione del 1719 sul corpo del Nepomuceno, conservato nella cattedrale di Praga, i presenti notarono che, nonostante fosse rimasto solo lo scheletro del santo, il cranio, come una preziosa teca, aveva conservato miracolosamente la lingua ancora intatta. La presenza del cranio/teca nella tela del Tiepolo funge dunque da richiamo a quell'evento e allude all'attributo della lingua.

Alla luce di ciò si può supporre che, sebbene, l'incisione tedesca e la pala veneziana abbiano alcuni punti in comune, Tiepolo non abbia guardato direttamente all'incisione di Pfeffel, ma a un modello iconografico comune al quale, entrambi, avrebbero attinto. Secondo Johanna Fassl<sup>81</sup>, che cita in diverse occasioni il testo del Balbin ma non l'incisione numero 33, la fonte d'ispirazione del Tiepolo sarebbe stata la pala d'altare di egual soggetto che Sebastiano Conca aveva dipinto nel 1729<sup>82</sup>, oggi esposta alla galleria Borghese di Roma. D'analisi delle opere di Pfeffel, Tiepolo e Pansa si può supporre, invece, che gli artisti si siano ispirati a un modello iconografico preciso, ovvero quello usato fin dal Seicento per raffigurare le cosiddette *Visioni*, e che lo avrebbero adottato e adattato per rappresentare quella di Maria avuta da san Giovanni. Il modello iconografico della *Visione* è composto dalla manifestazione divina nel registro superiore e dal santo che, nel registro inferiore, «pare stia per mancare, sospeso fra la vita e la morte»<sup>83</sup> mentre, inginocchiato, ha lo sguardo rivolto verso la fonte della sua “illuminazione”. Un esempio di tale modello è la *Visione di San Filippo Neri* che Guido Reni dipinse attorno al 1615 per la Chiesa Nuova di Roma che sarà ripreso da Giambattista Piazzetta nella pala, di egual soggetto, per la chiesa veneziana dell'ordine dei padri filippini. Lo stesso Tiepolo si ispirerà a questo modello, ad esempio, nella *Visione di San Filippo Neri* (1740) del museo Diocesano di Camerino. Questi esempi dimostrano quanto il modello iconografico della *Visione* fosse usato dai pittori veneziani, e non solo.

<sup>81</sup> JOHANNA FASSL, *Sacred Eloquence. Giambattista Tiepolo and the Rhetoric of the Altarpiece*, Berna, Peter Lang, 2010, pp. 277-291; ID., “La parola è d'argento, il silenzio è d'oro”: la retorica del silenzio nelle pale d'altare di Giambattista Tiepolo, in *Polifonie veneziane*, a cura di Sabine Meine, Roma, Viella, 2016, 13, pp. 23-39.

<sup>82</sup> FASSL, *Sacred Eloquence*, pp. 285-286.

<sup>83</sup> EMILE MÂLE, *L'arte religiosa nel '600*, Milano, Jaca Book, 1984, p. 143.

Tale modello ritorna anche in alcune tele che abbiamo analizzato fin qui: nella pala (fig. 11) di Bartolomeo Litterini per la chiesa di San Canzian, in quella (fig. 15) di Jacopo Marieschi per la chiesa di Santo Stefano ma, soprattutto, in quella (fig. 18) di Tiepolo per la chiesa di San Polo. In tutte il santo è raffigurato nell'atto di guardare estasiato, in ginocchio, Maria secondo i canoni del modello iconografico della *Visione*. Tiepolo, però, personalizza questo modello attraverso l'intenso sguardo che il santo rivolge a Maria e che non troviamo nelle altre tele. Nella pala di San Polo, infatti, mentre Maria rivolge uno sguardo austero, tipico delle madonne tiepolesche, verso il basso quasi a sbirciare ciò che avviene sotto di lei, il santo è colto nel gesto di ruotare gli occhi verso l'alto nel pieno del trasporto mistico come accade anche in altre due opere dipinte dal veneziano che sono il *San Giacomo Maggiore*, oggi conservato al Szépművészeti Múzeum di Budapest e il *Martirio di Sant'Agata*, della Gemäldegalerie di Berlino.

Al di là del profondo sguardo di Giovanni che manca nell'incisione di Pfeffel, nella tela di Pansa e in quelle di Litterini e Marieschi, ciò che accomuna queste opere alla pala dipinta da Tiepolo per la chiesa di San Polo è l'adattamento del modello secentesco usato per raffigurare il tema della *Visione*. La scelta di ispirarsi a questo modello rispondeva perfettamente ai dettami del concilio di Trento, secondo cui le immagini dovevano spingere i fedeli a seguire l'esempio dei santi che con «slancio, aspirazione, tensione dolorosa» si «sottraggono all'umana natura per perdersi in Dio»<sup>84</sup>. Naturalmente, tale modello venne adattato al santo boemo con l'aggiunta degli attributi che contraddistinguevano il suo modello iconografico.

Uno di questi è il gesto compiuto da un angioletto, o più raramente da san Giovanni, di tenere il dito indice davanti alla bocca indicando di fare silenzio<sup>85</sup>. Questo gesto, che nella pala di San Polo è compiuto dall'angelo ai piedi della Vergine, riproduce simbolicamente la causa

<sup>84</sup> MÅLE, *L'arte religiosa nel '600*.

<sup>85</sup> Per alcuni approfondimenti riguardo la raffigurazione silenzio nell'arte vedasi: ROBERTO MANCINI, *La lingua degli dei. Il silenzio dall'Antichità al Rinascimento*, Costabissara (Vi), Angelo Colla, 2008; SARA DAMIANI, *Il corpo del silenzio. Gesti e pitture*, «Elephant & Castle», 6, 2012, pp. 5-14; DANIEL I. WÖLZKE, MASSIMILIANO SARDINA, *Imago silentium. L'evocazione del silenzio nella pittura*, «Amedit», 31, 2017, pp. 26-27.

del martirio di san Giovanni ossia l'aver mantenuto fede al vincolo del segreto confessionale.

Usato ancora oggi, questo gesto ha origini molto antiche poiché proviene dal mondo pagano, cui l'arte cristiana ha più volte attinto. In particolare, questo gesto è il simbolo che qualifica il dio egizio Arpocrate<sup>86</sup>. Plutarco scrive che Iside si unì a Osiride, dopo la sua morte, e «partorì un figlio prematuro e rachitico negli arti inferiori»<sup>87</sup>, cui venne dato il nome di Arpocrate. Ciò avvenne durante il solstizio invernale in mezzo ai primi fiori e ai primi frutti spuntati in anticipo sulla stagione. In un passo successivo, lo scrittore greco scrive che al dio venivano offerti legumi anche nei mesi estivi accompagnati dalle parole Glosa Tukè, Glosa Daimon ovvero la «lingua è fortuna, la lingua è demone» che collegavano quest'organo al piccolo dio. Secondo Sigmund Höbel, Arpocrate era simbolo della luce spirituale che sorge dalle tenebre, essendo nato durante l'inverno ossia il periodo più buio dell'anno, illuminandole. Era, perciò, una figura positiva nel panteon egizio. Nell'arte figurativa egiziana esistono due iconografie del dio: nella prima è raffigurato come un fanciullo, con la treccia di capelli che lo identifica come tale, seduto sulle gambe di Iside; nella seconda è in piedi, da solo, e porta l'indice destro sulle labbra nel gesto che lo caratterizza<sup>88</sup>. Grazie al sincretismo culturale e religioso tra la civiltà egizia e le altre civiltà mediterranee che si sviluppa durante l'età alessandrina, Arpocrate entra a far parte della triade composta da Iside e Serapide<sup>89</sup> in veste di dio del silenzio e custode dei sacri

<sup>86</sup> Harpocrates è la trascrizione dell'egiziano Her-pa-herde ovvero Horus il giovane. Distinto da Arueris o Horus il Vecchio, anch'esso nato dall'unione di Iside e Osiride ancora nel grembo materno di Nut, comunemente identificato con il sole nascente simbolo dell'Anima Mundi nel suo aspetto luminoso, era il dio dalla testa di falco e aveva combattuto contro Seth, simbolo, al contrario, delle forze negative e tenebrose (SIGFRIDO E.F. HÖBEL, *Il dio del silenzio*, Napoli, Stamperia del Valentino, 2017, p. 396). Vedasi, anche: RAYMOND B. WADDINGTON, *The iconography of silence and Chapman's Hercules*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 33, 1970, pp. 248-263; PHILIPPE MATTHEY, «Chut !» *Le signe d'Harpocrate et l'invitation au silence*, in *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, a cura di Francesca Prescendi, Youri Volokhine, Ginevra, Labor et Fides, 2011, pp. 541-573; MANCINI, *La lingua degli dei*; STEFANA CRISTEA, *Egyptian, Greek, Roman Harpocrates-A Protecting and Saviour God*, in *Angels, demons and representations of afterlife within the jewish, pagan and christian imagery*, a cura di Iulian Moga, Iași, Università «Alexandru Ioan Cuza» editore, 2013, pp. 73-86.

<sup>87</sup> PLUTARCO, *Iside e Osiride*, Milano, Adelphi, 1985, 19, p. 76.

<sup>88</sup> HÖBEL, *Il dio del silenzio*, pp. 399-400.

<sup>89</sup> Nel sincretismo della civiltà alessandrina il dio egizio acquista simboli del panteon greco come la clava di Ercole o le ali di Eros pur mantenendo il gesto del silenzio

misteri ovvero, come scrive Ovidio, come «colui che spegne la voce e col dito invita al silenzio»<sup>90</sup>. I neopitagorici lo associarono all'atteggiamento che dovevano tenere gli iniziati ai riti misterici, essendo loro dovere non svelare le cose divine. Una particolare attenzione per la figura di Arpocrate si svilupperà nel Rinascimento in seguito al rinnovato interesse per gli antichi Misteri di Iside e Osiride.

Nella sezione dedicata alla simbologia legata al dito indice posto davanti alle labbra de *I Ieroglifici* (1602) l'autore Pierio Valeriano, citando Plinio, scrive «che sovente gl'antichi portavano scolpita nell'anello la figura di Arpocrate acciò con quella mostrassero la segretezza ne loro negozi»<sup>91</sup> e che «Oro [Horus] e Harpocrate son nati col dito posto alla bocca e quivi attaccato»<sup>92</sup>. Una descrizione accurata del dio è fornita da Vincenzo Cartari ne *Le immagini degli dei de gli antichi* (1608) e dall'incisione che corredata il testo nella quale Arpocrate viene rappresentato attraverso due personificazioni (fig. 23): in quella a sinistra il dio, che «secondo Apuleio e Martiano, era di giovinetto che si teneva il dito alla bocca come si fa quando si mostra altrui con cenno che taccia»<sup>93</sup>, è riconoscibile dal gesto del dito posto davanti alla bocca, in quella a destra è ritratto con il corpo cosparso di occhi e orecchie perché, scrive Cartari, «bisogna vedere e udire assai ma parlare poco»<sup>94</sup>. Annibal Caro si ispirò alla descrizione di Arpocrate fatta dal Cartari per descrivere a Taddeo Zuccari il suo progetto per la decorazione della camera da letto del cardinal Farnese nel palazzo di Caprarola. In una lettera dell'11 novembre 1562, si legge che «la figura di questo [Arpocrate] è di un giovine o putto [...] col dito alla bocca, in atto di comandare che si taccia»<sup>95</sup>.

Diversi testi esoterici del Seicento, come l'*Arcana Arcanissima* (1614) e il *Silentium post clamores* (1617) di Michael Maier, contengono raffigurazioni del giovane dio egizio a simboleggiare il silenzio e

<sup>90</sup> HÖBEL, *Il dio del silenzio*, p. 401.

<sup>91</sup> GIOVANNI PIERIO VALERIANO, *I Ieroglifici*, Venezia, Giovanni Antonio e Giacomo de Franceschi, 1602, pp. 539-540.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 540.

<sup>93</sup> VINCENZO CARTARI, *Le immagini degli dei de gli antichi*, Venezia, Evangelista Deuchino e Giovan Battista Pulciani, 1609, p. 347.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> ANNIBAL CARO, *Delle lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, Padova, Giuseppe Comino, 1742, II, p. 352.

il segreto iniziatico, come per i neopitagorici. In particolare nell'*Obeliscus Pamphilius* (1650) di Athanasius Kircher, l'autore, che definisce i geroglifici l'espressione simbolica di un'antica sapienza, cita Arpocrate in riferimento al carattere segreto di tale insegnamento<sup>96</sup>.

Insomma, l'interpretazione del dito indice davanti alla bocca come simbolo della segretezza ha radici molto antiche. E quale segreto deve essere conservato più gelosamente se non quello legato al sacramento della confessione? Mentre nel XXI capitolo del IV concilio Lateranense, indetto da papa Innocenzo III nel 1215 e dedicato a questo sacramento, si richiede che il fedele si confessi almeno una volta l'anno, a Pasqua<sup>97</sup>; nel XVII secolo, a seguito del Concilio di Trento, i padri conciliari invitano il fedele a confessarsi molto più spesso. Di conseguenza si moltiplicano in quegli anni i manuali per una buona confessione. In particolare, il confessore dovrà mantenere il silenzio su ciò che gli viene rivelato mentre il confessato dovrà rompere il silenzio e, senza remore, confessare ogni peccato. Perciò è soprattutto dopo il concilio tridentino che si associa il sacramento della confessione al segreto e torna utile l'immagine di san Giovanni che, per via del suo martirio, simboleggia il buon confessore che sa mantenere il silenzio. Ed è per questo motivo che il gesto, originariamente attribuito al dio egizio Arpocrate, diventa un attributo del santo boemo, forse il più

<sup>96</sup> ATHANASIVS KIRCHER, *Obeliscus Pamphilius*, Roma, Lodovico Grignani, 1650, p. 317.

<sup>97</sup> XXI della confessione, del segreto confessionale, del dovere di comunicarsi almeno a Pasqua. «Qualsiasi fedele dell'uno o dell'altro sesso, giunto all'età di ragione, confessi fedelmente, da solo, tutti i suoi peccati al proprio parroco almeno una volta l'anno, ed esegua la penitenza che gli è stata imposta secondo le sue possibilità; riceva anche con riverenza, almeno a Pasqua, il sacramento dell'Eucarestia, a meno che per consiglio del proprio parroco non creda opportuno per un motivo ragionevole di doversene astenere per un certo tempo. Altrimenti finché vive gli sia proibito l'ingresso in chiesa, e – alla sua morte – la sepoltura cristiana. Questa salutare disposizione sia pubblicata frequentemente nelle chiese, perché nessuno nasconda la propria cecità con la scusa dell'ignoranza. Se poi qualcuno per un giusto motivo volesse confessare i suoi peccati ad un altro sacerdote, prima chieda e ottenga la licenza dal proprio parroco, poiché diversamente l'altro non avrebbe il potere di assolverlo o di legarlo. Il sacerdote, poi, sia discreto e prudente; come un esperto medico versi vino e olio sulle piaghe del ferito, informandosi diligentemente sulle circostanze del peccatore e del peccato, da cui prudentemente possa capire quale consiglio dare e quale rimedio apprestare, diversi essendo i mezzi per sanare l'ammalato. Si guardi, poi, assolutamente dal rivelare con parole, segni o in qualsiasi modo l'identità del peccatore; se avesse bisogno del consiglio di persona più prudente, glielo chieda con cautela senza alcun accenno alla persona: poiché chi osasse rivelare un peccato a lui manifestato nel tribunale della penitenza, decretiamo che non solo venga depresso dall'ufficio sacerdotale, ma che sia rinchiuso sotto rigida custodia in un monastero, a fare penitenza per sempre».

emblematico, perché il gesto come scrive Giovanni Bonifacio ne *L'arte de' cenni* (1616), è un linguaggio universale, immediato è una *favella visibile*, una *muta eloquenza* e un *facondo silenzio*<sup>98</sup>.

#### ABSTRACT

Il saggio presenta una nuova lettura dell'iconografia di san Giovanni Nepomuceno a Venezia in particolare nella versione datane da Giambattista Tiepolo nella pala della chiesa di San Polo. La prima parte dello studio è dedicata alla biografia del santo e all'introduzione del culto nella città lagunare. Segue un'ampia ricognizione iconografica di alcune opere veneziane e chiude il *case study* di San Polo, fornendo una lettura della pala che evidenzia il gesto dell'angelo che porta la mano alla bocca, nel tipico gesto del silenzio, derivato dalla cultura greco-egiziana e trasmigrato nella cultura cristiana, allusivo al tema del segreto confessionale significativo in età post-conciliare.

This essay introduces a new reading of the iconography of san Giovanni Nepomuceno in Venice according, in particular, to the work created by Giambattista Tiepolo for the altarpiece in San Polo Church. The first part of the study is dedicated to the biography of the Saint and to the introduction of the cult in Venice. An extensive iconographic survey of some venetian works follows and brings the San Polo case study to an end, providing a reading of the altarpiece that emphasizes the gesture of the angel bringing the finger to his mouth, in the act of the silence, derived from the Greek-Egyptian culture, as a remind of the significant confessional secret in the post-conciliar age.

<sup>98</sup> GIOVANNI B. BONIFACIO, *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio. Divisa in due parti*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616.

## MEMORIE



*Giorgio Crovato*

GINO BERTOLINI.

AVVOCATO, LETTERATO E POLITICO (1872-1916)

Gino Bertolini è noto agli studiosi di storia locale e più in generale e a chi si occupa di Venezia soprattutto per una sua pubblicazione del 1912: *Italia*, due grossi volumi, per complessive 2.037 pagine e 750 immagini (quasi tutte fotografie scattate dallo stesso autore)<sup>1</sup>. Al di là del solenne titolo, l'autore si concentra quasi esclusivamente sulla società veneziana, riservando una particolare attenzione all'opera politica di Filippo Grimani, sindaco di Venezia dal 1895 al 1919. Il "sindaco d'oro", definizione attribuita dallo stesso Bertolini.

Laureato in giurisprudenza a Padova, svolge per brevi periodi la professione di avvocato, impegnandosi in politica come consigliere comunale e privilegiando l'attività letteraria, la cui produzione è ricca e variegata. Nella *Scheda pel registro di popolazione del 1912* viene qualificato come «letterato».

Attento, fino al limite della pignoleria, alla cronaca sociale, è anche un eccellente fotografo che documenta con efficacia molte delle sue opere. Studioso della cultura tedesca, risiede per qualche anno a Berlino (probabilmente tra il 1907 e il 1910) ed è autore di apprezzate guide (pubblicate anche in lingua tedesca), dove precisa che si tratta «di un libro di viaggio: non redatto, però, secondo i criteri che ancora prevalgono, seguendo la forma dell'itinerario», ma mettendo in evidenza «scorci lucenti e brevi della vita di un popolo o di più popoli»<sup>2</sup>.

Oltre che alle considerazioni geografiche e antropologiche traspare nei suoi scritti anche una particolare attenzione per gli aspetti psicologici e sociologici. La psicologia comunque sarà la materia di studio nell'ultimo periodo della sua vita.

È un appassionato di sport e pratica in gioventù scherma e voga alla veneta, forse condizionato dalla novità dell'educazione fisica, ispirata

<sup>1</sup> GINO BERTOLINI, *Italia*, 2 voll., Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1912.

<sup>2</sup> ID., *L'anima del Nord. Studi e viaggi attraverso Norvegia, Svezia e Danimarca*, Milano, Treves, 1908, p. XV.

a Venezia e in tutta la penisola dai “ginnasiarchi” Costantino Reyer e Pietro Gallo che proprio in città fondano una delle prime società di ginnastica e danno origine a tutti gli sport moderni. I due “ginnasiarchi” vengono descritti da Bertolini come “apostoli” e promotori delle

palestre pubbliche [...] per diffondere il pretto esercizio ginnastico nei vari Comuni, particolarmente nei piccoli Comuni ove alcuni fra gli altri provvedimenti non possono venire applicati nel riguardo dello scarso conglomerato<sup>3</sup>.

L'autore inoltre enfatizza il ruolo di «buon giornale e periodico *La Ginnastica*», diretto e fondato dallo stesso Reyer<sup>4</sup>.

Bertolini viene comunemente citato, soprattutto tra le note, per i suoi attenti riferimenti alla vita collettiva della Venezia della *Belle Époque* e poco considerato nella sua personale biografia.

Questa ricerca ha preso paradossalmente spunto dal rintracciamento casuale (dai quotidiani dell'epoca) della notizia della sua morte, avvenuta per suicidio l'8 giugno 1916 ad Andorno Micca, centro di “cure e benessere termale” in provincia di Biella, ospite del locale stabilimento idroterapico, dove Bertolini cerca di porre rimedio allo stato depressivo (nevrastenia), forse l'effetto di delicate situazioni personali e lutti familiari. Da questo triste evento, attraverso una ricerca d'archivio – tra quotidiani, registri dell'anagrafe, censimenti della popolazione e un'indagine bibliografica – si è potuta ricostruire una prima traccia di biografia. Saranno bene accetti contributi o segnalazioni di sviste che potrebbero ulteriormente arricchire la biografia di Bertolini, al quale ci sentiamo debitori, come studiosi, per averlo spesso “maltrattato”, talvolta con severi giudizi o con definizioni, magari corrette, ma forse poco gentili («farraginoso», «prolisso», «logorroico», «ridondante», «squilibrato», «maniacale»).

Una curiosa coincidenza – che riguarda l'Ateneo Veneto e in particolare la sua rivista che propone la sua biografia a un secolo e mezzo dalla nascita – emerge da un breve inciso di apprezzamento e di consiglio da parte del Bertolini<sup>5</sup> che qui si riporta integralmente.

<sup>3</sup> Id., *Italia*, II, *L'ambiente fisico e psichico. Storia sociale del secolo ventesimo*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1912, p. 611.

<sup>4</sup> Id., *Italia*, I, *Le categorie sociali. Venezia nella vita contemporanea e nella storia*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1912, pp. 610-611.

<sup>5</sup> Ivi, p. 261.

L'Ateneo Veneto vanta belle tradizioni; nella sua pregiata *Rivista Ateneo Veneto*, ove l'erudizione ha gran parte, dovrebbe venire infuso un maggiore e migliore spirito d'arte – e si conferirebbe vantaggio a tutto l'ordinamento di quell'istituto se si ribadisse la cura speciale della cultura veneziana; allora, non troveremmo certo più la mancanza, ad esempio, nella biblioteca dell'Ateneo Veneto, del volume più importante della Storia di Venezia del Romanin. Certo, qualche consegnatario infedele ha rubato quel tomo; ma a costo di ricomprare tutta l'opera, non deve quel tomo far difetto all'Ateneo Veneto.

Per offrire un quadro il più accurato possibile sono stati presi in considerazione gli aspetti relativi alla famiglia di provenienza, al fratello Pietro (deputato che ricopre importanti incarichi di governo), alla sua produzione letteraria e alla notizia della morte di Gino e di Pietro rilevata dai quotidiani. Fondamentale la consultazione dei documenti presso l'Archivio storico municipale della Celestia e la collaborazione dell'ufficio Anagrafe del Comune di Venezia.

Gino (all'anagrafe Luigi) nasce a Venezia, in calle del Lion Bianco, parrocchia di San Canciano, il 25 giugno del 1872. È l'ultimo di quattro figli maschi della coppia Camillo e Lodovica Bigaglia. Il padre è nato a Mantova (parrocchia di San Barnaba apostolo) il 15 luglio 1825. Filoaustriaco, lavora a Venezia come magistrato e conclude la carriera con l'incarico di presidente di sezione della Corte d'appello di Venezia. Qui muore il 29 maggio 1894.

La madre appartenente a una nota famiglia di vetrai muranesi nasce a Venezia (parrocchia dei Santi Giovanni e Paolo) il 5 dicembre 1837 e muore a Montebelluna l'11 novembre 1904. La famiglia Bertolini-Bigaglia si sposta nella vicina parrocchia dei Santi Apostoli, in calle della Pegola all'anagrafico 4280, subito dopo la realizzazione della strada Nova, quando nasce Gino. Il primogenito è Pietro, nato il 24 luglio 1859. Da tradizione di famiglia si laurea in giurisprudenza e, fin da giovanissimo, sceglie Montebelluna come sua città d'adozione. Di Pietro, il più noto della famiglia, parleremo più approfonditamente nelle pagine che seguono. Nel 1861 (18 aprile) nasce Giulio, che intraprende la carriera militare in Marina, diventando ammiraglio. Giulio si sposa nel 1885 con Margherita Trevisanato. Nel 1863 (4 giugno) nasce Cesare, anche per lui laurea in giurisprudenza a Padova (nel 1885); segue la carriera accademica, diventando professore di diritto romano

nelle università di Perugia, Modena e dal 1899 a Torino, dove rimane fino alla morte nel 1915 (26 settembre).

Gino è l'unico che nasce nel Regno d'Italia a differenza dei fratelli tutti nati sotto l'Impero d'Austria. Nel censimento del 1881 emergono le seguenti informazioni:

Camillo, consigliere di Corte d'Appello di Venezia; Lodovica, padrona di casa; Pietro, praticante avvocato; Giulio, ufficiale di Marina; Cesare e Gino, studenti; la famiglia abita in Calle della Pegola n. 4283 in 11 stanze ai piani superiori e 2 a pianterreno.

La famiglia, come tante altre della nobiltà e della borghesia veneziana, dispone di una "villa di campagna", nella Marca Trevigiana, a Montebelluna.

Gino si sposa con Gabriella Guggenheim (figlia del noto antiquario e collezionista d'arte Michelangelo e di Clementina Goldschmiedt) il 7 aprile 1902 a Preganziol. Il matrimonio dura poco: Gabriella (cittadina svizzera) ottiene il divorzio

con sentenza della locale Corte d'Appello il 25/8/1909 che dà forza esecutiva nel Regno d'Italia alla sentenza del 28/6/1909 del Tribunale Distrettuale di Lugano, colla quale si dichiara sciolto per divorzio il matrimonio per incompatibilità di carattere.

Gabriella si sposa in seconde nozze nel 1910 con Aldo Luzzatti (figlio del ministro in carica Luigi Luzzatti).

Da un foglio di famiglia del Comune di Venezia, Gino Bertolini risulta residente ai Santi Apostoli, al già citato anagrafico e poi all'attiguo n. 4282 (di proprietà della madre) nel 1903. Dopo la separazione da Gabriella risulta residente all'estero (Berlino), ritornando successivamente alla residenza veneziana nel 1910, cambiando spesso casa, da San Marco n. 3525 a San Polo n. 1933, a Castello n. 6213 e infine a Castello n. 6107, ponte Marcello o Pindemonte, dal 24 marzo 1916 fino alla morte. Da un documento dell'ufficio Anagrafe del Comune di Venezia, "Elezione di domicilio", datato 11 marzo 1912, risulta proveniente da "nazionalità germanica" (il documento mette in evidenza la sua precedente residenza a Berlino).

Nel censimento 1911, a Cannaregio – calle della Pegola n. 4280 –

risulta residente nell'appartamento di famiglia, Giulio Bertolini (capitano di vascello della Regia Marina), la moglie e le due figlie, Camilla (nata nel 1897) e Marcella (nata nel 1901).

Gino viene censito nel 1912 come "commendatore e avvocato", "possidente", "cavaliere", "giornalista", "di professione letterato".

Nella nota opera *Italia*, l'autore cita sia l'onorevole e ministro Pietro Bertolini<sup>6</sup> sia il contrammiraglio Giulio Bertolini<sup>7</sup>, mai precisando che si tratta dei suoi fratelli. Sempre con il medesimo distacco, cita anche sé stesso<sup>8</sup>, tra «gli schermitori italiani e stranieri» intervenuti al concorso organizzato dalla Società del Giardino di Milano<sup>9</sup>. Con lo stesso criterio cita anche la madre<sup>10</sup>, «Lodovica Bigaglia da Murano a cui il Buzzolla dedicò le belle canzoni». Della madre, senza peraltro indicarne il nome, accanto al frontespizio del primo volume riporta, a piena pagina un ritratto fotografico e una dedica scritta in corsivo:

A te, mia Madre, mia Santa, che fosti piena di vigore e di grazia. Come fiamma da ceppo, sparve la grande anima tua: ma tu rivivi, Mamma, nei miei palpiti, nei miei pensieri! Tolta alla luce del sole, rivivi nell'infinito delle anime: delle anime che ti amarono! Gino.

Nel 1908, in occasione della pubblicazione de *L'anima del Nord. Studi e viaggi attraverso Norvegia, Svezia e Danimarca*, Gino dedica l'opera al padre, «A te, mio padre venerato: che per primo m'insegnasti l'amor pel viaggio». In testa ad alcuni capitoli appare una dedica particolare a ogni membro della sua famiglia e in generale agli amici. In particolare: capitolo V: «a un angelo: a mia madre»; capitolo VI: «a Cesare Bertolini: mio fratello»; capitolo VII: «a Piero Bertolini: mio fratello»; capitolo VIII: «a Giulio Bertolini: mio fratello»; capitolo IX: «ai miei amici».

Stranamente, non risulta alcuno dei nostri Bertolini tra i soci dell'Ateneo Veneto, dove sono frequentemente associati gli intellettuali della società veneziana. Se per Camillo, Pietro, Cesare e Giulio è abbastan-

<sup>6</sup> BERTOLINI, *Italia*, I, pp. 87-88, 179, 182; ivi, II, pp. 833, 834.

<sup>7</sup> Ivi, p. 1001.

<sup>8</sup> Ivi, II, p. 489.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Ivi, I, p. 846.

za comprensibile, perché impegnati professionalmente in altre città (Roma e Torino in particolare) per Gino il fatto non si spiega, essendo anche amico e conoscente di soci “storici” come Filippo Grimani, Antonio Fradeletto, Luigi Luzzatti, Pompeo Molmenti ed essendo genero di Michelangelo Guggenheim (socio residente dal 1896), nonché – come già precisato – un estimatore dell’istituto e della sua biblioteca.

Altrettanto curiosa, in relazione alle simpatie della famiglia Bertolini per la casa d’Asburgo, per la cultura tedesca in particolare e per l’assidua presenza di tutti i membri all’Università di Padova, risulta la loro assenza tra gli associati dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Nell’archivio di questa istituzione è comunque conservata la corrispondenza tra Luzzatti e Pietro Bertolini.

Dal 5 agosto 1899 Gino risulta eletto consigliere comunale – giunta clericico-moderata – facente riferimento al sindaco Grimani. Nello stesso periodo risultano presenti in consiglio, tra gli altri, Piero Foscari e Giovanni Battista Paganuzzi. È frequente la sua presenza in consiglio, fino al 1907, anno della rinuncia alla carica e probabilmente del suo trasferimento in Germania. Nella seduta pubblica del 8 febbraio 1904, «in convocazione straordinaria del Consiglio Comunale», viene deliberata «la municipalizzazione dell’esercizio dei traghetti interni di traghetto a mezzo battelli a vapore e di rilevare tutto il materiale della Società Veneta Lagunare, in scadenza di concessione». La proposta della giunta è controfirmata da Grimani, Bertolini e Foscari.

A Pietro e a Cesare Bertolini l’Enciclopedia Treccani dedica una voce, con breve biografia. Gino è invece citato nella *Storia di Venezia*, sempre della Treccani, quasi esclusivamente nell’indice dei nomi per le numerose note che a lui si riferiscono, attingendo in particolare dalla pubblicazione *Italia*.

### *Il fratello Pietro*

Sia Wikipedia sia il *Dizionario biografico degli italiani* dell’Istituto per l’Enciclopedia italiana indicano Pietro Bertolini come nativo di Montebelluna, in provincia di Treviso. E anche nella toponomastica la città di Treviso ricorda il concittadino come «Politico italiano, più volte ministro». È curioso che una laterale della stessa via porti il nome di Luigi Luzzatti (un altro veneziano, anche lui eletto deputato nel territorio della Marca, nonché professore e “avversario” politico di Pietro).

Pietro si sposa nel 1885 con la cugina Maria Giuditta Manfrin, figlia del senatore, conte Pietro Manfrin e di Francesca *Fanny* Bigaglia (sorella di Lodovica, madre di Pietro). Maria Giuditta muore a 31 anni nel 1896, Pietro si risposa nel 1902 con Sofia Guerrieri-Gonzaga.

Nel foglio di famiglia, Pietro risulta domiciliato a Venezia, Cannaregio, Santi Apostoli n. 4283, calle della Pegola, ed emigrato a Montebelluna nel 1887.

Una sintetica nota biografica mette in evidenza la carriera del prestigioso personaggio:

Sindaco di Montebelluna a 25 anni, deputato nel 1890, sempre riconfermato a Montecitorio fino al 1919. Sottosegretario al Ministero delle Finanze dal 1894 al 1896 nel Governo di Francesco Crispi (Sinistra storica) e la medesima carica al Ministero dell'Interno dal 1899 al 1900 nel Governo di Luigi Pelloux (Sinistra storica). Ministro dei Lavori Pubblici dal 1907 al 1909 e Ministro delle Colonie del Regno d'Italia dal 1912 al 1914 nel Governo di Giovanni Giolitti (Unione Liberale).

Dalla città del Montello parte la sua brillante carriera politica. È considerato un "liberale conservatore". Tre libri, ben documentati, ripercorrono la storia personale di Pietro Bertolini: *Pietro Bertolini. Un protagonista della storia montebellunese dal Comune al Governo*, atti del convegno di studi, Montebelluna, 15-16 ottobre 1999, a cura di Benito Buosi, con interventi di Silvio Lanaro, Renato Camurri, Francesco Piazza, Aldo Durante, Verona, Cierre, 2002; *Pietro Bertolini. Un servitore dello Stato. Da sindaco di Montebelluna al governo del Paese*, di Maria Bortoletto, Treviso, Edizioni Antilia, 2013; *I saggi di Pietro Bertolini per "Nuova Antologia"*, presentazione di Marzio Favero, introduzione di Lucio de Bortoli, prefazione di Benito Buosi, a cura di Maria Bortoletto, Treviso, Edizioni Antilia, 2018.

In questi libri viene esaurientemente tracciata la carriera di Pietro Bertolini "nell'Italia liberale". Laureato giovanissimo a Padova in giurisprudenza, poi libero docente di diritto amministrativo, antesignano del "decentramento amministrativo" e dello "Stato federalista". Da politico risolve la "questione del Montello", concedendo il territorio al consorzio dei comuni circostanti; "neutralista" nella Grande guerra; sostenitore del sistema educativo di Maria Montessori; promotore del suffragio elettorale maschile; partecipante nel 1912, assieme a Giuseppe-

pe Volpi, alla conferenza di Losanna – trattato di pace di Ouchy – a conclusione della guerra italo-turca per la conquista della Libia.

Non vanno escluse le frequentazioni, in parlamento e nei ministeri, con altri politici veneziani del calibro di Luzzatti (1841-1927) e Molmenti (1852-1928). Come già ricordato, all'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia è conservato un carteggio con la corrispondenza tra Luzzatti e Pietro Bertolini.

Viene nominato senatore nell'ottobre del 1920. È colpito da infarto il mese successivo durante il viaggio di ritorno da Parigi e muore a Torino, in casa della cognata Clementina, vedova del fratello Cesare.

Nelle sue opere non fa alcun riferimento al fratello Gino, sostenitore a Venezia del sindaco Grimani, appartenente all'ala moderata e conservatrice del liberalismo veneziano.

#### *Gli scritti di Gino*

I due volumi di *Italia* costituiscono l'opera di maggior impegno di Gino Bertolini: volume I, *Le categorie sociali. Venezia nella vita contemporanea e nella storia*; volume II, *L'ambiente fisico e psichico. Storia sociale del secolo ventesimo*.

Secondo le indicazioni dell'autore «si avranno per contraffatti tutti gli esemplari senza la firma autografa dell'autore del libro qui apposta: *Gino Bertolini*».

Non è semplice seguire con una certa logica tutto il percorso descrittivo: infiniti e variegati sono i titoli di testa e le denominazioni dei paragrafi. A compensazione, l'autore ha posto una particolare attenzione redigendo un *Indice integrale delle materie*, un *Indice delle epigrafi di pagina*, un *Indice dei nomi propri*, un *Glossario enciclopedico*, un *Indice delle trattazioni*, un *Indice delle rubriche del glossario*, un'accurata *Bibliografia per autore*, un *Indice delle vignette*, un *Indice delle illustrazioni* (la maggior parte fotografie – come si è detto – scattate dallo stesso Gino), che rendono comunque particolarmente agevole la consultazione. Corretto – perché in questo modo l'autore enfatizza l'attualità dei suoi scritti – anche il titolo del secondo volume: del ventesimo secolo sono passati solo una decina di anni.

La stampa a cura dell'Istituto Veneto di Arti Grafiche editore è del 1912. Probabilmente il suo impegno nella redazione del testo parte dal 1910, quando ritorna a Venezia da Berlino. Due i capitoli del primo volume: *Il sindaco d'oro. Le categorie maggiori. La storia di Venezia*;

*Callalo, l'usciera del sindaco. Le categorie minori. L'arte.* In seconda di copertina del primo volume vengono riportate le “opere di Gino Bertolini”, suddivise in “critica etnica” e “romanzi”. Tra la “critica etnica” sono elencati:

- *L'anima del Nord. Studi e viaggi attraverso Norvegia, Svezia e Danimarca*, in edizione italiana, Milano, Fratelli Treves, 1908 (pp. 442, 129 fotografie); in edizione tedesca, Berlin, Dietrich Reimer;
- *Mussulmani e Slavi. In automobile a traverso Bosnia ed Erzegovina, Dalmazia e Croazia*, in edizione italiana, Milano Fratelli Treves, 1909 (pp. 270, 80 fotografie); in edizione tedesca, Lipsia Theodor Weicher;
- “*Italia*”, collana con cinque libri. Oltre ai già citati I e II vengono indicati (ma probabilmente mai pubblicati) III – *La Dinamica Sociale*; IV e V – *I nuclei di vita pubblica e privata*.

Delle altre opere di “critica etnica” indicate non si ha alcuna informazione e probabilmente non sono mai state editate:

- *Le Volontariat des Métiers au sein de la bourgeoisie contemporaine*;
- *La Femme et la Vie publique*;
- *Il Delitto nella donna e nella razza*;
- *La Germania contemporanea*;
- *Paesi e anime dell'Austria*.

Anche dei “romanzi” non si ha alcuna informazione e probabilmente erano solo programmati e mai pubblicati:

- *Fragilità*;
- *Il libro delle Aurore*;
- *La foce d'una Vita*;
- *Fiornovella, notturno*.

Questi i capitoli del secondo volume, tutti riconducibili alla vita quotidiana veneziana: *A. Il trivio*; *B. Le botteghe*; *C. Locande e trattorie*; *D. Il circolo*; *E. La piazza*; *F. Le case*; *G. La strada*; *H. Il paesaggio*. Non è stato possibile consultare altri suoi scritti, in particolare:

- *Una visita a G. Hauptmann*, 1904;
- *In commemorazione di Camillo Cavour, discorso tenuto il 6 giugno 1905 dall'avv. Gino Bertolini*.

Alla Fondazione Cini è conservata una lettera di Gino, datata 17 aprile 1910 e indirizzata a Benno Geiger (pseudonimo di Egon E. Nerbig), scrittore e saggista austriaco residente a Venezia, citato dal nostro autore: «Fu un novissimo poeta viennese, Benno Geiger che alterna la vita fra Berlino e Venezia...»<sup>11</sup>. Nella biblioteca dell'Ateneo Veneto è conservato un libretto, *In memoria di Ferdinando Ongania* (1842-1911) «appassionato editore veneziano», fatto stampare dalla famiglia il 21 agosto 1912, primo anniversario della morte. Il testo contiene la riproduzione delle necrologie pubblicate dai quotidiani (*Gazzetta di Venezia, Adriatico, Difesa, Gazzettino*), una biografia del defunto curata da Molmenti e una nota di otto pagine (*L'editore artista*) scritta dallo stesso Gino.

È forse possibile ipotizzare la preparazione e la redazione delle sue due “guide” durante la sua residenza berlinese: *L'anima del Nord...* è del 1908 e *Mussulmani e Slavi...* dell'anno successivo. Risulta emblematica la titolazione dei diversi capitoli per comprendere l'originalità della ricerca e gli obiettivi culturali di Bertolini. È evidente la testimonianza diretta, con permanenza nei luoghi descritti.

*L'anima del Nord...* contiene dieci capitoli: *I. Verso le coste della Svezia; II. Nella terra d'Amleto; III. Fra i giardini e le vele di Stoccolma; IV. Paesaggi, miniere, pastori della Lapponia svedese; V. Nel regno della luce; VI. Voci e valichi della montagna norvegese; VII. La vita pubblica scandinava; VIII. I premi Nobel; IX. Edvard Grieg e Bjornstjerne Bjornson a casa loro; X. La trilogia delle anime scandinave*. Questa “guida” è dedicata al padre Camillo. Nella quarta di copertina viene elencata tutta la serie di “viaggi illustrati”, edita dalle edizioni Treves. Tra i diversi titoli risaltano, in particolare, quattro opere curate da Edmondo De Amicis: *Costantinopoli, Marocco, Sull'oceano, Olanda*.

*Tra Mussulmani e Slavi...* si sviluppa in otto capitoli: *I. Vigilia Istriana; II. Tra monti e valli della Croazia; III. Mar di Dalmazia; IV. Pianura d'Erzegovina; V. Estreme isole di Dalmazia; VI. Alpi d'Erzegovina; VII. Il mese santo mussulmano nella Bosnia; VIII. Nel cuor della Croazia*. Questa “guida” porta questa dedica: «a Martin White, esq. questo libro d'immagini con affetto riconoscente» (esq. sta per *esquire*, titolo nobiliare britannico).

L'ultima opera di Bertolini è datata settembre 1914, sempre per i tipi

<sup>11</sup> BERTOLINI, *Italia*, I, p. 9.

dell'Istituto Veneto di Arti Grafiche (pp. 480, 82 fotografie, 24 riproduzioni a stampa). Fin dal lungo titolo, che riassume tre casi di giustizia penale, è abbastanza evidente il riferimento alle teorie di Cesare Lombroso, ma è ancora più evidente il particolare momento emotivo causato dallo scoppio della Prima guerra mondiale. Anche in questo caso il titolo e l'intitolazione dei capitoli risultano emblematici, con una dedica speciale a Raffaele Garofalo, «al criminalista insigne, al sociologo profondo, all'amico perfetto». Titolo: *Le anime criminali. La legge determinista. La guerra di razza. Mme Steinheil, C.ssa Tarnowsky, Fein Grete Beier, Mme Caillaux. C.ssa Linda Murri – C.ssa Tiepolo – Signa Brunhild Wilder – L. Egger – Il ladro della "Gioconda" – E. Fischer. "La rissa europea"*. Capitoli: "Il delitto slavo". La giustizia italiana (La condanna della contessa Nicolaiewna Tarnowsky); "Il delitto francese" (l'assoluzione di madame Marguerite Steinheil e l'uccisione del direttore del *Figaro*); "Il delitto tedesco" (la decapitazione di Grete Beier e la guerra di razza).

Significativi alcuni passaggi della prefazione di Bertolini:

Sono tre donne – e ciascuna rappresenta, nella propria cerchia, il fulcro d'uno dei processi più commoventi e complessi della vita contemporanea. Per ognuna risultano diversi il popolo, la nazione, la razza [...]. La "donna" rende più interessante e più profondo il caso criminale, pur che si scerna con occhio fermo e puro [...]. La necessità dell'odierna immane tragedia europea culminava dalla disamina di quei fattori etnici, limpidamente e talora perfino ingenuamente espressi nell'ambito della delinquenza comune e dei provvedimenti a essa adeguati e inadeguati; ed ecco che, sollecitata alla sua volta da un episodio cruento, la rissa di razze sopraggiunse, e tutta ne arde e riarde l'Europa all'atto del commiato del libro: talché la diagnosi dell'enorme contesa suggella logicamente, anche in guisa di capisaldi esplicativi, il trattato delle sue casuali saggiate al riguardo criminologico, il quale, fra tutti, è il più grave e il più sincero, come quello che nella patologia ordinaria di più corrisponde e s'avvicina alla patologia straordinaria e anzi eccezionale.

Nella fattispecie dei casi criminali considerati emergono la competenza di Gino in materia giuridica, l'esame della documentazione raccolta, il corredo iconografico collegato ai sopralluoghi in Francia e in Germania. Non va infine trascurata la dimestichezza con le lingue di quei paesi. Anche in questo caso non è facile seguire con una certa logica tutto il percorso descrittivo ed inoltre la successione dei capitoli appare alquanto confusa.

L'ANNUNCIO DELLA MORTE DI GINO E DI PIETRO,  
RIPRESA DAI QUOTIDIANI

*Il suicidio di Gino Bertolini?*, «Gazzetta», sabato 10 giugno 1916

Roma, 9

La *Tribuna* ha da Torino:

Mandano da Biella notizie della tragica fine del fratello dell'on. Bertolini. Il comm. avv. Luigi Bertolini di anni 43 era ad Andorno da circa dieci giorni per curarsi della nevrasenia che lo affliggeva da tempo. Stamane il comm. Bertolini acquistata una rivoltella, appena fuori dal negozio, si esplose due colpi al capo stramazando a terra e morendo quasi subito.

Questo telegramma, giunto assai tardi, ci lascia in grande perplessità. L'on. Bertolini, ha due fratelli: l'uno Giulio, ammiraglio, l'altro Gino, il notissimo e vivace professionista veneziano che, in seguito appunto a gravissima nevrasenia, si era ritirato dalla vita politica, nella quale aveva portato grande attività e aveva rinunciato all'esercizio della professione.

Egli si era dato a studi psicologici, che aveva prediletto sempre, scrivendo qualche libro molto discusso, che non mancava di originalità. Ma poiché non siamo, mentre scriviamo, in grado di controllare se il telegramma non contenga qualche equivoco causato da una omonimia, si asteniamo dal dire, per ora, di più, augurandoci che la notizia non sia vera.

«Gazzettino», domenica 11 giugno 1916

*Necrologi*

L'Onorevole Pietro e l'Ammiraglio Giulio Bertolini partecipano, con profondo dolore, il decesso, avvenuto in Andorno, l'8 corrente del loro fratello.

Comm. Avv.

Gino Bertolini

*La morte di Gino Bertolini è confermata*, «Gazzetta», domenica 11 giugno 1916

Crediamo di poter sciogliere la riserva da noi fatta ieri intorno alla morte di Gino Bertolini, della quale non ci è arrivata conferma dal nostro solerte corrispondente da Torino, certo per un disguido formale, ma della quale si ha esplicita conferma in parecchi giornali. Fra altri, il *Corriere della Sera* riferisce che, prima di cogliere il tragico atto il comm. Bertolini si recò da un armaiuolo per far riparare l'arma, indi la provò sparando un colpo contro il banco dell'armaiuolo stesso. Uscì dal negozio e appena sulla via si sparò i due colpi che lo fulminarono. Egli era affetto da nevrasenia e trovavasi in cura nello stabilimento psicoterapico di Andorno da una decina di giorni.

Questa morte tragica, se addolora i numerosi amici di Gino Bertolini, non li meraviglia, purtroppo. Si sapeva che la sua salute era assai compromessa, e il fatto stesso del suo suicidio lo conferma.

Quantunque non crediamo soffrisse le pratiche del culto, sappiamo che egli aveva un sentimento religioso fervido e profondo, epperò il suo suicidio non si spiega se non con la perdita assoluta delle facoltà mentali.

Era stata del resto la nevrasenia a troncargli la carriera promettente che egli aveva appreso giovanissimo, dimostrando ingegno vivido, erudizione eccezionale, fede a tutta prova. Forse fu l'ardore da lui posto nello studio che indebolì i suoi nervi e finì per compromettere le sue facoltà mentali. Faceva negli ultimi tempi apparizioni improvvise sempre più rare e fugaci, e i suoi amici seguivano con inquietudine l'accentuarsi di alcuni sintomi indubbi del progresso del male.

Questi sintomi si rilevano anche nella sua produzione letteraria, e non soltanto nel pensiero dominante dei suoi scritti, ma nel suo procedere faticoso, tanto più notevole in lui che era stato, nella prima giovinezza, scrittore limpido ed elegante. Fu un cerebrale in tutto il senso della parola, e pareva volesse distaccarsi dalla tentazione di un soverchio lavoro del pensiero col dedicarsi allo sport di ogni genere, da lui esercitato, non forse con passione, ma con una volenterosità che impressionava e che faceva in lui, per esempio, un vogatore eccezionale, uno schermidore finissimo. Lo squilibrio mentale degli ultimi anni gli aveva alienate molte simpatie, com'è nell'ordine delle cose umane. I pochi amici che gli restavano fedeli lo facevano per un senso di pietà, ricordando il passato di lui, il suo culto dell'amicizia, il suo sentimento del dovere.

Oggi il suo spirito irrequieto ha trovato per una tragica via quella pace che invano, forse, egli aveva perseguito, e dal mistero dell'altra vita, egli può guardare a questo mondo con maggiore equanimità di quanta la sua infermità gli consentisse.

Sulla sua tomba rinchiusa sopra una bella speranza, la speranza che egli aveva fatto concepire di sé nella sua giovinezza, ci inchiniamo mestamente membri.

«Gazzetta», giovedì 22 giugno 1916

*La seduta d'ieri al Consiglio Comunale*

La seduta si apre alle ore 14. Presiede il Sindaco Co. Grimani.

All'appello del segretario rispondono i consiglieri:

[...]

Ai caduti per la patria.

Il Sindaco si alza e fra il religioso silenzio di tutti i consiglieri pronunzia le seguenti parole: Adempio ancora al dovere di rivolgere un omaggio di pietà e di ammirazione ai veneziani caduti per la Patria.

[...]

In memoria di Gino Bertolini.

Il Sindaco prosegue quindi:

Ancora una parola di compianto che esprimo con senso di infinita pietà. Tutti noi ricordiamo aver avuto per compagno di lavoro e collega stimato e caro il Commendatore Gino Bertolini, miseramente naufragato, contro certo ai suoi principi ed ai suoi sentimenti che erano quelli di un probò cittadino e di un buon cristiano. E tanto più rattrista la sua fine, in quanto tutti ricordiamo, sia le doti squisite di intelletto che lo adornavano, sia i suoi principi sani, sia i suoi lavori letterari, taluno dei quali certamente resterà, ma dove attraverso pagine dottissime si intravede che la sua mente non era sempre in armonia col suo sentimento e coi suoi pensieri. Egli avrebbe potuto compiere una brillante carriera, ma gli avvenimenti e le traversie della vita disposero purtroppo diversamente di lui.

Nel rimpiangere la sua triste fine avvio un commosso saluto alla Sua memoria ed esprimo vive condoglianze ai parenti suoi.

Il Co. Giambattista Paganuzzi si associa alla commemorazione del comm. Bertolini, anche come collega perché il compianto estinto da poco aveva chiesto di essere re-iscritto nell'albo degli avvocati.

I consiglieri, che hanno ascoltato stando in piedi le nobili parole del Co. Grimani, si associano all'unanimità.

L'ordine del giorno. Nomine ed approvazioni.

[...]

Una nuova comunicazione stradale a Cannaregio.

[...]

Ratifiche

[...]

*La morte di Pietro Bertolini*, «Gazzetta», martedì 30 novembre 1920

La notizia della morte dell'on. Bertolini, sparsasi in città nel pomeriggio, ha prodotto una penosissima impressione.

Egli era largamente conosciuto a Venezia, dov'egli aveva compiuto, al Marco Foscarini i suoi studi secondari, dove contava numerosi legami d'amicizia, di diretta parentela, di ammirazione devota.

Egli lascia nel lutto la consorte marchesa Sofia Guerrieri Gonzaga, e le sue due figliuole, Marina e Letizia.

Sono ancora recentissimi i lutti per la immatura scomparsa dei fratelli di Pietro Bertolini, l'ammiraglio Giulio, morto lasciando la vedova signora Margherita Trevisanato con due figliuole, il prof. Cesare, marito della signora Clementina Brusa e il prof. Gino, tanto noto in letteratura e nel giornalismo.

Ai parenti tutti e particolarmente alla vedova, alle figlie, e dalla famiglia Trevisanato, esprimiamo le nostre vivissime condoglianze.

Giuseppe Longo

UMANESIMO, SCIENZA E ALTRO.  
VERSATILITÀ E MODERNITÀ DI FRANCESCO ALGAROTTI

Qualora si volesse identificare un modello di poligrafo italiano del diciottesimo secolo, la palma spetterebbe senza dubbio al veneziano Francesco Algarotti, che rappresenta in modo adeguato lo *zeigeist* del Settecento, lo spirito di un tempo incline a cercare di analizzare i problemi, a sintetizzarne gli aspetti diversi, a creare contaminazioni e a elaborare compromessi culturali. Elogiato dai contemporanei quanto criticato dai posteri, fu in realtà intellettuale capace di una originalità e di una profondità che non sempre caratterizzarono scrittori anche maggiori di lui. In questo senso basterebbe ricordare l'ecletticità della sua formazione, che vide connettersi interessi scientifici di tipo astronomico e matematico con una sensibilità letteraria arcadica, oltre che con inclinazioni artistiche di ordine classicistico-razionalistico<sup>1</sup>. Algarotti fu lodato da Pietro Trapassi, detto il Metastasio, che apprezzava il *Congresso di Citera*, e da Carlo Goldoni, che nel *Filosofo inglese* teneva in buona considerazione il *Newtonianismo*; Paolo Frisi lo citava nell'*Elogio del Newton* e Clementino Vannetti lo poneva a confronto con Orazio. Il Gray scriveva nel 1968 a William Taylor Howe, che si era occupato dell'edizione livornese degli scritti del veneziano:

Egli possiede abbastanza merito per raccomandarlo presso ogni paese; egli ha un'idea dei diversi rami del sapere, una conoscenza, una facile padronanza di tutte le arti belle, precisione, calore e ricchezza di espressione, e un criterio che raramente cade in fallo, per giudicar l'argomento a cui si rivolge.

D'altra parte, Giuseppe Baretti, nel *Discours sur Shakespeare*, espresse un'opinione non positiva su «cet Algarotti de fade mémoire», da cui non si allontanò il Foscolo, laddove Camillo Ugoni so-

<sup>1</sup> MARTINO CAPUCCI, *Un "filosofo leggiadro": Francesco Algarotti*, in *Storia della letteratura italiana. Il Settecento*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1998, pp. 717-722.

stenne che le opere di Algarotti «sono più atte ad infemminire gli animi che a rinfrancarli e a rassodarli». Generoso non fu neppure Niccolò Tommaseo, che ritenne il veneziano «un ingegnino di quelli che, ripetendo, non condensano le idee altrui, ma coagulano; un di que' troppi che fecero l'Italia pedantesca serve alle esotiche leggerezze». D'altro canto Leopardi lo ricorda sovente nello Zibaldone e Pietro Giordani non condivide i giudizi di Foscolo e di Tommaseo, sottolineando come la prima metà del Settecento sia «assai bene rappresentata dall'Algarotti [...] scrittore secco e freddo e un po' stentato, ma importantissimo per la copia e varietà delle cose». Se questi sono i giudizi in chiaroscuro dei letterati del passato, oggi l'opinione non può che essere diversa, qualora si consideri come Algarotti, ingegno versatile e precursore della modernità, sia uno degli intellettuali che meglio rappresentano, come si vedrà, la cultura della prima metà del XVIII secolo<sup>2</sup> e il suo cosmopolitismo, che «per gli italiani è in funzione di una particolare posizione che viene attribuita all'Italia a differenza di altri paesi, come produttrice di bellezza e di cultura per tutta l'Europa»<sup>3</sup>.

Nacque a Venezia l'11 dicembre 1712 da Rocco, agiato commerciante di Rialto arricchitosi con la compravendita di spezie orientali, e da Maria Mercati. Compiuti i primi studi nella città veneta, fu allievo per un anno al collegio Nazareno di Roma. A tredici anni fece ritorno a Venezia, dove il suo primo insegnante di greco fu Carlo Lodoli. L'anno seguente, dopo la morte del padre, raggiunse Bologna, per sei anni luogo fondamentale per la sua formazione, al punto che le successive e varie esperienze europee non inficiarono mai la sua fedeltà agli insegnamenti ricevuti da Eustachio Manfredi e Francesco Maria Zanotti, maestri verso i quali conservò sempre gratitudine e amicizia. Nella prima metà del Settecento la città felsinea assisteva all'espressione del classicismo pittorico della scuola di Guido Reni e del Guercino e di quello poetico di arcadi e petrarchisti, senza contare che i letterati più autorevoli erano pure scienziati di vaglia. Lo erano Manfredi ed Eustachio Zanotti, ma pure Jacopo Bartolomeo Beccari, che indirizzò

<sup>2</sup> GIULIO NATALI, *L'Algarotti*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1960, pp. 1141-1145.

<sup>3</sup> ANTONIO GRAMSCI, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi, 1955, p. 39.

Algarotti verso gli studi di fisica sperimentale e di medicina praticati anche da colleghi di quest'ultimo come il Caldani, esperto di anatomia e fisiologia.

Il veneziano pubblicò le sue prime memorie di astronomia negli atti dell'Istituto bolognese, in cui la scienza newtoniana era considerata un esito diretto di quella galileiana. Algarotti partecipò a tale indirizzo di studi scrivendo una dissertazione in latino sull'ottica newtoniana, per confutare il *De luminis affectionibus* di Giovanni Rizzetti, e nel 1729 il *Saggio sopra la durata de' regni de' re di Roma*, in cui applicava alla storia «il sistema cronologico del Neutono». Anche quando si recò a Padova presso il Lazzarini e a Firenze presso Angelo Maria Ricci per approfondire il greco, l'influenza degli studi bolognesi non venne meno: essi gli consentirono di tornire il gusto classicheggiante e di implementare le sue rime di impronta arcadica attraverso ricercatezze linguistiche che saranno poi sviluppate in ambito neoclassico.

A Bologna Manfredi e i due Zanotti avevano orientato Algarotti verso la fisica newtoniana in una prospettiva sperimentale di derivazione galileiana, in polemica col cartesianesimo. I frutti di tale impostazione furono l'idea e il primo abbozzo dell'opera che per prima diede allo scrittore una certa fama, il *Newtonianismo per le dame*, ideale dialogo con una nobile marchesa in cui emerge un evidente intento divulgativo. Continuata durante un breve soggiorno romano, l'opera fu conclusa a Parigi, dove l'autore si trasferì nell'autunno del 1733, e fu più volte ripresa, emendata e perfezionata non solo nel titolo, che diventa, in modo meno brillante ma più preciso, *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, ma anche nello stile e nel contenuto, visto che fu successivamente aggiunto un nuovo dialogo. Nel testo i principi scientifici sono tratteggiati *ad usum delphini* attraverso esempi tratti dal fertile e già sprovvincializzato immaginario del Settecento italiano, in cui non mancano riferimenti alle guerre, ai monoliti di Stonehenge e alla campagna di Salisbury.

se si è dimostrato esservi nella terra una forza attrattiva, è chiaro che in questa dobbiamo cercar la causa di ciò che si chiama gravità... Se noi potessimo portare i corpi a distanze molto considerabili dalla terra rispetto alla distanza da noi al centro di essa, che è di migliaia di miglia, noi vedremmo in essi la forza della gravità prodigiosamente sminuita. Una nave da guerra di cento e più pezzi di cannone, per cui una selva intiera è stata tagliata e una miniera

esausta, un di questi castelli immobili in mezzo all'oceano, sarebbe rovesciata al soffio del zeffiro il più leggiadro. Gli anfiteatri, le famose pietre di Salisbury, argomento di tante favole a' dotti egualmente che al volgo, tutte queste moli colossee, che stanno insieme per la forza della gravità, sarebbon per noi castelli di carta. La rapidità nel cadere de' corpi gravi, sarebbe considerabilmente ritardata<sup>4</sup>.

L'opera non manca di proporre atmosfere da *divertissement* letterario, pur senza inficiare la serietà e l'impegno intellettuale dell'impianto. Essa peraltro non vuole essere l'espressione compiuta di un'analisi scientifica approfondita, ma la dimostrazione del fatto che temi complessi si possono affrontare in modo piacevole, attraverso una forma divulgativa finalizzata ad adattarsi alla conversazione della classe nobiliare e ad accostare tale pubblico ad una materia di difficile comprensione. Con il *Newtonianismo per le dame* Algarotti si propose di creare una prosa nuova, vivace e scorrevole, lontana dall'enfasi cinquecentesca, all'interno di un testo solo apparentemente leggero e certo non superficiale quanto talvolta lo si è voluto considerare. Superare il pregiudizio nei confronti di questa «letteratura scientifica galante»<sup>5</sup> significa comprendere che essa facilitò la diffusione delle conoscenze scientifiche. Nell'opera vengono confutate le ipotesi di Cartesio sulla natura della luce e dei colori, le quali sono sostenute nel dialogo da un nuovo Simplicio, caricatura del cartesiano, e vengono esposti il sistema newtoniano dell'attrazione e il sistema ottico che ne deriva, contrapponendo la “filosofia sensata” alla “filosofia fantastica”:

Da tutta la scuola dell'ardito Cartesio che altro è mai uscito, se non dicerie e strepito di vane parole? Quale utilità, qual comodo è derivato mai alla civile società dal giro de' vortici, dal premere della materia globulosa e della sottile? Laddove il modesto Neutono, mercé le nuove proprietà da lui viste nella luce, ha con un nuovo cannocchiale perfezionato i nostri sensi; mercé l'attrazione da lui scoperta nella materia, ha veramente assoggettato ai nostri computi i pianeti e le comete, ne ha fatti in certa maniera cittadini del cielo, ed ha reso agli uomini più sicure e più facili le vie per uno elemento, da cui pareva gli

<sup>4</sup> GRAMSCI, *Gli intellettuali*, p. 175.

<sup>5</sup> NATALI, *L'Algarotti*, pp. 1141-1145.

avesse esclusi la natura, e per cui i suoi compatrioti distendono il traffico, le armi e l'impero in ogni lato del mondo<sup>6</sup>.

La prospettiva intellettuale dell'opera si pone nel solco di un collegamento tra filosofia e scienza propriamente detta e in una linea di continuità ideale tra Leonardo, Galilei (si ricordino le sensate esperienze e necessarie dimostrazioni<sup>7</sup> dello scienziato toscano) e Newton, fornendo un approccio al sapere scientifico la cui modernità appare evidente:

E dove la filosofia fantastica, erronea nelle sue conclusioni, come ne' suoi supposti, è totalmente disutile nelle operazioni della pratica, la filosofia sensata e matematica, a cui per la certezza de' suoi principi è dato d'indovinare, si trova esser mirabilmente feconda per gli usi della vita<sup>8</sup>.

Il tono mondano e salottiero non pone in secondo piano il fine serio dell'autore, i cui dialoghi con la marchesa sono intesi a condurla dalle fantastiche teorie cartesiane alle verità positive dell'ottica di Newton, riconosciuto come il vero continuatore della scienza fondata da Galilei (a questo proposito si veda anche il Foscolo dei *Sepolcri*: «onde all'Anglo che tanta ala vi stese / sgombrò primo le vie del firmamento»). Studi di fisica e di scienze naturali praticava all'epoca anche Voltaire, mentre preparava i suoi *Eléments de la philosophie de Newton*. Questi aveva conosciuto e apprezzato Algarotti durante il soggiorno a Parigi di quest'ultimo e conobbe i *Dialoghi* nel corso della loro composizione. Dopo la loro pubblicazione e la stampa dei suoi *Eléments*, Voltaire, in una lettera al Thieriot del giugno del 1738, scrisse:

Il poco che leggo del suo libro di corsa, mi conferma nella mia opinione. È press'a poco in italiano l'equivalente della *Pluralità dei mondi* in francese. L'aria di copia domina troppo; e il grosso guaio è che vi è molto spirito inutile. L'opera non è più profonda della *Pluralità dei mondi* ... Credo che vi sia più verità in dieci pagine dei miei *Elementi* che in tutto il suo libro.

<sup>6</sup> *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, in FRANCESCO ALGAROTTI, SAVERIO BETTINELLI, *Opere*, a cura di Ettore Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 170.

<sup>7</sup> GALILEO GALILEI, *Lettera a madama Cristina di Lorena, Granduchessa di Toscana*, in ID., *Lettere*, www.liberliber.it, p. 69.

<sup>8</sup> Ivi, p. 170.

Il giudizio è sferzante, ma è relativamente vicino alla realtà nel sottolineare una difformità di impostazione, nel senso che gli *Eléments* erano correlati agli acuti approfondimenti epistemologici delle *Lettres philosophiques*, mentre i *Dialoghi* erano il passaggio dall'arcadia dei poeti a quella di una filosofia che non coincideva propriamente con l'illuminismo e a cui Algarotti si mantenne fedele anche in altri scritti scientifici successivi, come il dialogo *Caritea*, «in cui si spiega come da noi si veggano diritti gli oggetti, che nell'occhio si dipingono capovolti», e il *Saggio sopra il Cartesio* (1754), in cui riconosce i meriti della geometria cartesiana, ma torna a discutere riguardo ai limiti del razionalismo e alla sua importanza storica.

L'opera ottenne in ogni caso ad Algarotti un certo prestigio: nel 1735, a Parigi, preso dalla stesura del *Newtonianismo*, non accettò l'invito dell'astronomo Pierre Louis Moreau de Maupertuis a partecipare a una spedizione diretta a determinare la depressione dei poli in modo sperimentale. Portata a termine la sua opera, effettuò un primo viaggio in Inghilterra. Qui rimase sei mesi, approfondendo lo studio dell'inglese già iniziato in Italia; fu consigliato e aiutato da Lady Montagu e da Lord Hervey, conobbe anche il Pope e la nipote ed erede di Newton, la Conwitt. Una volta tornato in Italia, fu a Bologna, a Venezia e infine a Milano, dove si occupò della pubblicazione della prima edizione del *Newtonianismo* (1737). Si trasferì poi in Francia e di nuovo in Inghilterra, nel 1738, da cui partì l'anno seguente imbarcandosi sulla "Augusta" di Lord Baltimore, che il 21 maggio salpava da Gravesend diretta nel mar Baltico. Algarotti stese una relazione di quel viaggio nell'opera che predilesse, *Viaggi di Russia*, composta nella forma di un epistolario formato da missive indirizzate a Lord Hervey, le quali rappresentano una prova dell'interesse dell'autore per la nascente potenza moscovita.

Nel Settecento la letteratura di viaggio è un genere piuttosto frequentato. I *Viaggi di Russia* hanno una loro specificità, per quanto, in ogni caso, inerente all'importanza che il tema rivestiva in quel periodo. Si tratta di otto lettere scritte nel 1739, almeno quelle indirizzate a Lord Hervey; altre quattro, dirette a Scipione Maffei, furono stese tra il 1750 e il 1751, ma queste riguardano il tentativo degli inglesi di ampliare la loro influenza commerciale sui territori vicini al mar Caspio. Algarotti giunse a Pietroburgo per mare e non andò oltre, per cui il libro è un diario di viaggio solo in parte e ha la struttura di una relazio-

ne. Da tempo era sorto l'interesse per la Russia, ma Algarotti notava un cambiamento rilevante: pur avendo usi e costumi spesso diversi da quelli delle altre nazioni europee, essa era ormai entrata a far parte del loro concerto in modo stabile e non poteva più esserne esclusa. Questo mutamento era stato voluto da un monarca inflessibile, ma si poteva ricondurre nell'alveo di un percorso "illuminato" e dunque tale da proporsi come una nuova proposta politica, che comportava l'esigenza di studiare e tenere in considerazione la struttura e le caratteristiche dello sterminato paese. Algarotti analizza la società russa, il sistema di potere dello zar, la potenza dei boiardi e l'organizzazione militare e civile dello stato, riservando attenzione ai dati geografici ed etnografici, ad esempio ritraendo con efficacia, à la Tacito della *Germania*, i tartari e lodando i costumi sobri di questo popolo abituato a una vita assai dura. Nei russi coglie qualche tratto che gli ricorda la grandezza dei romani, in ordine alla posizione strategica tra Asia ed Europa, alla potenza militare, alla dura uguaglianza tra nobili e plebei in armi, alla *pietas erga patriam* e a una sorta di vocazione imperiale. La trama della prosa è impostata in termini referenziali, è essenziale, talvolta opaca ma chiara e priva di enfasi e arzigogoli, per cui i particolari descritti in modo più colorito e vivace spiccano in modo evidente. Il tema del viaggio in terre e mari sconosciuti presenta raffigurazioni inedite e una tensione attenta all'esotico, unendo il realismo descrittivo alla suggestione dei richiami letterari, senza mai dimenticare di utilizzare il patrimonio della cultura classica per rinforzare la *vis* rappresentativa.

Ma che le dirò io, Mylord, di questa terra di cui Ella ha più vaghezza d'intendere che delle venture e dei fenomeni di mare? Io vorrei trovare qualche bel passo di Virgilio per descrivere la bella situazione di Helsingor, come gli ho avuti belli e trovati per descriverle le nostre burrasche<sup>9</sup>.

I modi e le forme della descrizione dell'ambiente sono spesso arricchiti da citazioni e similitudini afferenti alla mitologia classica. Nel passo riportato di seguito compare Fetonte, il quale, incapace di governare il carro del sole, finì nel fiume Eridano, oggi il Po, mentre le

<sup>9</sup> FRANCESCO ALGAROTTI, *Viaggi di Russia*, a cura di William Spaggiari, Milano, Garzanti, 2006, p. 13.

sorelle che gli resero gli onori funebri furono trasformate da Giove in pioppi<sup>10</sup>. Algarotti aggiunge inoltre il ricordo di un bosco intricato, ritraendolo mediante la citazione di un verso dell'incipit del primo canto dell'*Inferno* dantesco; riporta poi un verso del secondo libro delle *Georgiche* virgiliane per sottolineare il fatto che i boschi remoti non risuonano del canto degli uccelli.

Questa via trionfale [...] da Cronstat sino a Pietroburgo è di qua e di là fiancheggiata da un bosco; e questo non di fronzuti elci o di vivi allori, ma della più brutta generazione di alberi che vegga il Sole. Sono una specie di pioppi ben differenti da quelli in cui trasformate furono le sorelle di Fetonte e che ombrano le rive del Po. Invano stemmo noi in orecchi per udire il melodioso canto di quegli uccelli, di cui già volle popolare il Czar.

Questa selva selvaggia, ed aspra, e forte.

Ne fece trasportare quantità di colonie dalle parti meridionali dell'imperio, le quali perirono ben presto qui senza fare altrimenti nido.

Avia non resonant avibus virgulta canoris<sup>11</sup>.

Non mancano osservazioni di tipo economico: nel brano citato di seguito il riferimento è alle pelli, al loro commercio e al loro costo; è presente il particolare geografico descritto con una dotta citazione dalla ventiduesima ode del primo libro dei *Carmina* oraziani, che permette all'autore di parlare della Siberia come di «sterili pianure dove nessun albero è confortato dall'aura estiva».

qui ci può essere un lusso non tanto in voga ne' nostri climi, e al paese utilissimo. Consiste nelle pelli, di cui possono andar vestiti due terzi dell'anno. Ella sa, Mylord, che la Siberia, che per ogni conto è tenuto così malvagio paese, Pigris ubi nulla campis / Arbor aestiva recreatur aura fornisce all'Europa gli armellini, i zibellini, i lupi bianchi, le volpi nere. Ci è tal pelle che per la finezza, lunghezza, colore e lustro del pelo monta a prezzi altissimi, da non credersi ne' nostri paesi<sup>12</sup>.

Nel brano sotto riportato il tema etnografico e antropologico vie-

<sup>10</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, vv. 1-400.

<sup>11</sup> ALGAROTTI, *Viaggi di Russia*, pp. 56-57.

<sup>12</sup> Ivi, p. 63.

ne trattato con grande dovizia di particolari inerenti ai costumi come alle caratteristiche fisiche delle popolazioni russe, la cui forza e resistenza vengono sottolineate mediante una citazione tratta dal nono libro dell'*Eneide* virgiliana, secondo cui «noi (il riferimento, per traslato, è ai russi), stirpe indomita fin dalla nascita, dapprima portiamo i neonati nei fiumi e li rendiamo robusti col crudo gelo e con le acque». La metonimia di “undis”, con riferimento alle acque, l’aggettivo “durum” in prima sede, l’aggettivo “saevo” riferito alla crudeltà del gelo rendono con l’efficacia icastica del dettato virgiliano la forza fisica della popolazione russa: cultura classica e osservazione etnografica si compenetrano nella pagina algarottiana, accentuando la proprietà e la precisione della descrizione.

Ma certo niuna gente pare più calcolata [...] per la guerra, che lo sieno i Russi. Diserzione è cosa ignota tra loro; e ciò per la religion loro, di cui tra le altre nazioni non troverebbon traccia, non che esercizio; d’ogni maniera ne’ disagi son pazientissimi; difetto di traspirazione, o simili malattie per cambiamento di cielo, non sanno che sia; come quelli che sono accostumati a cambiar cielo passeggiando, dirò così, per casa, e possono dire inoltre cogli antichi latini:

Durum a stirpe genus; gnatos ad flumina primum / Deferimus, saevoque gelu duramus, et undis<sup>13</sup>.

Una capacità di osservazione antropologica e geopolitica accentuata come quella di Algarotti non poteva non fare ricorso a una sintesi tra il riferimento geografico e quello demografico, la quale consente all’autore di far intuire con chiarezza le prospettive di sviluppo della potenza russa, che viene analizzata mediante un concreto raffronto con le altre potenze europee.

La Spagna e la Russia sono forse i due meglio posti paesi per divenir Signori del mondo; l’una a cavaliere dell’Oceano e del Mediterraneo, naturalmente padrona dello stretto, e dietro difesa da’ Pirenei con quegli stessi vantaggi nel mondo moderno che avea nell’antico la Italia. La Russia a cavaliere dell’Asia e dell’Europa, inaccessibile da vari lati, e che in altri ha per fortezze la debolezza de’ vicini, e che facilmente può dilatarsi da quella banda, dove il farlo sarebbe del maggior suo vantaggio. Ma che può far l’una con sei in sette

<sup>13</sup> ALGAROTTI, *Viaggi di Russia*, pp. 74-75.

milioni di abitanti? Né l'altra può intraprender moltissimo, non arrivando ad essere così popolata come la Francia, quando in grandezza la supera ben venti volte<sup>14</sup>.

Le prime due lettere, datate rispettivamente da Helsingör e da Reval, contengono il diario della navigazione nel mare del Nord e le notizie sull'Olanda, sulla Danimarca e sulle coste svedesi fino all'entrata nel Baltico. La terza lettera, da Cronstadt, fornisce ancora informazioni sulla navigazione nel Baltico e conduce all'argomento peculiare dei *Viaggi*: l'analisi della struttura militare, politica ed economica dell'impero russo, che dal periodo dello zar Pietro il Grande era divenuto un argomento di notevole interesse per gli esponenti della società colta europea. Il Seicento aveva già rivolto la sua attenzione alla politica contemporanea: di qui trae origine anche lo stimolo ad affrontare la storia russa, tant'è che a una *Storia della Moscovia* s'era dedicato Tommaso Tomasi, che la interrompe quando fece capolino la storia romanzesca di Maiolino Bisaccioni, *il Demetrio Moscovita*.

Algarotti, interpretando con la consueta prontezza lo spirito del tempo, per trattare della politica russa scrisse la lettera settima e parte dell'ottava, che costituiscono una relazione sulla guerra russo-turca degli anni 1736-1739. D'altro canto, ampliò il campo dell'analisi agli aspetti maggiormente rilevanti della geografia, dell'economia e del costume, senza estenderla con criteri di rigorosa sistematicità alla Russia contemporanea: il fatto di non essere giunto oltre Pietroburgo gli consentì di descrivere solo in parte realtà verificate direttamente, riferendo il resto tramite il ricorso a letture e fonti indirette. Il sapore di reportage giornalistico dell'opera non ne risente, dato che essa approfondisce con acume temi d'attualità, come i ragguardevoli esiti progressivi provocati dalle riforme degli ultimi zar e l'enorme disponibilità di materie prime, che rendeva più evidente il contrasto tra le arretrate condizioni sociali della Russia e l'Occidente.

D'altra parte, Algarotti illustra col piglio dell'antropologo gli usi più o meno pittoreschi dei tartari e di altre popolazioni lontane dagli standard della cultura occidentale, inserendosi nel solco dell'interesse che il Settecento nutriva per l'oriente e i popoli primitivi, come peraltro sarà testimoniato, *mutatis mutandis*, dal Leopardi nel *Dialogo della natura e di un*

<sup>14</sup> ALGAROTTI, *Viaggi di Russia*, p. 92.

islandese e nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. I *Viaggi di Russia* non risultano, in ogni caso, caratterizzati da unitarietà e organicità, se non altro perché l'autore aggiunse alle otto lettere scritte nel 1739 altre quattro. Queste furono redatte fra il 1750 e il 1751 e indirizzate, come si diceva, a Scipione Maffei, al fine di discutere del tentativo dell'Elton di organizzare un monopolio inglese nel commercio afferente al Caspio. Algarotti si occupò di quel mare anche dal punto di vista della conformazione geografica: ciò gli consentì di confrontarsi anche con le tesi degli scienziati in relazione alla progressiva tendenza all'aumento del livello.

Quando lo scrittore fece ritorno da Pietroburgo, il suo percorso toccò Danzica, Dresda e Berlino: in quest'occasione ebbe modo di incontrare a Rheinsberg il principe ereditario di Prussia, il futuro Federico II. Questi, una volta incoronato re l'anno successivo, gli rivolse l'invito a risiedere presso la sua corte. Algarotti accettò e vi rimase dal 1740 al 1742 guadagnandosi la fiducia del sovrano, il quale, quando occupò la Slesia nel 1741, gli affidò un'importante missione diplomatica presso il re di Sardegna. Augusto III, l'elettore di Sassonia, lo accolse presso di sé dal 1742 al 1746 col titolo di consigliere di guerra, incaricandolo pure di procurargli in Italia opere d'arte per la Galleria di Dresda.

Per svolgere questa mansione, che i suoi contemporanei non evitarono di criticare, visse ancora in Italia e a Venezia nel 1744, commissionando a vari artisti le tele elencate nella lettera a Giovanni Mariette del 13 febbraio 1751:

Quattro quadri da me ordinati della medesima forma e grandezza, le figure alla pussina: *Cesare giovanetto in una grotta dell'isola di Farmacusa* nell'atto che gli conducono innanzi prigionieri i corsari di Cilicia del sig. Gio. Battista Piazzetta; del sig. Gio. Battista Tiepolo: *Cesare in una piazza di Alessandria* quando gli viene presentata la testa e l'anello di Pompeo; del sig. Jacopo Amigoni: *Abrocome ed Anzia* in un vago paese a vista di Efeso e del mare, i quali si incontrano insieme alla festa di Diana, e l'uno si innamora dell'altro, che è il principio del bel romanzo greco di Senofonte; del sig. Gio. Battista Pittoni: *Crasso nel santuario del tempio di Gerusalemme*, che alla presenza del grande pontefice Eleazaro, fa da' suoi soldati spogliare il tempio dei vasi sacri e dei tesori<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> GINO FOGOLARI, *Dipinti veneziani settecenteschi della galleria del Conte Francesco Algarotti*, in [http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1344606899676\\_04\\_-\\_Gino\\_Fogolari\\_p.\\_311.pdf](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1344606899676_04_-_Gino_Fogolari_p._311.pdf).

Quando nel 1743 giunse nella città veneta, avrebbe dovuto acquistare dunque una serie di dipinti di particolare qualità e farli trasportare a Dresda. D'altra parte, non tralasciò di interessarsi d'arte non soltanto in ragione del committente sassone. Giovanni Battista Tiepolo, divenuto suo amico, lo consiglierà nell'acquisto di opere dei maestri antichi e, su indicazione dello stesso Algarotti, eseguirà *Il banchetto di Antonio e Cleopatra* (palazzo Labia, Venezia), *Il trionfo di Flora* (San Francisco, Michael Henry de Young Memorial Museum) e *Mecenate presenta ad Augusto le arti* (San Pietroburgo, Hermitage). Qui vediamo come lo scrittore veneziano, ottimo conoscitore della cultura antica, incoraggiasse Tiepolo a dipingere soggetti classici. Un altro prodotto della sua fruttuosa collaborazione con l'artista è *Il ritrovamento di Mosè* (National Gallery of Scotland, Edimburgo). Ad Algarotti piacevano anche le opere di Canaletto, famoso per i suoi dipinti vedutistici in grande scala, come ad esempio *Il Canal Grande con il ponte di Rialto secondo il progetto di Palladio* (Parma, Galleria Nazionale). In questo dipinto, per rispondere alla richiesta del suo amico e protettore, il pittore inserì due costruzioni del Palladio realizzate a Vicenza, il palazzo Chiericati e la basilica Palladiana, oltre alla seconda versione di progetto per il ponte di Rialto pubblicata ne *I quattro libri dell'architettura* da Andrea Palladio nel 1570. Alla galleria di Dresda Algarotti fece arrivare, tra gli altri, anche il pastello de *La bella cioccolataia* di Jean-Etienne Liotard (Gemäldegalerie, Dresda).

Va detto, in ogni caso, che questo particolare ufficio di procacciatore di quadri di pregio non costituì un mero incarico di alto livello, quanto piuttosto un aspetto di un altro dominio rilevante degli interessi culturali di Algarotti. La sua perizia e la sua finezza nell'interpretazione delle produzioni artistiche ne fanno un vero e raffinato critico d'arte, come testimoniano i suoi scritti sulle arti figurative, le *Lettere sopra la pittura* e le *Lettere sopra l'architettura*, che già nella prima edizione delle *Opere costituirono un corposo sesto volume. A questi testi vanno aggiunti due fondamentali trattati, Sopra l'architettura* (1756) e *Sopra la pittura* (1762).

Nel primo egli riprendeva le idee del suo maestro veneziano, padre Lodoli, il quale aveva difeso il principio di un funzionalismo puro nell'architettura contro il gusto barocco. Algarotti le mitiga e le corregge, riportandole a un razionalismo più temperato, che recupera l'ornato e osteggia il principio secondo cui funzione e rappresentazione

devono coincidere. Questa attenuazione delle idee di Lodoli appare più inerente a dati costitutivi del gusto suo e del suo tempo che a precisi referenti culturali: a tale riguardo è sintomatico l'atteggiamento sostanzialmente indifferente di Algarotti in ordine ad una esemplificazione storica delle sue tesi, salvo relativamente rapide citazioni di qualche architetto del Cinquecento. Nel passo di seguito riportato si coglie l'attenzione a un funzionalismo che, in certo modo, possiede tratti di modernità, i cui prodromi erano stati anticipati da un architetto da lui apprezzato, il Palladio: si veda il suo progetto di classica nitidezza della *Rotonda*, villa che dialoga con l'ambiente ma nel contempo risponde ai requisiti che il committente richiedeva ad un edificio del genere.

La buona maniera di fabbricare [...] ha da formare, ornare e mostrare. Tali parole [...] suonano nel volgar nostro, che niente ha da vedersi in una fabbrica che non abbia il suo proprio ufficio, e non sia parte integrante della fabbrica stessa, che dal necessario ha da risultare onninamente l'ornato, e non altro che affettazione e falsità sarà tutto quello che introdurranno nelle opere loro gli architetti di là dal fine, a cui nello edificare è veramente ordinato che sia<sup>16</sup>.

Il *Saggio sopra la pittura* (1762) ebbe notevoli riscontri dal punto di vista normativo, conseguendo una ragguardevole fortuna, tanto da essere più volte ristampato e tradotto in inglese, francese e tedesco. Si tratta di una sorta di trattato istituzionale con finalità pedagogiche inerenti alla formazione del giovane pittore e ai requisiti ad essa relativi. È pertanto basato sull'ordinata analisi dei fondamenti riguardanti l'anatomia, la prospettiva, la simmetria, il colorito, il costume e l'invenzione, alla luce di un'impostazione teorica ispirata all'equilibrio e alla duttilità nell'esaminare l'essenza della pittura e nel proporre un orientamento del gusto. Quest'ultimo, in sostanza, è di ordine classicheggiante e non è incline al manierismo: risulta informato a criteri di ampio eclettismo connessi a quelli di un classicismo settecentesco che tiene in considerazione, come vertice dell'arte moderna, la tradizione che parte da Raffaello per giungere a Rembrandt e a Poussin attraverso la scuola bolognese.

<sup>16</sup> FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'architettura*, a cura di Adele Buratti Mazzotta, Milano, Il Polifilo, 2005, p.10.

Algarotti si rivelava dunque un continuatore della linea stabilita da importanti trattatisti del secolo precedente, come il Baldinucci e il Bellori, ma mostrava un orientamento originale consistente nell'impostare più chiaramente il problema estetico. Infatti, sulla scorta dei trattati antichi e rinascimentali di poesia e dei loro accostamenti tra questa e le arti figurative, lo scrittore fu condotto a tornare ai principi aristotelici, a distinguere tra il vero storico e il verosimile artistico e a ribadire per la pittura il principio dell'imitazione ideale.

la probabilità, o verisimiglianza, è la verità reale delle arti fantastiche, [...] il pittore idealista, che è il vero pittore, è simile al poeta, imita non ritrae; vale a dire finge con la fantasia e rappresenta gli oggetti quali esser dovrebbero con quella perfezione che conviene all'universale e all'archetipo<sup>17</sup>.

Che se arte ci è alcuna la quale oltre al natural genio riecheggia senza altro svagamento, un particolare e pertinacissimo studio, la pittura è pur dessa: quell'arte, cioè, in cui la mano dee francamente eseguire quanto di più bello e peregrino può apprendere la fantasia; che si propone di giugnere a dar rilievo alle cose piane, luce alle scure, lontananza alle vicine, vita ed anima ad una tela. Onde, mercé i dotti suoi inganni, ella faccia dire allo spettatore: Non vide me' di me chi vide il vero<sup>18</sup>.

La relativa modestia della pittura contemporanea dipenderebbe poi non da limiti teorici, ma dalla scarsa consistenza di artisti che hanno come obiettivo il denaro e sono perciò schiavi della fretta. Ad Algarotti interessa il pittore colto, nella cui ideale biblioteca ogni *nuance* esotica deve lasciare posto alla storia sacra, ai poemi di Virgilio e di Omero, alle *Metamorfosi*, a due o tre dei nostri migliori poeti, a Leonardo, a Vasari e a qualche altro scrittore d'arte. Sappiamo peraltro che Antonio Canova studiò le pagine di questo saggio non solo perché costituiva uno dei testi fondamentali per l'apprendimento dei principi dell'arte, ma anche perché il volume appare nel catalogo della biblioteca dello scultore<sup>19</sup>, senza contare che i due brani di seguito riportati sembrano particolarmente adatti a commentare le straordinarie opere dell'artista veneto:

<sup>17</sup> ID., *Saggio sopra la pittura*, in ALGAROTTI, BETTINELLI, *Opere*, p. 377.

<sup>18</sup> Ivi, p. 336.

<sup>19</sup> MARIO GUDERZO, *Ritirarsi e farsi ritrarre: un atto di procreazione*, in <http://www.archimagazine.com/ritraefarsi.htm>.

Senza di essa (la natura) è orba di vita l'opera più bella; è come senz'anima. Non basta che il pittore sappia delineare le più scelte forme, rivestirle de' più bei colori e bene comporle insieme, che mediante i chiari e gli scuri faccia sfondare la tela, dia a' suoi personaggi di convenienti vestiti e di graziose posture; conviene ancora che sappia atteggiarli di dolore e di letizia, di temenza e d'ira, che scriva in certo modo sulla faccia loro ciò che pensano, ciò che sentono, che gli renda vivi e parlanti. E là veramente si esalta la pittura e diviene quasi maggiore di sé, dove sa fare intendere assai più di quello che un vede dipinto<sup>20</sup>.

Un rilievo non secondario nell'opera di Algarotti va attribuito alla sua attività di critico letterario. Nel 1744 diede alle stampe il suo saggio più significativo: le nove lettere sulla traduzione dell'*Eneide* di Annibal Caro, il cui titolo originale è *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno all'Eneide del Caro*. In questo lavoro non è presente soltanto un registro degli errori del Caro traduttore, ma se ne delinea con acutezza lo stile, evidenziandone il debito rispetto a Ovidio e a Lucano più che a Virgilio, in linea con le tendenze critiche caratteristiche del secondo Cinquecento. L'opinione che Algarotti ebbe della poesia di Virgilio dimostra come apprezzasse la forza espressiva del suo classicismo, oltre che il nitore e la purezza corrispondenti al tratto cesellato ed elegante di certa poesia arcadica, tant'è che nelle lettere viene elogiato il Frugoni traduttore delle *Georgiche*. Il mancato apprezzamento dello stile del Caro, dovuto al gusto poetico del primo Settecento, non si riduce a una *pars destruens*, dal momento che viene apprezzata l'opera raffinata del traduttore di Virgilio, ritenuto il migliore dopo Dryden, letterato inglese da cui aveva ricavato le sue tesi sui compiti e sui limiti dell'attività di versione.

Quando Algarotti fece ritorno alla corte di Federico II, fu nominato ciambellano e cavaliere dell'Ordine del Merito e ottenne per sé e per gli eredi il diritto di fregiarsi del titolo di conte. Presso il sovrano prussiano dimorò sette anni, fatta eccezione per un soggiorno in Italia e uno a Dresda. Quest'ultimo gli tornò utile in ragione dei contatti con diversi intellettuali, umanisti come scienziati, compreso Voltaire: da tali relazioni derivarono nuovi spunti, che lo incoraggiarono a proseguire l'attività di scrittura in termini eclettici e a creare interazioni

<sup>20</sup> ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, pp. 394-395.

dialogiche con le letterature francese e inglese, in un'ottica di scambio reciproco che in un certo senso costituisce un'applicazione *ante litteram* delle osservazioni di Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein, più nota con il nome di Madame de Staël, laddove insiste sulla necessità di superare l'illusoria autarchia delle lettere del *bel paese*<sup>21</sup>. In questo *milieu* si pone l'*Epistola* in versi rivolta nel 1746 a Voltaire, in cui si coglie la consapevolezza della situazione di decadenza della cultura italiana e se ne auspica il riscatto. Algarotti ammira Parigi ed è componente di una corte di rango europeo: questo gli consente di cogliere la negatività dei particolarismi tipici della cultura italiana, che possiede accademie ma non una grande capitale, la quale offra opportunità e funga da catalizzatore dei migliori ingegni di una nazione.

La produzione di Algarotti in questo periodo è di ordine vario e non presenta una vera e organica linea di sviluppo, presentando opere non impegnative come un romanzetto satirico, *Il congresso di Citera* (1745), ma anche saggi storici ed eruditi appartenenti al periodo berlinese e agli ultimi dieci anni passati in Italia, tra i quali si possono ricordare i seguenti: *Saggio sopra la giornata di Zama* (1749), *Saggio sopra l'Imperio degl'Incas* (1753), *Saggio sopra il Gentilesimo* (1754), *Saggio sopra quella quistione perché i grandi ingegni a certi tempi sorgano tutti ad un tratto e fioriscano insieme* (1754), *Saggio sopra Orazio* (1760), *Saggio sopra la quistione se le qualità varie de' popoli originate siano dallo influsso del clima, ovvero dalle virtù della legislazione* (1762), *Saggio sopra il commercio* (1763), *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma* (1763). In questi lavori sono evidenti le assonanze con i temi più à la page nelle accademie e nei salotti del '700, comprese opere di cultura militare come le *Lettere sopra la scienza militare del Segretario fiorentino* (1759). Peraltro l'approccio agli argomenti e il giudizio risultano spesso connotati dall'originalità, come quando Algarotti echeggia il Machiavelli del *Principe* quando considera che ciò che portò ai fasti incaici fu la «disciplina militare», dal momento che la stessa «pace era in un certo modo una continua esercitazione

<sup>21</sup> Il riferimento riguarda l'articolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, scritto da Anne Louise Germaine Necker (Madame de Staël) e pubblicato nel 1816 nella *Biblioteca italiana*. Si veda a questo proposito *La diffusione delle idee romantiche in Italia. La polemica tra classicisti e romantici*, in ANGELO PASQUALI, MARIO BALESTRIERI, GIANCARLO TERZUOLI, *La società e le lettere. Storia della letteratura italiana*, Milano, Principato, 1986, pp. 612-616.

della guerra»<sup>22</sup>, o considera come il continente africano sia destinato a diventare oggetto del colonialismo europeo. Queste osservazioni, pur interessanti, non sono sempre adeguatamente sviluppate e inserite in un quadro generale inerente alla cultura europea, facendo sì che lo sguardo di Algarotti appaia tanto versatile quanto in sostanza letterario, ove si noti come i suoi numerosi sondaggi culturali risultino come una sorta di ponte tra suggestioni arcadiche e illuminismo. Pertanto i suoi contributi più innovativi sono quelli in cui critica letteraria e storia del costume si fondono nell'accostamento a temi letterari, nell'analisi dei quali si ravvisano *nuance* razionalistiche come classicheggianti, coniugate con strumenti culturali derivanti dal *milieu* letterario inglese e francese.

Si veda a questo proposito il *Saggio sopra la lingua francese* (1750), in cui vengono proposte analogie e differenze tra le lingue italiana e francese nel loro sviluppo storico, oltre a uno studio dei compiti linguistici dell'accademia francese e dell'accademia della Crusca. Sicuramente degno di menzione, nello stesso ambito, risulta il *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, in cui Algarotti riprende John Locke nel teorizzare come essa sia in rapporto con il "genio", cioè con i processi storici costitutivi dei popoli. L'autore spiega come autori di rilievo possano implementare le strutture di un idioma, anche se in realtà è dell'opinione che soltanto l'uso sia l'elemento dominante nel forgiare le diverse parlate e sia in grado di coglierne l'importanza unicamente chi possiede davvero la sua lingua madre. Su questo dominio teorico si verificherà poi l'intervento di letterati come Melchiorre Cesarotti, autore del *Saggio sulla filosofia delle lingue*.

Degna dunque di somma lode [...] è la usanza che si va di di in di facendo più comune, che ogni scrittore, là dove specialmente gioca la fantasia, scriva nel materno suo linguaggio. In esso solamente gli è concesso di esercitare tutte le sue forze, di spiegarle con franchezza e disinvoltura; [...]. In tal modo solamente potrà nutrire fondata speranza di emulare quei Greci e quei Latini che scrissero essi pure nel loro proprio linguaggio, in quello cioè che si affaceva unicamente a' loro modi di sentire, di apprendere, di pensare<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'imperio degl' Incas*, in [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it), p. 9.

<sup>23</sup> *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, in ALGAROTTI, BETTINELLI, *Opere*, p. 524.

Risulta chiaro come nel *Saggio* lo scrittore cogliesse in modo perspicuo il nesso tra lingua e storia dei popoli e quello tra formazione ed educazione della collettività, con accenti che oggi si direbbero di ordine semiotico nel sottolineare quanto il significante incida profondamente nella produzione e nella decodifica del significato.

Due tentativi di scrittura teatrale, *l'Enea in Troia*, tratto dal II libro dell'*Eneide* e, in francese, *l'Iphigénie en Aulide*, basata su Euripide e Racine, precedono il *Saggio sopra l'opera in musica* del 1762, lavoro ragguardevole in relazione alla storia del dibattito settecentesco sul melodramma, in cui le competenze letterarie e quelle sulle arti figurative trovano interessanti modalità di sintesi, specie in ordine alla concezione secondo cui la musica è strumento adatto a potenziare la forza espressiva dei versi per ragioni di tipo emotivo, come evidenzia il passo sotto riportato.

il maggior effetto della musica ne viene dallo esser ministra e ausiliaria della poesia. Proprio suo ufficio è il dispor l'animo a ricevere le impressioni dei versi, muovere così generalmente quegli affetti che abbiano analogia colle idee particolari che hanno da essere eccitate dal poeta; dare in una parola al linguaggio delle Muse maggior vigore e maggiore energia<sup>24</sup>.

In quest'opera le parti inerenti alla scenografia risultano interessanti ai fini della esemplificazione dei costumi dell'epoca, ma i capitoli più rilevanti e originali in termini di analisi critica e del gusto sono quelli in cui è indagata la natura del melodramma, la cui struttura deve al libretto la sua organicità e unità. Altrettanto acute sono le parti in cui si discute riguardo alla scelta dei soggetti più idonei, che si devono basare su un'azione correlata a tempi e spazi inusuali, i quali concorrano a esprimere, secondo una *nuance* marinista, "più maniere di meraviglioso".

Nel *Saggio* la musica è in posizione subordinata rispetto alla poesia e ha il compito di toccare l'animo più che di accarezzare l'udito, si direbbe con una funzione emotiva più rivolta a commuovere che a procurare piacere. Pertanto l'ordine a cui Algarotti intende riportare il melodramma vede un primato della parola, tant'è che il *Saggio* inizia con un'analisi del libretto, struttura sistematica delle idee che spesso all'epoca veniva sopraffatta

<sup>24</sup> *Saggio sopra l'opera in musica*, in ALGAROTTI, BETTINELLI, *Opere*, pp. 443-444.

dalla ostinata ricerca del nuovo da parte del musicista. Nel canto e nella recitazione l'estro del virtuoso va sacrificato a una naturale spontaneità, seppur guidata dall'educazione artistica, mentre la danza dovrebbe puntare a rinforzare il senso dell'azione più che a provocare mero divertimento. Tali orientamenti si collegano con coerenza all'intento di offrire dignità al melodramma, obiettivo condiviso peraltro da Zeno e Metastasio.

Questi lavori sono una prova della versatilità di Algarotti e sono redatti con uno stile vivace e sciolto, rivolto a conseguire la trasparente scorrevolezza degli scrittori francesi del periodo illuminista, che peraltro il veneziano seppe dignitosamente emulare usando la loro lingua nella redazione di diverse lettere e nell'*Iphigenie en Aulide*. Tali modalità di scrittura furono ispirate a una sostanziale purezza normativa in ragione della sua formazione bolognese, mentre si diressero a una certa spregiudicatezza quando i viaggi lo resero poliglotta e cosmopolita.

I saggi di Algarotti dimostrano poi come fosse molto versato nell'inquadrare un tema in modo preciso e sintetico, in sostanza nella forma inglese dell'*essay*, diretta a utilizzare forme di armonica leggerezza che ne aumentassero la comunicatività. Quest'ultima è la cifra stilistica principale dei *Saggi*, il loro denominatore comune a fronte di una straordinaria varietà di temi ed interessi, sempre analizzati, anche se non sempre approfonditi, con lo scopo di fornire un filo conduttore e di fare ordine in ambiti percorsi da opinioni e tesi controverse. Levità non significa, in ogni caso, superficialità, quanto piuttosto linearità indotta anche dal possesso, da parte dello scrittore, di conoscenze sicuramente sprovincializzate della cultura inglese e francese. Queste lo inducono a forme di espressione sintetica inserite nel dominio di un sapere aggiornato e al passo con i tempi europei, consentendo ad Algarotti di riscattare il ritardo culturale italiano in un'ottica diversa e certo più efficace rispetto a quella tradizionale dell'erudizione.

Algarotti nel 1753 si allontanò dalla corte di Prussia con l'intenzione di risolvere in Italia i suoi problemi di salute e di rivolgere con lena rinnovata le proprie energie agli studi e alla scrittura. Dimorò a Venezia e tra il 1757 e il 1762 per lo più a Bologna. Qui fondò l'accademia degli Indomiti, con cui intendeva incoraggiare gli studi di giovani promettenti. In questo torno di tempo particolare importanza per l'attività dello scrittore ebbe la cura rivolta alla prima edizione delle sue *Opere*, a cui si dedicò a Pisa fino al termine della sua vita.

Nell'ambito di queste un rilievo non secondario ha la produzione

poetica. Le *Rime* (1733) sono prove giovanili di gusto classicheggiante, in cui lo scrittore mostra di prediligere Petrarca e Bembo e si inserisce in un contesto arcadico, riprendendo le forme della canzone e del sonetto e i motivi della poesia d'occasione, ma proponendo quella compresenza di scienza e letteratura ch'era elemento tipico del *milieu* culturale della scuola bolognese. Successivamente sperimenta un nuovo genere di poesia discorsiva e diatribica, giungendo al verso sciolto e alla creazione delle *Epistole* (1759-1760). Si tratta di lettere poetiche in versi sciolti alla maniera di Orazio, in cui Algarotti si propone di comporre versi ispirati a una sorta di "filosofia pratica" di aristotelica memoria, nel senso che la poesia è intesa a liberare l'animo dal vizio e dall'ignoranza e il dominio, quello dell'etica, è comprensivo delle esperienze arcadiche come degli studi scientifici compiuti a Bologna.

Il modello prediletto è Orazio, poeta a cui aveva dedicato un *Saggio* (1760) e di cui apprezzava in modo particolare il tono colloquiale e la saggezza connotata nel contempo da levità e profondità di spirito, oltre che il precetto del *miscere utile dulci*. L'endecasillabo sciolto permette all'autore di lasciare al discorso la libertà propria della conversazione letteraria e scientifica – portato rilevante, in fondo, della civiltà veneziana – e la proposta di un tono oraziano oscillante tra il lirico e il didascalico. I temi sono inerenti alla filosofia, al sistema newtoniano come alla scienza di Fracastoro, a principi poetici confluenti con le idee di Metastasio e Voltaire come ai costumi della moda parigina e londinese.

Si veda, ad esempio, la II *Epistola, Alla Maestà di Anna Giovannonna* (Ioannovna o Ivanovna), *Imperatrice delle Russie* (vv. 21-43), per verificare come la materia scientifica inerente all'ottica sia esplicitata attraverso riferimenti sperimentali e la stessa storia della fisica sia esemplificata attraverso riferimenti a Newton e a Cartesio.

Qual diletto Tu avrai, nel veder, come In buja cella candido, e sottile,  
 Per un terso cristal varcando il lume Ne' varj suoi color si spieghi, e come  
 D'Iride fiammeggiante, e vaga in vista L'opposto lin diversamente tinga; Co-  
 me il candor, misti di nuovo insieme I divisi color, di nuovo surga!  
 Del Neutoniano Sole al vivo raggio Van dileguando del Cartesio i sogni, E  
 volan ratti a quel cadevol Tempio, Che della Senna in sulla patria riva Tuttora  
 vanta e Sacerdote, ed Ara<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> FRANCESCO ALGAROTTI, *Poesie*, a cura di Anna Maria Salvadè, Torino, Aragno, 2009, p.5.

Il poeta si rivolge all'imperatrice sottolineando, attraverso un lessico connotato dalla cifra stilistica dello splendore, con quale piacere osserverà come un candido raggio di luce, emesso da una stanza chiusa e oscura, attraversando un prisma trasparente si dispieghi nei diversi colori dell'arcobaleno e tinga in modo vario una superficie bianca, e come, riuniti nuovamente insieme i colori, torni a formarsi la precedente luce candida. Aggiunge poi che i sogni di Cartesio si sono dileguati dinanzi alla luce splendente di Newton e volano rapidi a quel tempio cadente (il sacro altare della filosofia e della scienza: allude all'abbazia di Port Royal a cui era legato Cartesio) che sulla riva patria della Senna ancora oggi si vanta di un nome celebre come quello di Cartesio e della sua storica sede culturale.

Nella IX *Epistola*, *Al signor Eustachio Manfredi* (vv. 8-17) fa riferimento esplicito alla fisica di Galileo Galilei, colui che «vide / sotto l'etereo padiglion rotarsi / più mondi, e il sole irradiarli immoto»<sup>26</sup>.

Talor vo i foschi Fisici laberinti anche cercando, Dove natura in sacra nebbia involta Celasi al guardo del profano volgo.

Qui del Tosco Linceo l'orme ravviso, Che d'arme istrutto all'età prisca ignote Assalse il ciel non più tentato in prima, E nel mezzo del Ciel ripose il sole, Ch'a' varj Mondi, che gli fan corona,

Dispensa i giorni, e le stagioni, e gli anni<sup>27</sup>.

Il poeta afferma di andare talvolta cercando tra gli oscuri labirinti della fisica, dove la natura avvolta nella nebbia divina si nasconde allo sguardo della gente comune («Odi profanum vulgus», reminiscenza oraziana<sup>28</sup>). Qui scorge le tracce di Galilei (reminiscenza virgiana, «Adgnosco veteris vestigia flammae»<sup>29</sup>), accademico toscano dei Lincei, che, provvisto di armi (fuor di metafora, “strumenti” come il cannocchiale) ignote all'età “prisca” (metonimia per “antichi”), assalì il cielo mai esplorato in precedenza (metafora per indicare la durezza dello scontro affrontato da Galilei per difendere l'eliocentrismo contro il geocentrismo) e collocò di nuovo al centro del cielo il sole che dispensa giorni, stagioni ed anni ai vari pianeti che gli orbitano intorno.

<sup>26</sup> UGO FOSCOLO, *Dei sepolcri*, vv. 160-162.

<sup>27</sup> ALGAROTTI, *Poesie*, p. 26.

<sup>28</sup> ORAZIO, *Carmina*, III, I, 1.

<sup>29</sup> VIRGILIO, *Eneide*, IV, 23.

Nella XI *Epistola*, *Al signor Conte Cesare Gorani, Generale negli Eserciti di S.M.I. la Regina di Ungheria, e di Boemia* (vv. 152-156), propone questa invocazione:

Oh surga anche tra noi tal, che del vero Siegua le belle scorte, audace, e saggio,  
 Che sparga fiori, e asconda frutti a un tempo  
 Nei dotti versi, ond'anco Italia un giorno  
 D'un poeta filosofo sia bella<sup>30</sup>.

Sorga anche tra noi un poeta di tal genere, audace e saggio, che segua le splendide tracce della scienza, che nei suoi versi densi di dottrina sparga fiori (metafora per "belle immagini") e nel contempo nasconda frutti (metafora per "insegnamenti"), affinché anche l'Italia un giorno si faccia bella di un poeta filosofo.

Nei vv. 31-32 della IX *Epistola*, *Al signor Eustachio Manfredi*<sup>31</sup>, aveva scritto: «Felice chi poteo scoprir le occulte / Cagioni delle cose», echeggiando il verso virgiliano riferito a Lucrezio, poeta - filosofo classico, «Felix qui potuit rerum cognoscere causas»<sup>32</sup>. Altra evidente reminiscenza è quella oraziana inerente ai celebri versi secondo cui «Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo», «ha ottenuto un'approvazione corale chi ha mescolato l'utile al dilettevole (rispettivamente i "frutti" e i "fiori" dei versi di Algarotti), divertendo il lettore e nello stesso tempo ammonendolo»<sup>33</sup>.

Si possono da ultimo accostare a queste opere poetiche il romanzetto satirico in precedenza citato, *Il congresso di Citera*, e la *Sinopsi della Nereidologia*, scritto parodistico sugli eruditi pedanti.

A Pisa, come si diceva, Algarotti si era recato per approfittare del clima mite della città toscana. Qui continuò la sua consuetudine di corrispondere con letterati, uomini politici e scienziati, arricchendo un epistolario che costituisce una copiosa fonte di notizie biografiche, oltre che un ulteriore esempio di genere letterario congeniale allo stile dell'autore, dato che gli consentiva di correlare, una volta di più, la sua

<sup>30</sup> ALGAROTTI, *Poesie*, p. 35.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>32</sup> VIRGILIO, *Georgiche*, II, 490.

<sup>33</sup> ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 342-343.

affabile disponibilità alla conversazione con l'approccio sintetico e mai ridondante alle questioni della cultura e della quotidianità.

Algarotti si spense il 3 maggio 1764 e fu sepolto nel cimitero di Pisa; sulla sua tomba, costruita su commissione del re di Prussia, fu scolpita questa epigrafe dettata dallo stesso sovrano: «Algarotto Ovidii aemulo, Neutonii discipulo, Fridericus rex», «Ad Algarotti, emulo di Ovidio, discepolo di Newton, il re Federico».

Alla luce di quanto si è proposto in precedenza, il ritratto di Algarotti sembra pertanto potersi sintetizzare nella direzione della versatilità: si tratta di un intellettuale a tutto tondo, nel senso che riflette la cultura del suo tempo, ma è tutt'altro che dimentico delle acquisizioni di quella che prima di lui si è sedimentata.

I contributi dell'umanesimo di tradizione classica sono ben presenti tra i suoi interessi, peraltro multiformi anche grazie al suo essere poliglotta in relazione alle lingue moderne come a quelle antiche: padroneggia queste ultime grazie anche alla sua conoscenza, certo non superficiale, della letteratura greca come di quella latina. Che i suoi interessi inerenti all'antichistica non fossero corrivi, ma pazientemente stratificati, è dimostrato dal suo indulgere alla citazione, sempre appropriata e colta, di Orazio come di Virgilio, senza contare che le acute annotazioni etnoantropologiche dei *Viaggi di Russia* richiamano, per intensità e timbro, le pagine più interessanti della *Germania* tacitiana e dei cesariani *Commentarii de bello gallico*.

I suoi interessi per la pittura evidenziano la sua competenza non solo di efficace ed interessato acquirente di opere d'arte per Federico di Prussia, ma di interprete acuto del portato estetico del passato come di quello contemporaneo, capace di proporre sottolineature storico-interpretative à la Vasari con ragguardevole puntualità. La sua tutt'altro che approssimativa confidenza con le altre arti, dalla musica all'architettura, ne qualifica ulteriormente la versatilità, la cui cifra interpretativa è delineata con evidenza dal suo approccio modernamente e illuministicamente cosmopolita: i suoi interessi geografici ed etnoantropologici ne fanno, in un certo senso, un antesignano di quello che oggi si suole definire approccio interculturale.

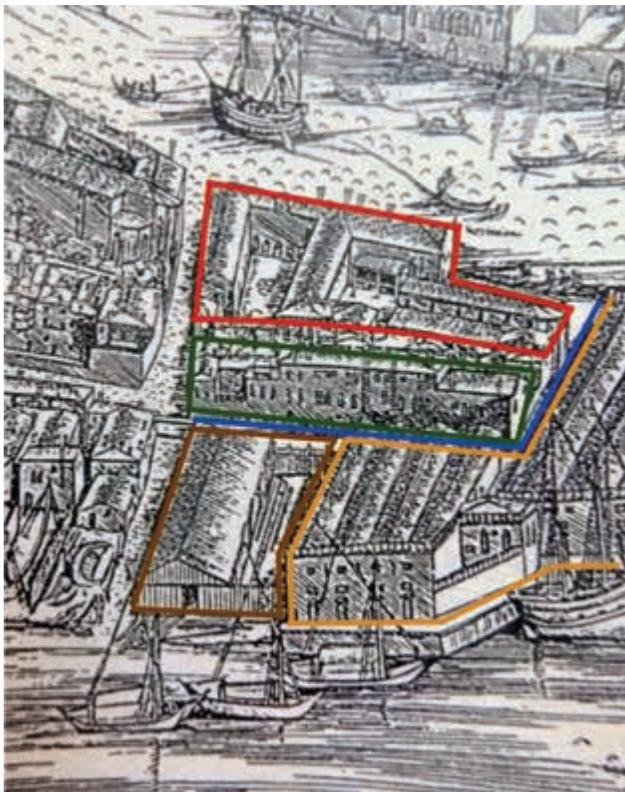
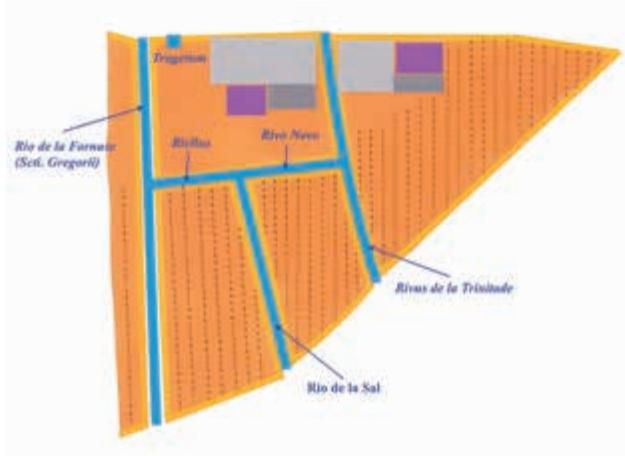
Se si volesse commettere un volontario peccato di anacronismo, si potrebbe azzardare l'uso dell'attuale termine di "globalizzazione", qualora si intendesse delineare la consapevolezza di Algarotti nel considerare interagenti fenomeni storici e culturali rispetto a lui contemporanei, ancorché assai distanti nel tempo e nello spazio.

La modernità del suo accostamento alla cultura del passato e del presente è d'altra parte espressa dalla continuità e dalla correttezza dei suoi interessi scientifici, a cui non sono estranei i contributi della tradizione leonardesca e galileiana, e di quelli legati ai viaggi, che da Marco Polo a Giuseppe Baretti sono parte non secondaria della storia letteraria italiana. Le sue acute osservazioni di ordine economico lo inseriscono a pieno titolo nel suo tempo, qualora si pensi ai qualificati contributi che in tale settore caratterizzano la cultura dell'illuminismo italiano, da Pietro Verri a Cesare Beccaria, da Antonio Genovesi a Gaetano Filangieri e a Ferdinando Galiani.

Tali osservazioni esemplificano l'esperienza culturale di un intellettuale che riesce con singolare proprietà ad armonizzare i suoi interessi umanistici con quelli scientifici, in un'ottica di integrazione tra le discipline sottolineata dalla pluralità dei generi letterari da lui frequentati. La definizione di poligrafo che spesso gli è stata assegnata appare riduttiva, ove si consideri una visione moderna della cultura rivolta ad istanziare l'osmosi e la biunivocità di umanesimo e scienza di cui Algarotti appare in certo modo precursore, specie qualora si faccia riferimento alle tesi di Charles Snow, in *The two cultures and the scientific revolution*, e di Edward Osborne Wilson, in *Consilience: the unity of knowledge*. Una visione "passatistica" della cultura, ancorata a pregiudizi di tipo idealistico e non sufficientemente diretta a privilegiare orientamenti di ordine scientifico, non sembra essere strumento adatto a definire le caratteristiche della personalità algarottiana, anticipatrice di una moderna visione unitaria del sapere che determinati settori della cultura italiana ancor oggi faticano ad accettare.

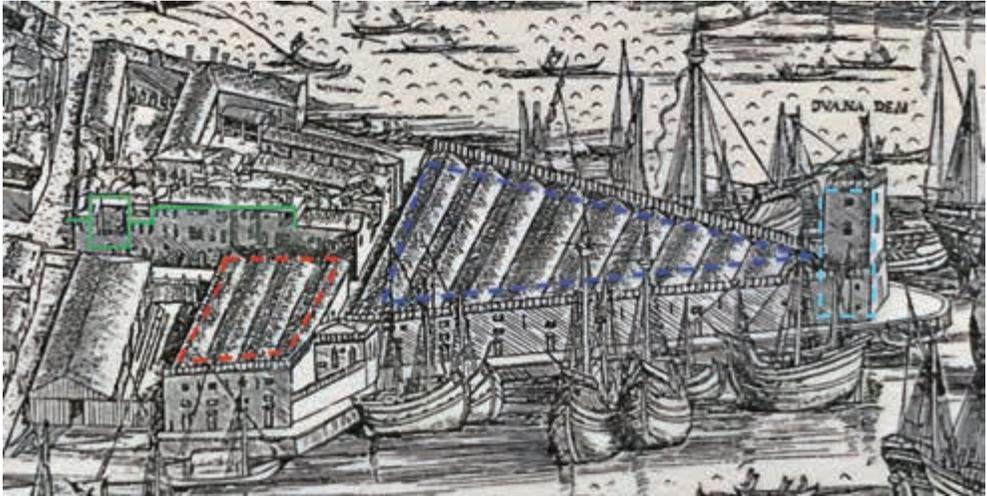
TAVOLE





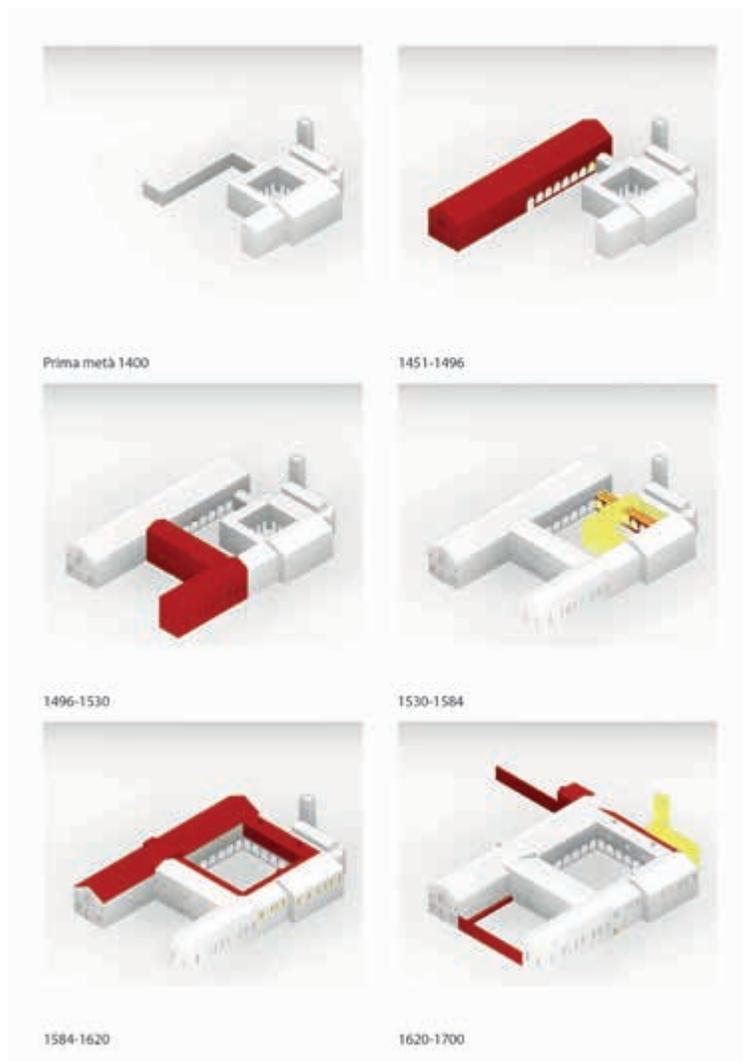
1. Pianta idrografica dell'area studiata, l'area tratteggiata risulta essere il terreno ricavato dalle opere di bonifica; in grigio i due complessi religiosi di San Gregorio (a sinistra) e della Trinità (a destra), con i rispettivi campi (in viola)

2. Jacopo de' Barbari, *Pianta prospettica della città*, Venezia 1500, 1350×2820 mm, silografia, particolare con l'area della Trinità. In rosso il complesso teutonico (si notino la chiesa e la scuola che inquadrano il campo), in verde l'edilizia residenziale, in marrone lo squero, in giallo i magazzini del sale, la linea blu è l'unico percorso terrestre interno all'*insula*

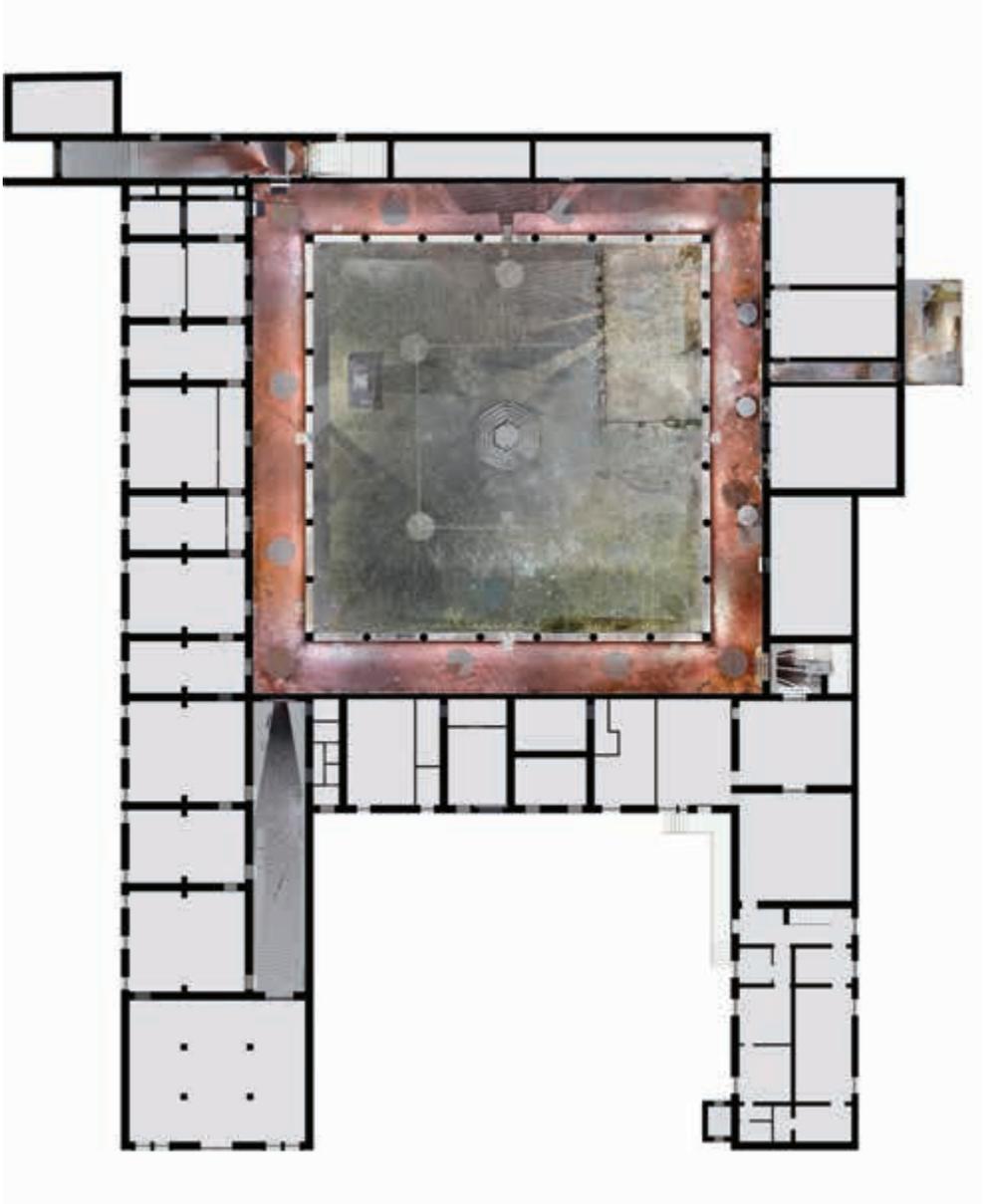


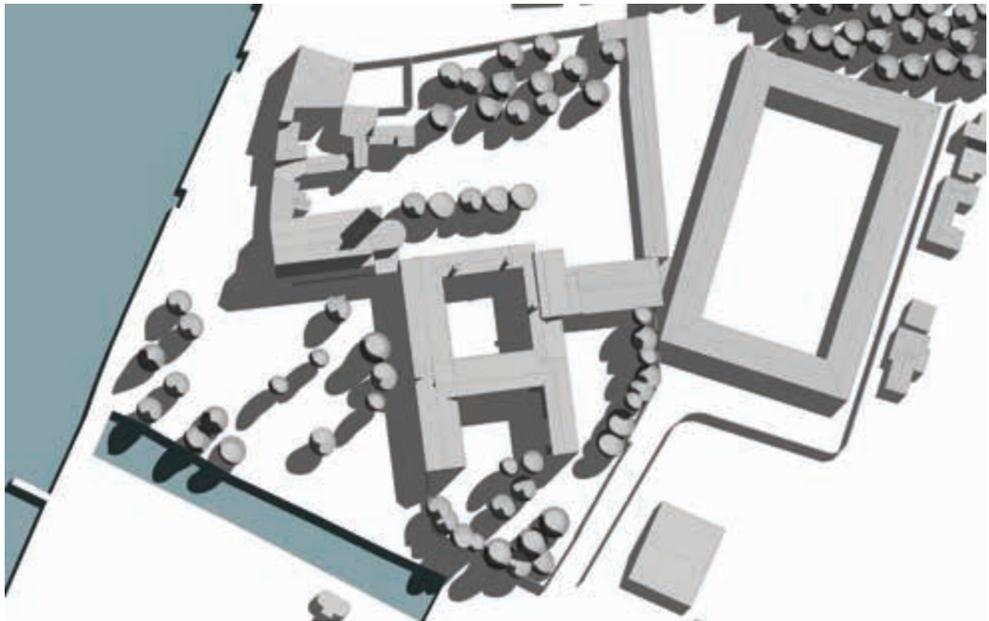
3. Jacopo de' Barbari, *Pianta prospettica della città*, Venezia 1500, 1350×2820 mm, silografia, particolare con i magazzini del sale più antichi, in seguito depositi doganali (in blu) e la torre (in azzurro); in rosso i 4 magazzini aggiunti successivamente. L'edificio evidenziato in verde potrebbe essere una *domus magna* per le caratteristiche accennate (nel riquadro la corte d'accesso)

4. Erhard Reuwich, *Veduta prospettica della città*, Magonza 1486, 265×1645 mm., silografia



1. Restituzione delle fasi costruttive





2. Sovrapposizione della nuvola di punti al modello digitale, piano terra

3. Sovrapposizione della nuvola di punti al modello digitale, sezione

4. Planimetria generale





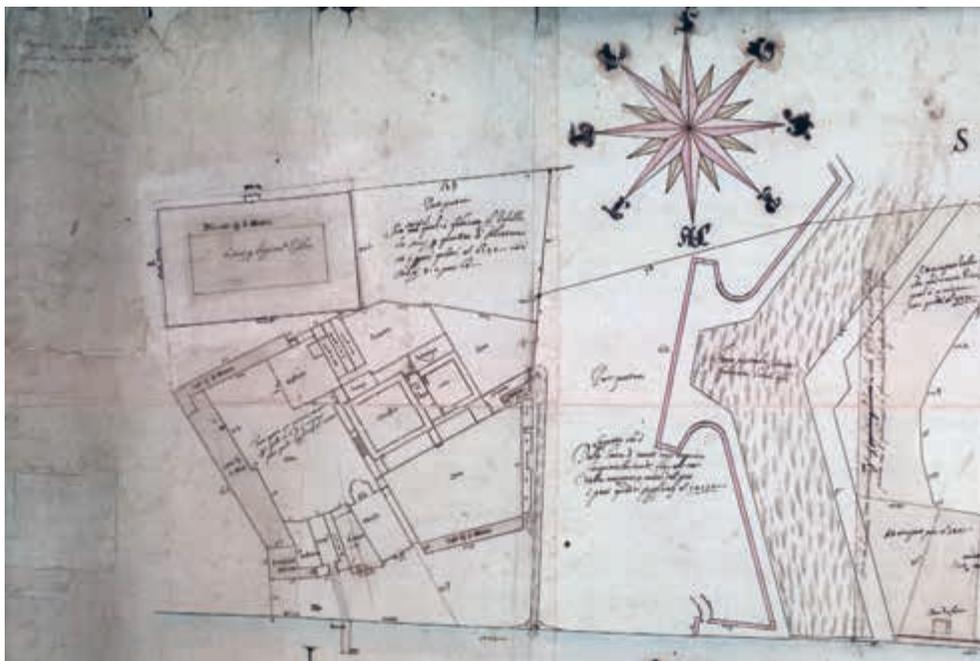
5. Domenico Gallo, particolare cartografia, 1559

6. Vista del quadriportico, lato est

7. Capitello delle colonne del lato occidentale

8. Capitello del pilastro angolare con rappresentazione di san Nicolò

9. Capitello ionico delle colonne nei restanti lati del quadriportico





10. Vincenzo Paoli, particolare cartografia, 1606

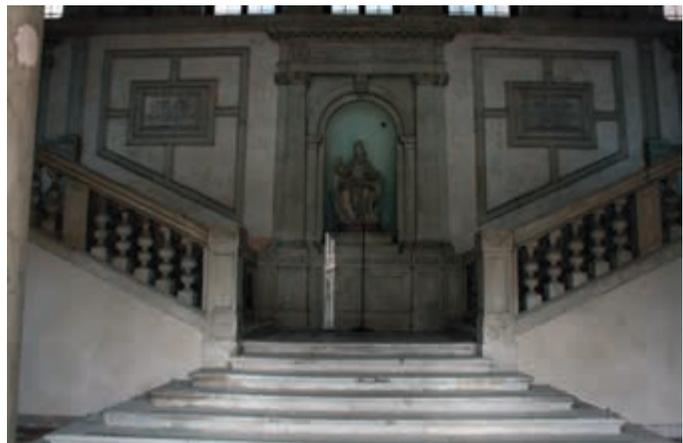
11. Particolare anonimo, 1726

12. Ambiente del refettorio prima degli interventi del XIX secolo



1. Nicodemus Tessin il Giovane, spaccato prospettico dello scalone di Drottningholm (STOCCOLMA, *Nationalmuseum*, 58/1888)

2. Isola di San Giorgio Maggiore, scalone monumentale prima dei restauri

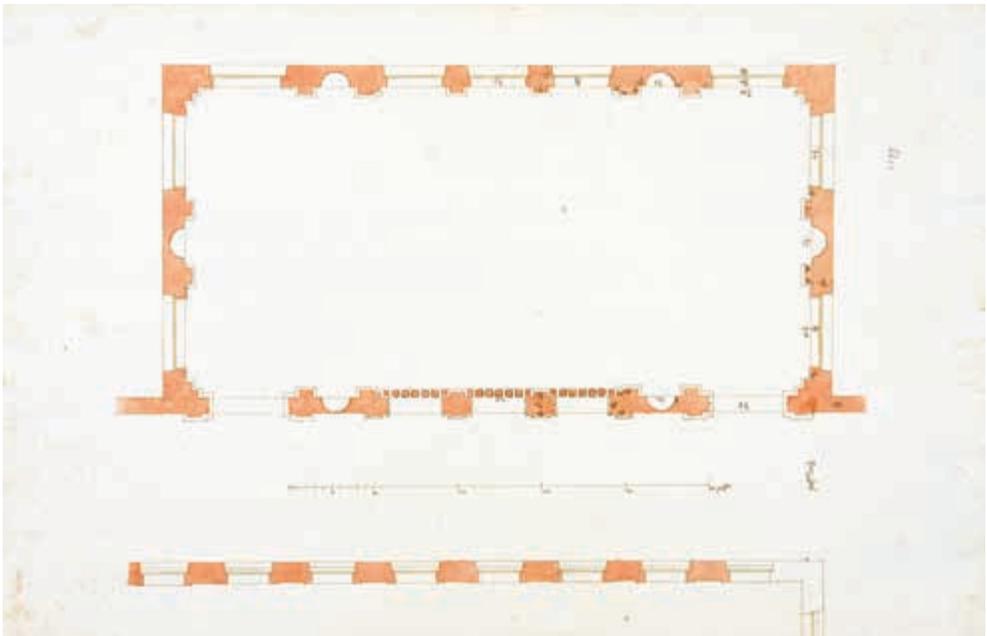
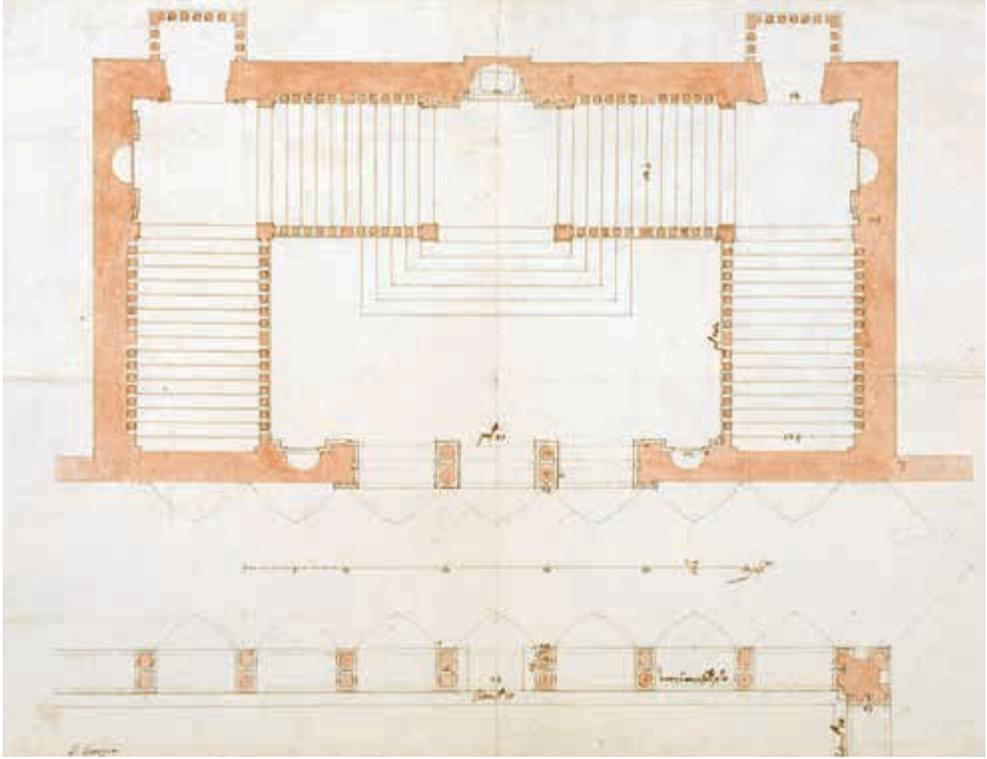


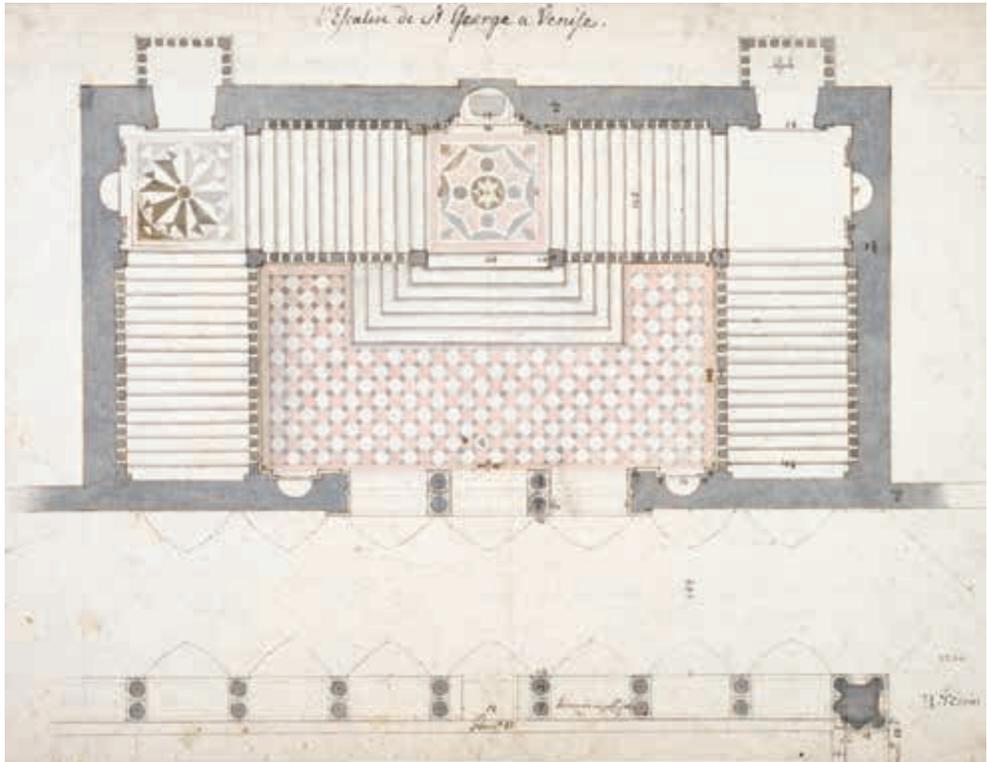


3. Scalone monumentale,  
Alcazar, Toledo

4. Scalone del Longhena  
(foto Noemi La Pera)

5. Dettaglio dello scalone  
del Longhena

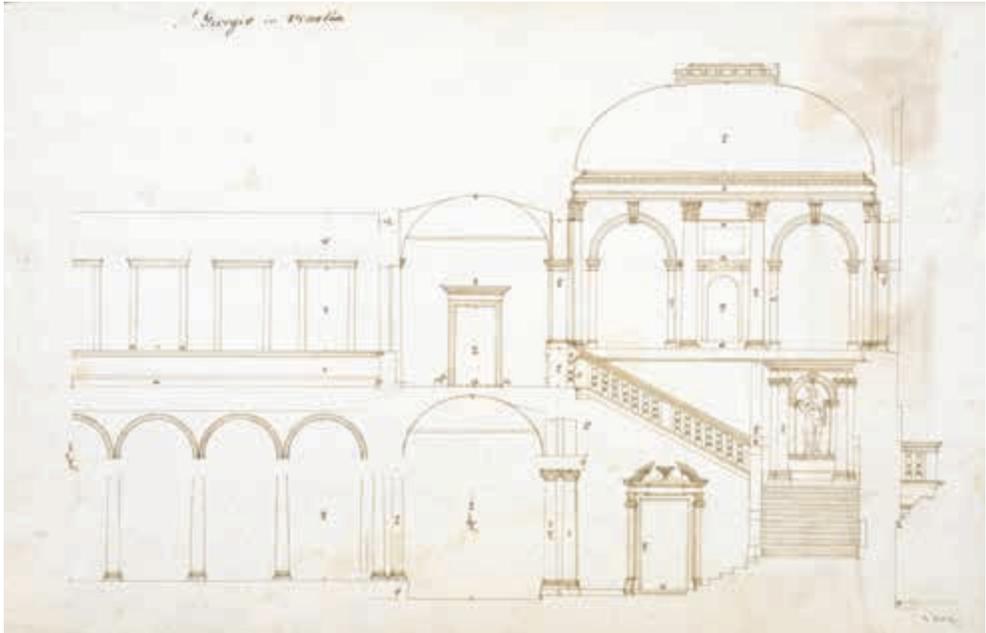




6. Nicodemus Tessin il Giovane, pianta dello scalone del Longhena  
(Stoccolma, *Nationalmuseum*, HTHC0568)

7. Nicodemus Tessin il Giovane, pianta dello scalone del Longhena  
(Stoccolma, *Nationalmuseum*, HTHC2199)

8. Nicodemus Tessin il Giovane, pianta dello scalone del Longhena  
(Stoccolma, *Nationalmuseum*, HTHC2200)



9. Nicodemus Tessin il Giovane, sezione dello scalone del Longhena  
(Stoccolma, *Nationalmuseum*, HTHC2202)

10. Nicodemus Tessin il Giovane, dettagli architettonici  
(Stoccolma, *Nationalmuseum*, HTHC2201)





11. Nicodemus Tessin il Giovane, portale  
(Stoccolma, *Nationalmuseum*, HTHC2201)



11. Interventi sulle statue durante il cantiere didattico Uia

12. Rimontaggio della pavimentazione dopo la desalinizzazione



13. La nicchia con l'allegoria di Venezia dopo l'intervento



1. Ambito veneto, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia, Seminario Patriarcale





2. *La istoria della vita, del martirio e de miracoli di S. Giovanni Nepomuceno, canonico di Praga, con gli atti della sua canonizzazione scritta da Bartolomeo Antonio Passi, Venezia, Giovanni Battista Pasquali, 1736, incisione*

3. Giovanni Marchiori, attribuzione, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di San Nicolò dei Mendicoli

4. Giovanni Marchiori, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia

5. Giovanni Marchiori, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa dei Santi Geremia e Lucia

6. Giovanni Bonazza, attribuzione, *San Giovanni Nepomuceno*. Venezia, chiesa San Pantalon



7. Francesco Fontebasso, attribuzione, *San Giovanni Nepomuceno confessa la regina*, Venezia, chiesa Santi Geremia e Lucia



8. Francesco Fontebasso, attribuzione, *San Giovanni Nepomuceno davanti al re*, Venezia, chiesa dei Santi Geremia e Lucia



9. *Hymnorum sacrorum de beatissima virgine Maria et S. Patronis S.R Bohemiae libri tres conscripta a Giorgio Bartolo Pontano*, Praga, presso Nicolai Straus, 1602, incisione

10. Bartolomeo Litterini, *Cristo crocifisso con i santi Giovanni Nepomuceno, Francesco di Paola, Francesco di Sales e Filippo Neri*, Venezia, chiesa di San Giovanni Crisostomo



11. Bartolomeo Litterini, *Maria e il Bambino donano i sacri rosari ai santi Giovanni Nepomuceno e Rocco*; Venezia, chiesa di San Canzian

12. Gasparo Diziani, *S. Antonio Abate, S. Sebastiano, S. Marco, S. Giovanni Nepomuceno, S. Domenico riceve il rosario dalla Vergine e dal Bambino*, disegno (VENEZIA, Museo Correr, Gabinetto di stampe e disegni)



13. *I santi Giovanni Nepomuceno e Rocco*, incisione (VENEZIA, Museo Correr, Gabinetto dei disegni e delle stampe)

14. Domenico Fedeli detto il Maggiotto, *S. Caterina, S. Girolamo, S. Antonio abate e S. Giovanni Nepomuceno*. Venezia, chiesa dei Santi Apostoli



15. Jacopo Tintoretto, *Immacolata con i santi Lucia e Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di Santo Stefano

16. Giandomenico Tiepolo, *Martirio di san Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso





17. Ambito veneto, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di San Polo, sagrestia

18. Giambattista Tiepolo, *Visione di san Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di San Polo

19. Ambito veneto, *San Giovanni Nepomuceno*, Venezia, chiesa di San Polo

20. Johann Andreas Pfeffel, *Vita S. Joannis Nepomuceni [...] conscripta primum a Alois Bohuslav Balbin*, Augusta Vindelicorum 1730, incisione

21. *Compendio della vita di S. Giovanni Nepomuceno con divoto ottavario in preparazione alla sua festa che si celebra nella chiesa parrocchiale e collegiata di S. Paolo Apostolo*, Venezia presso Simone Occhi, 1795, incisione



22. Johann Andreas Pfeffel, *Vita S. Joannis Nepomuceni [...] conscripta primum a Alois Bohuslav Balbin, Augusta Vindelicorum*, 1730, incisione

23. *Le imagini de i dei de gli Antichi del signor Vincenzo Cartari*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1608, incisione

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

### CHIUSURA CCIX ANNO ACCADEMICO

- 5 dicembre: *lectio magistralis* di Antonio Scurati, *Mussolini fascista e populista*. Inaugurazione della targa commemorativa a ricordo dei soci, ingiustamente espulsi dall'Ateneo Veneto, in applicazione delle leggi razziali fasciste del 1938

ATTI  
III



### CORSO DI STORIA VENETA

*Le origini di Venezia fra mito e realtà*

(gennaio-febbraio)

diretto da ALFREDO VIGGIANO

in collaborazione con Associazione Amici dei Musei  
e Monumenti Veneziani

- 13 gennaio: lezione inaugurale, Alfredo Viggiano, *Le origini di Venezia: dal ducato bizantino alla nascita della città*
- 20 gennaio: Diego Calaon, *Acqua, legno e schiavi. La storia delle origini di Venezia senza Attila (o quasi)*
- 27 gennaio: Daria Perocco, *Il "glorioso principio" nella letteratura veneziana*
- 10 febbraio: Giorgio Tagliaferro, *Palazzo Ducale come luogo della memoria storica veneziana: i cicli pittorici di fine Cinquecento*



### CONFERENZE DI PSICOANALISI

*Psicoanalisi e cultura: contemporaneità e memoria storica*

(gennaio-novembre)

diretto da ROBERTA GUARNIERI e CELESTINA PEZZOLA

col patrocinio e in collaborazione del Centro Veneto  
di Psicoanalisi "G. Sacerdoti"

- 29 gennaio: Patrizia Montagner, *Apartheid in Sudafrica. Riflessioni su razzismo traumatico*
- 18 febbraio: tavola rotonda, *Esperienze nella consultazione con adolescenti e giovani adulti*. Prima parte: interventi di Anna Tortorella, Marta Boni, Ilaria Binotto, Paola La Scala
- 25 febbraio: tavola rotonda, *Esperienze nella consultazione con adolescenti e giovani adulti*. Seconda parte: interventi di Anna Tortorella, Marta Boni, Ilaria Binotto, Paola La Scala
- 19 novembre: Enrico Mangini, *Pulsioni di vita e pulsioni di morte: percorsi del masochismo*



CORSO DI STORIA DELLA SANITÀ  
(marzo)

diretto da NELLI-ELENA VANZAN MARCHINI

- 3 marzo: lezione inaugurale, *La Serenissima nella storia della vaccinazione*
- 10 marzo: *I pozzi e la salute dei veneziani*
- 17 marzo: *Venezia, città termale*
- 24 marzo: *L'Ospedale al Mare: la città nel sole*



CORSO DI STORIA DELL'OREFICERIA  
E DELLE ARTI DECORATIVE

*Tesori nascosti e ritrovati. archeologia, oreficerie, restauri tra  
Oriente e occidente*

(settembre-ottobre)

diretto da LETIZIA CASELLI

in collaborazione con Patrimonio di Oreficeria Adriatica

- 29 settembre: lezione inaugurale, Sauro Gelichi, *Nascosti e ritrovati. Ricchezza ed oggetti tra Tarda Antichità e Alto Medioevo in Occidente*
- 6 ottobre: Letizia Caselli, *Sui reliquiari antropomorfi del museo Diocesano di Arte sacra di Chioggia dopo gli studi di Nicola Jakšić*
- 13 ottobre: Toto Bergamo Rossi, *Alcune anticipazioni sul restauro dei mosaici con pavoni della Basilica di San Marco*
- 20 ottobre: Letizia Caselli, *Il pathos della distanza: oggetti orientali con oreficerie medievali del Tesoro della basilica di San Marco*
- 27 ottobre: Alberto Bordignon, *Il Tesoro sopravvissuto del Museo del Duomo di Caorle. Argenti medievali e barocchi*



CORSO DI STORIA DELL'ARTE

*Il contemporaneo a Venezia nella seconda metà del '900. artisti,  
istituzioni e mercanti*

(novembre-dicembre)

diretto da CAMILLO TONINI

in collaborazione con Associazione Amici dei Musei  
e Monumenti Veneziani

- 3 novembre: lezione inaugurale, Giovanni Bianchi, *il sistema dell'arte a Venezia: la lunga storia della Galleria del Cavallino (1942-2003)*
- 10 novembre: Elisa Prete, *Fuoricampo veneziano. Attorno alla Biennale del '64*
- 17 novembre: Cristina Beltrami, *Le Biennali degli anni Ottanta: la definizione di un sistema*
- 24 novembre: Živa Kraus, Silvio Fuso, *La fotografia a Venezia*
- 9 dicembre: Nico Stringa introduce Giovanni Soccol, *Materia e immagine nella pittura tra Otto e Novecento*



#### CICLO DI INCONTRI

dalle *Lettere Impossibili* di Paolo Puppa  
(febbraio)

- 5 febbraio: I monologo dell'autore, *Ibsen e Strindberg: la scena dell'invidia*
- 12 febbraio: II monologo dell'autore, *Pirandello e Svevo: storia di un'antipatia a prima vista*
- 19 febbraio: III monologo dell'autore, *La scena di D'Annunzio*
- 26 febbraio: IV monologo dell'autore, *Don Milani e Pasolini*



#### CICLO DI INCONTRI

(aprile)

*Progetti per San Marco. Una nuova piazza per una nuova vita della città*

in collaborazione con la Municipalità di Venezia Murano Burano

- 26 aprile: *La difesa della Basilica di San Marco dalle acque alte*. Interventi introduttivi di Gianpaolo Scarante, Marco Borghi, Carlo Alberto Tesserin; Mario Piana, *I problemi della Basilica e gli interventi realizzati*, Daniele Rinaldo, *Il progetto di difesa periferica della Basilica*
- 27 aprile: *La difesa dell'insula di San Marco dalle acque alte*. Interventi introduttivi di Gianpaolo Scarante, Giovanni Zarotti, Francesco Lanza, Lino Pollastri, *Il progetto di messa in sicurezza dell'Insula di San Marco dalle acque alte*, Francesco Sorrentino, *Tempi e costi per la messa in sicurezza dell'insula di Piazza San Marco e della Basilica dalle acque alte*



#### CICLO DI INCONTRI DI ORIENTAMENTO ALLE PROFESSIONI PER GLI STUDENTI DELLE SCUOLE SUPERIORI

(giugno-ottobre)

*L'Ateneo dei giovani. L'Ateneo Veneto racconta. personaggi, storie, professioni*

diretto da GIOVANNA PASTEGA

in collaborazione con Ufficio Scolastico Regionale del Veneto

- 3 giugno: Giovanna Pastega intervista: Gianpaolo Scarante, già ambasciatore italiano in Grecia e Turchia e presidente dell'Ateneo Veneto  
Guido Moltedo, giornalista parlamentare esperto di politica internazionale, saggista, consigliere dell'Ateneo Veneto, Dorit Raines, docente di Storia delle biblioteche, della documentazione e Digital Humanities, bibliotecaria dell'Ateneo Veneto, Giovanni Leoni, medico chirurgo, presidente dell'Ordine dei Medici di Venezia e vice-presidente della Federazione Nazionale Ordini dei Medici Chirurghi e degli Odontoiatri



#### CICLO DI INCONTRI

*Il Green Deal siamo noi. Strumenti per una cultura ambientale*  
(settembre-dicembre)

in collaborazione con Shylock Centro Universitario Teatrale di  
Venezia Università Ca' Foscari ed Europe Direct Venezia Veneto

- 21 settembre: Roberto De Vogli, Andrea Poggio, Andrea Pozzer, *Crisi ecologica, crisi sanitaria*, introducono Bianca Nardon e Francesca Vianello
- 3 dicembre: Luca Mercalli, Bianca Nardon, Warren Carins, Francesca Vianello, Sebastiano Cognolato, *Climate chance 2021 - concorso di comunicazione e creatività. After Cop26 - Keep A Light On*

ATTI  
VI



#### CICLO DI INCONTRI

*“Viver tra coloro / che questo tempo chiameranno antico”: l'eredità di Dante nella letteratura del Novecento*  
(ottobre)

diretto da GIUSEPPE GOISIS  
in collaborazione con Meic

- 15 ottobre: Massimo Mazzucco, *“Splendor lucis aeternae: una chiave di lettura per l'itinerario dantesco della Divina Commedia*
- 22 ottobre: Ylenia Venzo, *La presenza di Dante nella letteratura del Novecento*
- 25 ottobre: Giuseppe Goisis, *Dante nel giudizio dei filosofi*



#### CICLO DI INCONTRI

*Sinergie. Incontri di Musica e Filosofia*  
(novembre-dicembre)

diretto da LETIZIA MICHIELON  
in collaborazione con Accademia di Filosofia della Musica,  
Università Ca' Foscari Venezia, Conservatorio di Musica  
“B. Marcello” di Venezia, Fondazione Archivio Vittorio Cini

- 9 novembre: Alberto Porceddu Cilione, *Beethoven. L'origine della potenza*. Introduce Letizia Michielon, Liliana Bernardi (violino) e Massimiliano Negri (pianoforte) interpretano musica di Ludwig van Beethoven
- 23 novembre: Stefania Sbarra e Roberto Calabretto, *Années de pèlerinage. Ferenc Liszt e l'Italia*. Modera Roberta Dreon, Francesco Greco ed Elisa Milo al pianoforte interpretano musica di Franz Liszt
- 7 dicembre: Vincenzina Ottomano conversa con Lucio Cortella, *Johann Sebastian Bach: la musica e l'ordine metafisico del cosmo*. Andrea Turini (pianoforte) esegue Variazioni Goldberg BWV 988 di Johann Sebastian Bach
- 14 dicembre: Alice Mado Proverbio, *Basi neuronali delle sensazioni estetiche ed emotive in musica*. Introduce Letizia Michielon, Emma Brumat, esegue al pianoforte le Sonate K 280 e K 330 di Wolfgang Amadeus Mozart



#### CICLO DI INCONTRI

*Venezia 1600. ripensare la città con gli antichi*

(ottobre- dicembre)

diretto da LETIZIA MICHIELON

in collaborazione con Accademia di Musica e Filosofia, Agimus

Venezia, Archivio Vittorio Cini

- 29 ottobre: Luigi Vero Tarca e Camilla Grandi, *Platone nella repubblica (digitale)*. Diana Calcagno (viola) ed Elena Bernaus (flauto) eseguono musica di Johann Sebastian Bach
- 26 novembre: Franco Ferrari e Sara Cianciullo, *Malattia e terapia della Città secondo Platone*, Emma Brumat, Alfredo Conte, Elisa Fonda e Yun Zhang interpretano al pianoforte musica di Franz Liszt e Claude Debussy
- 3 dicembre: Stefano Maso e Melania Cassan, *Oikeiōsis: il luogo della partenza, del ritorno e dell'appartenenza*, Sara Cianciullo al pianoforte esegue musiche di Felix Mendelssohn, Claude Debussy, Fryderyk Chopin.
- 17 dicembre: Pietro Del Soldà, *La città in dialogo*, Letizia Michielon esegue al pianoforte musiche proprie e di Fryderyk Chopin

ATTI  
VII

#### INIZIATIVE DI CINEMA, MUSICA, MOSTRE, TEATRO

- 3 settembre: inaugurazione della mostra *Venezia nei campielli*, fotografie di Franco Vianello Moro (3-7 settembre)
- 21 maggio: inaugurazione della mostra *Friendship project, Sculpture And Architecture Of Art. Biennale Architettura 2021*, padiglione di San Marino. 17° mostra Internazionale di Architettura, a cura di Vincenzo Sanfo. Commissario Paolo Rondelli.

#### CONVERSAZIONI DI ARTE E STORIA

Esce su Youtube una nuova produzione video ideata realizzata dagli Amici dei Musei e Monumenti Veneziani per raccontare la storia e le opere d'arte della Scuola di San Fantin, oggi Ateneo Veneto

- 8 giugno: presentazione di Gianpaolo Scarante e Michele Gottardi. Gianmario Guidarelli e Paola Placentino, *La Scuola di San Fantin o dei Picai*
- 10 giugno: Enrica Folin e Lorenzo Finocchi Ghersi, *La chiesa della Scuola, ora Aula Magna*
- 17 giugno: Stefania Mason e Paola Marini, *Tintoretto e Veronese nell'Albergo grande*
- 24 giugno: Michele Gottardi, Ileana Chiappini di Sorio, *L'Albergo piccolo, ora Sala Tommaseo*
- 1 luglio: Camillo Tonini, Roberto De Feo, *Il Neoclassico nella Sala di Lettura*
  
- 2 ottobre: in occasione di Art Night Venezia X edizione 2021, *Dante e la rosa: dall'amore sensuale all'amore spirituale*, introduce Roberta Reeder, voci recitanti: Adriano Iurissevich, Roberta Reeder. Simona Gatto (soprano), Davide Gazatto (liuto, cornamusa, percussione)

- 7 novembre: inaugurazione della mostra *(R)esistere a Venezia - 2050 d.C. ... e venne l'acqua grandissima*, fotografie di Paolo della Corte (7-21 novembre)
- 14 giugno: Giornata della Dante: lettura del canto XXI dell'*Inferno* dantesco, registrata in occasione del Salone Nautico Venezia 2021, Beppe Arena legge il canto XXI dell'*Inferno*, in cui le Malebolge sono paragonate all'Arsenale, introduce Serena Fornasiero, saluto di Rosella Mamoli Zorzi e Andrea Romani.
- 13 luglio: letture dantesche e concerto in basilica di San Marco, registrata il 29 giugno 2021, Riccardo Held dice il canto XXXIII del *Paradiso*, il coro dei "Cantori Veneziani" diretto dal maestro Diana D'Alessio, esegue il *Pater Noster* di Giuseppe Verdi (ispirato ai versi 1-24 del canto XI del *Purgatorio*) e le *Laudi alla Vergine Maria*, di Giuseppe Verdi (versi 1-21 del canto XXXIII del *Paradiso*). Saluto di monsignor Angelo Pagan, Emmanuele Muresu, in rappresentanza del sindaco di Venezia, Rosella Mamoli Zorzi. Introduce Serena Fornasiero.
- 12 novembre: in occasione del settimo centenario della morte di Dante: conferenza-spettacolo, *Un incontro fra Liszt, Dante, Petrarca e Beethoven*, Ramona Munteanu (pianista) interpreta musica di Franz Liszt e Ludwig van Beethoven ispirata alla *Divina Commedia*
- 16 dicembre: reading-concerto, "Perchè la Luna?", Massimiano Bucchi e Arturo Stalteri. Storia dello sbarco dell'uomo sulla Luna (20 luglio 1969). Protagonisti dello spettacolo l'astronauta Neil Armstrong, il presidente John Fitzgerald Kennedy, e una serie di figure talvolta note, spesso dimenticate. Programma musicale: Ludwig van Beethoven, Cat Stevens, Claude Debussy, Eche and the Bunnymen, Brian Eno, Pink Floyd, Police, Rodgers, Arturo Stalteri

#### CONVEGNI, GIORNATE DI STUDIO, TAVOLE ROTONDE

- 1 marzo: GIORNATA DI STUDIO. XIII DARWIN DAY. *Pandemie e vaccini: ieri, oggi e domani*, introducono Piero Benedetti, Stefano Polizzi, Franco Ferrari; Gilberto Corbellini, *Vaccinazioni, vaccini e psicologia sociale nella storia: perché Darwin è importante*. Stefano Vella, *Prepararsi alle pandemie: dalla peste al Covid 19*. Donata Columbro, *La comunicazione dei dati durante la pandemia*

#### CONFERENZE, COLLOQUI, COMMEMORAZIONI

##### GIORNO DELLA MEMORIA 2021

- 24 gennaio: Federica Zagatti (italiano), Roberta Reeder (inglese), *Mosé in Egitto*, arie da un'azione tragico-sacra di Gioachino Rossini. Arie interpretate da Lidia Fridman (soprano), Sara Polato (mezzo soprano), Alessio Zanetti (tenore), Stepan Polischchuk (basso/baritono), Roberta Paroletti (pianoforte), Rita Vicite (direttore di scena)
- 25 gennaio: Ilaria Pavan, *Riparare, Restituire, Ricordare*

- 26 gennaio: proiezione del film *Jona che visse nella balena*, regia di Roberto Faenza (90', 1993), coordina Roberto Ellero. Roberto Cicutto, Elda Ferri parlano con il regista
- 28 gennaio: *I giorni della resistenza*, gli studenti incontrano le partigiane e i partigiani di Venezia e Mestre
- 2 febbraio: Alberto Semi, *Quattro idee sulle origini del razzismo*, introduce Patrizio Campanile

#### GIORNO DEL RICORDO 2021

- 9 febbraio: Giovannella Cresci e Bruno Crevato-Selvaggi, *Istria e Dalmazia: Roma, Venezia, Austria e l'Italia*
- 24 febbraio: dibattito sul volume, *La Costituzione secondo D'Annunzio* di Giuseppe de Vergottini (Milano, Luni, 2020), intervengono Giuseppe Parlato, Davide Rossi e l'autore, modera Silvia Zanlorenzi
- 11 marzo: *Cronache editoriali. Nella splendida Venezia con Aldo Manuzio, l'inventore dei libri*, interventi di: Salvatore Carrubba, Davide Galli, Alessandro Marzo Magno e Gianpaolo Scarante
- 1 giugno: Guido Zucconi, *L'Arsenale dopo l'Arsenale*
- 4 giugno: Pasquale Ventrice, *L'evoluzione dell'area della Novissima dall'apertura della "Porta Nova" e la realizzazione della Torre nella progettazione degli ingegneri*
- 21 giugno: Luca Lombardo, *Venezia nella vita e nell'opera di Dante*, conferenza registrata nelle sale monumentali della Biblioteca Nazionale Marciana il 15 giugno 2021, saluto di Stefano Campagnolo, Rosella Mamoli Zorzi
- 1 luglio: Stefano Croce e Laura Sabbadin, *Turismo sostenibile, turismo culturale, salvaguardia di Venezia*
- 4 ottobre: in occasione dei 450 anni dalla battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571), Marino Zorzi, *Lepanto. prima e dopo la battaglia, nella testimonianza inedita di un contemporaneo*
- 17 ottobre: *I Santillana*, regia di Gianluigi Calderone (produzione Rai 2010), proiezione della seconda parte del documentario *Casa Venini* dedicato alle figure di Alessandro e Laura Diaz de Santillana
- 11 novembre: nel settimo centenario della morte di Dante, conferenza spettacolo di Enrico Ricciardi, *Due dantisti dell'Ottocento: Antonio Maschio e Luigi de Giorgi*, attori: Giorgio Bertan, Roberto Milani e Barbara Poli
- 19 marzo: Letizia Caselli, *Rebuilding cultural Heritage: abbandono, rischi, nuovi modelli in tempo di Covid e di crisi globale*
- 8 novembre: in occasione del centenario della nascita di Mario Rigoni Stern lo ricordano Mario Isnenghi, Sergio Frigo, Gianni Rigoni Stern, a seguire *Parole sotto la neve*, da Rigoni Stern, scelta, adattamento dei testi e musica di Claudio Ambrosini, testi di Mario Rigoni Stern e Samuel Taylor Coleridge, voce narrante Margherita Stevanato, pianoforte Matteo Liva, coro maschile *Coenobium Vocale* diretto da Maria Dal Bianco
- 22 novembre: in occasione del centenario della nascita di Andrea Zanzotto, lo ricordano Gilberto Pizzamiglio e Isabella Panfido, proiezione dell'intervista al poeta di Giovanna Pastega, a seguire lettura spettacolo *Dai Filò di Zanzotto*, ideazione e musica di Claudio Ambrosini, voce recitante Margherita Stevanato, pianoforte Matteo Liva, Ensemble *Vox Secreta* diretto da Luisa Russo

- 25 novembre: in occasione del 50° anniversario dalla morte di Igor Stravinskij: *Gli Anni Russi*, a cura di Roberta Reeder
- 1 dicembre: *Aggiornamenti sul mondo della sanità*, Salvatore Russo, *Spazio pubblico, arte, cultura e salute nel quadro gestionale della crisi pandemica*, Paolo Fattori, *Oltre la pandemia, la prospettiva delle infrastrutture sanitarie*, Renato Bassan, *Una eccellenza della ricerca e delle terapie contro Leucemie Linfomi e Mieloma, malattie sempre più curabili*
- 13 dicembre: in occasione dei 200 anni della rivoluzione greca (1821-2021), *Rivoluzione Greca Filoellenismo Veneziano ed Europeo*, saluto di Bruno Bernardi, interventi di Caterina Carpinato, Michele Gottardi, Fatima Eloeva, Emilio Valentino Giazzi, Dionisios Solomòs, Eugenia Liosatou
- 21 dicembre: in occasione del centenario della morte (1921-2021) Michele Gottardi commemora Filippo Grimani

#### PRESENTAZIONI E DISCUSSIONI: SCRITTURE E ALTRI SGUARDI

- 18 gennaio: Gianpaolo Scarante, Victoria Surliuga, Ezio Gribaudo, Paola Gribaudo, Janis Elliott e Guido Molledo presentano online l'e-book, *Omaggio a Ezio Gribaudo / Homage to Ezio Gribaudo* di Victoria Surliuga (Texas Tech University Libraries e Ytali.com, 2020), il libro in versione bilingue, pubblicato come e-book dalla Texas Tech University Libraries e dalla rivista online Ytali.com; è disponibile in *open access* gratuitamente: [https://ytali.com/wp-content/uploads/2020/09/SURLIUGA\\_HOMAGE\\_TO\\_GRIBAUDO-.pdf](https://ytali.com/wp-content/uploads/2020/09/SURLIUGA_HOMAGE_TO_GRIBAUDO-.pdf).
- 8 marzo: Paolo Puppa presenta i due volumi: *Fotomontaggi dal 1980 al 2020* di Mario Scarpati e *I corpi delle donne* di Elsa Fonda, a seguire concerto per flauto solo, Cecilia Vendrasco interpreta musiche di Pietro Grattoni d'Arcano, Pietro Tonolo, Piero Bittolo Bon, Claude Debussy, Michael Nyman, Pietro Leveratto, Marino Baratello
- 12 marzo: Gherardo Ortalli, Maurizio Calligaro, Silvio Testa presentano il volume *Pino Rosa Salva Venezia e la sua laguna* a cura di Giannandrea Mencini (Venezia, Supernova, 2020)
- 6 aprile: Paolo Balboni, Letizia Michielon presentano il volume *I sogni del signor K e altre storie* di Enrico Fubini (Pisa, Ets, 2019). Intermezzi musicali dei pianisti Alfredo Conte, Elida Fetahovic e Yun Zhang, musiche di Ludwig van Beethoven, Franz Liszt e Johannes Brahms
- 3 settembre: Giovanni Distefano presenta il volume *Venezia nei Campielli* di Giorgio Crovato, Franco Mancuso, Franco Vianello Moro (Venezia, Supernova, 2021)
- 9 settembre: Letizia Caselli presenta il volume *Spiagge della memoria* di Giulia Giudice (Firenze, Nardini, 2019). Maria Paiato legge alcuni passi dal libro
- 30 settembre: Francesca Brandes presenta il volume *Donne, dee, sante. Guida ragionata alla città di Venezia* di Antonella Barina e Daniela Zamburlin (Venezia, Mare di Carta, 2021)
- 7 ottobre: Michela Vanon Alliata e Vincenzo Patanè presentano il volume *La nuova terra* di Sebastiano Mauri (Milano, Guanda, 2021)

- 8 ottobre: Ilaria Crotti e Alessandro Scarsella presentano il volume *Letteratura veneta tra '900 e 2000. Saggi su Valeri, Facco de Lagarda, Noventa, Piovene, Barbaro, Tomizza, Ghirardi, Trotta, Dal Zotto, Carrer, Giusti* di Paolo Leoncini (Treviso, Canova, 2021)
- 14 ottobre: Margherita Tirelli, Giandomenico Romanelli, Fiorella Bulegato presentano il volume *Carlo Moretti vetro e design* di Rosa Chiesa (Venezia, Marsilio, 2020)
- 18 ottobre: Daria Perocco, Enrico Ricciardi, Roberto Bombarda, Roberto Milani in occasione del settimo centenario della morte di Dante Alighieri (1321-2021), presentano la ristampa anastatica del volume *La Divina Commedia ricantata in veneziano* di Luigi de Giorgi (Parma, Stamperia bodoniana, 1929)
- 19 ottobre: Ferruccio de Bortoli presenta il volume *Dizionario irresistibile di storie in cucina* di Paola Trifirò Siniramed (Milano, Cairo, 2021)
- 21 ottobre: Davide Liviero presenta il volume *Diario di un Naufrago Felice* di Paolo Cossato (Venezia, El Squero, 2021)
- 28 ottobre: Guido Zucconi, Mario Isnenghi, Marzia Mirandola Serena Maffioletti presentano il volume *Eugenio Miozzi. Venezia tra innovazione e tradizione, 1931-1969*, a cura di Clemens F. Kusch (Berlino, DomPublishers, 2020)
- 7 novembre: Giandomenico Romanelli e Paolo Puppa presentano il volume *Se Venezia vive: una storia senza memoria* di Mario Isnenghi (Venezia, Marsilio, 2021)
- 16 novembre: Andrea Caracausi presenta il volume *L'Arsenale di Venezia. Da grande complesso industriale a risorsa patrimoniale* a cura di Paola Lanaro e Christophe Austruy (Venezia, Marsilio, 2020)
- 19 novembre: in occasione della settimana *Venise pour la francophonie 2021. Sguardo alla letteratura francofona del Québec e del Canada*, Myriam Vien e Luciana Cisbani conversano da remoto con Jocelyne Saucier, autrice del romanzo *Piovevano uccelli* (Milano, Iperborea, 2011)
- 23 novembre: in occasione del settimo centenario della morte di Dante, Antonio Vernacotola Gualtieri d'Ocre presenta il volume *Dall'Europa del mito all'Europa di Dante, un imprevedibile passato* di Maristella Mazzocca (Venezia, Marcianum, 2021)
- 28 novembre: Luigi Brugnaro, Roberto Papetti, Alessandro Russello presentano il volume *Com'è gialla Venezia* di Ferruccio Gard (Venezia, Mazzanti, 2021)
- 30 novembre: Franco Aviccolli, Maria Matilde Benzoni e Maria Canella presentano il volume *Mundus Novus. Mayas, Aztecas, Incas* di Riccardo Campa (Bologna, il Mulino, 2021)
- 1 dicembre: Giovanni Alliaia di Montereale Gianpaolo Scarante, Sergio Amadori, Edgardo Contato, Simone Venturini presentano il volume *Uno strano gondoliere*, testo di Stefano Zingone e illustrazioni di Luca Vergerio (Roma, Segni d'Autore, 2021)
- 15 dicembre: Franca Lugato, Rosella Mamoli Zorzi e Camillo Tonini presentano il volume *Burne-Jones e Venezia. Un viaggio nella bellezza* di Michela Luce (Venezia, Supernova, 2021)

PREMIO PIETRO TORTA PER IL RESTAURO ARCHITETTONICO  
XXXVI edizione 2021

In collaborazione con Ordine e Collegio degli Ingegneri di Venezia

Istituito dall'Ateneo Veneto nel 1973 in memoria dell'ingegnere Pietro Torta, a lungo presidente dell'Ordine degli Ingegneri di Venezia e cultore dell'opera di restauro del patrimonio edilizio veneziano, dal 1999 il premio Torta è assegnato ogni due anni dall'Ateneo Veneto e dall'Ordine e Collegio degli Ingegneri di Venezia a personalità italiane o straniere distinte nella promozione, progettazione, direzione o realizzazione di opere di restauro nella città di Venezia.

La commissione composta da Paola Marini (presidente), Maura Manzelle (segretaria), Gianmario Guidarelli e Mauro Marzo (soci dell'Ateneo Veneto), Mariano Carraro (presidente ordine Ingegneri), Roberto Scibilia (consigliere Ordine degli Ingegneri), Sandro Boato (presidente Collegio degli Ingegneri), Erio Calvelli (consigliere Collegio degli Ingegneri) ha attribuito all'unanimità il XXXVI premio Torta alla Procuratoria di San Marco per la vastità, la complessità e la qualità degli interventi dedicati alla conservazione della basilica di San Marco, edificio sacro di eccellenza mondiale, emblema della città di Venezia, con la seguente motivazione: «In forza della responsabilità attribuitale e in condizioni ambientali fattesi sempre più difficili per l'ubicazione nell'insula più bassa di Venezia e per il vertiginoso aumento del turismo di massa, la Procuratoria sviluppa con esemplare tenacia, altissima competenza e costante innovazione una continua azione di monitoraggio, di studio, di progettazione ed esecuzione, di documentazione e divulgazione, affrontando svariatissime criticità al più alto livello tecnico, all'interno di una visione organica del complesso monumentale. Grazie alle sue qualificate maestranze interne, continuamente formate sui saperi della tradizione e aggiornate sulla più recente ricerca, e grazie ad apporti esterni di altissima specializzazione, garantisce la trasmissione dei valori religiosi, culturali e artistici rappresentati dalla Basilica marciana e, al tempo stesso, la sua fruizione». La commissione ha attribuito la menzione d'onore alla Venice Gardens Foundation per aver esteso l'azione di restauro al grande patrimonio dei giardini storici, a cominciare dai Giardini Reali di San Marco, recuperati all'uso pubblico.

ALTRE ATTIVITÀ CULTURALI

Nel corso del 2021 la tradizione che vedeva ospitate nelle sale dell'Ateneo Veneto 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, è stata molto limitata dalla pandemia. Tuttavia ricordiamo: Amici dei Musei e Monumenti Veneziani, Inner Wheel Venezia e Rotary Club Venezia; Camera Penale di Venezia; Deputazione di Storia Patria per le Venezia; Salotto Musicale Veneziano; Banca Generali, Venezia; Archivio Musicale Guido Alberto Fano, Fondazione Omizzolo Peruzzi, Fondazione Archivio Vittorio Cini; Presidenza Consiglio dei Ministri, Regione Veneto, Associazione "Think, Say, Do".

## ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DEL 28 GIUGNO

Assume la presidenza Gianpaolo Scarante e, dopo aver salutato e ringraziato tutti i soci presenti, apre la seduta, augurandosi che questa sia l'ultima assemblea dei soci on line su piattaforma Zoom. Prima di tutto chiede all'assemblea di osservare un minuto di silenzio per commemorare i soci defunti. Tra i soci residenti, Doretta Davanzo Poli; tra i soci non residenti, Ulderico Bernardi, Sergio Dalla Volta, Anna Majani; tra i soci onorari, Giancarlo Bagarotto, Ivone Cacciavillani, Elia Richetti.

Inizia la sua relazione parlando dell'attività principale dell'Ateneo Veneto cioè la programmazione degli eventi, perché è l'attività che ruota attorno a tre punti fondamentali per l'istituto: il primo è la *mission* stessa dell'Ateneo Veneto cioè la diffusione della cultura, il punto più importante per l'istituto; il secondo riguarda il rafforzamento e l'accrescimento della presenza dell'Ateneo nella città di Venezia, nella comunità metropolitana, e infine il terzo è relativo all'internazionalizzazione o il rafforzamento dell'apertura sul mondo dell'Ateneo.

Per il primo punto, rassicura tutti i soci, dicendo che nonostante le difficoltà dovute alla situazione pandemica, l'Ateneo Veneto fa e farà tutte le attività istituzionali, senza che nulla vada perduto. Si riferisce ai corsi di storia dell'Arte, storia Veneta, Sanità, Archeologia, Architettura, ma anche agli incontri di psicoanalisi, il ciclo sui trasporti, e i premi, il Gorlato, il Torta. Inserisce tra queste attività pure quelle organizzate per il Giorno della Memoria e del Ricordo, due appuntamenti ai quali l'Ateneo non manca mai. Per il secondo punto, relativo alla presenza attiva dell'Ateneo a Venezia, forse anche considerato il momento di grande intensità umana e civile che stiamo vivendo in seguito alla pandemia, è stato fatto molto e di notevole qualità. Con la Municipalità, ad esempio, sono stati organizzati tre incontri dedicati alla basilica, alla piazza e ai giardinetti reali. Perché, come è ben risaputo, il presidente ritiene che l'Ateneo debba essere presente sempre in tutto ciò che riguarda gli eventi rilevanti da un punto di vista culturale a Venezia. Sono in corso, infatti, le celebrazioni per i 1.600 anni dalla nascita della nostra città e l'Ateneo è presente attraverso una ricerca storica sulle comunità straniere a Venezia. A tal proposito ricorda che nel corso della chiusura dell'anno accademico, che conta di poter organizzare a fine anno in presenza, di intesa con la comunità ebraica, sarà esposta una lapide in aula magna in ricordo dei soci ebrei espulsi a causa delle leggi razziali. Con la comunità armena, si sta realizzando da tempo un progetto che consisterà in un convegno e una mostra da ospitarsi in biblioteca. Per le celebrazioni dedicate quest'anno a Dante Alighieri l'Ateneo ha pensato a delle letture del poeta tradotte nella lingua veneta che si terranno tra ottobre e novembre. E naturalmente in occasione di questa celebrazione, si è collaborato con la Società Dante Alighieri con tre incontri, uno all'interno dell'Arsenale, uno presso la biblioteca Marciana e uno in basilica di San Marco, trasmessi nel canale YouTube dell'Ateneo. Poi l'Ateneo sarà presente al Salone nautico con visite all'Arsenale e alla Regata storica con attività dedicate alle remiere e al remo. Si presenterà il libro di Pino Rosa Salva sulla laguna di Venezia e quello di Franco Vianello Moro, Giorgio Crovato e Franco Mancuso sui campielli veneziani, abbinato quest'ultimo a una mostra fotografica in sala Tommaseo. Tra le iniziative avremo anche altre due mostre nella biblioteca, una dedicata

agli armeni e una di foto di Paolo della Corte. L'Ateneo sarà presente all'Art Night e a un incontro con le guide turistiche veneziane che presenteranno in *streaming* un modello di turismo eco-sostenibile. Il terzo punto riguarda l'internazionalizzazione, che ha portato a stringere degli importanti accordi con la Grecia, con l'Accademia di Belle Arti e un memorandum d'intesa con Ca' Foscari che sarà siglato a breve.

Lo *streaming* ha consentito di organizzare delle attività con persone localizzate in stati diversi come l'omaggio a Ezio Gribaudo a gennaio di quest'anno. Il presidente informa anche che l'Ateneo ha aderito come partner, insieme a Ca' Foscari, allo Iuav e ad altre realtà, al progetto di candidatura di Venezia al progetto europeo New European Bauhaus, che spera vivamente riesca. Si è partecipato al bando regionale sui Veneti nel mondo con varie attività. Ricorda inoltre il progetto l'*Ateneo dei Giovani* della socia Giovanna Pastega, che ringrazia, progetto che sta avendo molto successo. Si tratta di una serie di video-interviste a professionisti, rivolte ai giovani degli ultimi anni delle scuole superiori per orientarli alle scelte universitarie, che ha già ricevuto un riscontro positivo dall'autorità scolastica regionale e dall'ordine dei Medici.

Infine, ricorda quanto siano diventati importanti e fondamentali la rete, lo *streaming* e i social per l'Ateneo. La presenza dell'Ateneo sui social è incredibile, il canale YouTube ha raggiunto i 2.500 iscritti non tutti veneziani e per alcuni eventi si è arrivati a 3.000/4.000 contatti. Da marzo 2020 sono stati caricati 85 video e sono state eseguite 10 dirette, che considerato le forze dell'istituto rappresentano un numero importante. Su Facebook si è passati da un centinaio di *followers* che seguono l'Ateneo a 10.000. Su Instagram e Twitter da 0 a 3.000 followers per ogni piattaforma. Passando da istituzione trainata a istituzione trainante, ogni giorno è pubblicato almeno un post diverso.

Passa ora al bilancio consuntivo 2020: quella specie di equilibrio che ogni anno grazie alla locazione dell'aula magna in estate e alle decine di piccole locazioni durante l'anno consentiva di chiudere in pareggio o in attivo è saltato e ci si è trovati in grave difficoltà. Il sostegno chiesto alle istituzioni non ha dato il risultato atteso, perché si sono limitate a confermare i soliti contributi (14.000 euro per alcune attività dalla Regione Veneto e dal Comune 20.000 euro per altre attività oltre a 40.000 euro per il rinnovo dell'impianto di illuminazione) per i quali chiaramente si ringrazia, ma in questo modo ci si è ritrovati con una perdita di circa 42.000 euro, e davvero poteva essere molto peggio. Per assurdo non potendo dimostrare le perdite subite in quanto l'ingresso alle attività è sempre libero e gratuito, non è stato possibile richiedere alcun ristoro. A questo punto è stato lanciato un grido d'allarme, comunicato anche dai giornali, al quale parte dei soci hanno risposto con delle donazioni, oppure versando immediatamente le quote sociali dell'anno in corso e/o gli arretrati e ancora anticipando quelle del 2022, ma sono stati soprattutto gli Amici dell'Ateneo che hanno contribuito, sia quelli abituali che moltissimi di nuovi, e anche alcune associazioni. Proprio per questo il presidente ci tiene a ringraziare tutti, perché l'affetto e il sostegno dimostrati sono stati notevoli. Poi dal canto nostro, dopo difficili trattative, si è riusciti a portare a casa due contratti di affitto dell'aula magna: uno per la Biennale Architettura di quest'anno e uno per la Biennale Arte 2022. Questo non sarebbe successo se tutti e *in primis* il personale non avesse contribuito con notevoli

sacrifici: ricorda che durante il periodo della pandemia le spese sono state ridotte al minimo utilizzando la cassa integrazione. Quindi sono state aumentate le entrate e ridotte le uscite, arrivando a questo risultato. Il presidente non si ritiene felice di chiudere con una perdita, ma crede anche che sarebbe potuto andare molto peggio, il sostegno ricevuto dalle persone è stato davvero commovente e ha fatto capire che la missione di diffondere la cultura gratuitamente non è un difetto, ma il maggior pregio di cui l'Ateneo può andare fiero.

Lascia la parola alla vicepresidente Caterina Carpinato che ricorda come anche quest'anno l'Ateneo parteciperà all'Art-Night che si svolgerà il 2 ottobre in concomitanza delle notti bianche delle capitali europee. Finalmente a breve sarà firmato un protocollo d'intesa con l'Università Ca' Foscari di Venezia con cui l'Ateneo collabora ormai da più di 150 anni, considerato anche che moltissimi dei suoi soci insegnano o si sono laureati presso la stessa università.

Prende la parola il segretario accademico Filippo Maria Carinci a proposito del *Progetto Giovani*. Desidera informare che insieme alla socia Pastega, in collaborazione con l'Ufficio scolastico, stanno cercando degli sponsor nella speranza di riuscire a realizzare un concorso a premio per i giovani dedicato a un'idea per il futuro.

Il presidente cede la parola al tesoriere Giovanni Anfodillo che brevemente illustra il bilancio: esso è composto dallo stato patrimoniale che indica i conti, gli immobili, le attrezzature, i crediti, i debiti e la parte del patrimonio e dal conto economico, che evidenzia le entrate e uscite dell'esercizio. Lo scorso anno si è potuto, grazie alla modifica dello statuto sociale, iscrivere l'immobile a patrimonio, operazione che ha consentito di sopportare tranquillamente la perdita registrata nel 2020, senza andare a incidere su equilibri particolari. Si registrano 27.000 euro circa di crediti. Per le disponibilità liquide si passa da 107.000 euro circa a 72.000 euro circa, con una leggera diminuzione, ciò significa che anche da un punto di vista finanziario la perdita non ha inciso in modo considerevole. Per quanto riguarda il passivo è considerato il Tfr dei dipendenti di circa 61.000 euro, i fondi spese future che sono degli impegni di spesa che l'Ateneo ha assunto a fronte di donazioni ricevute, in sostanza borse di studio, non ci sono più finanziamenti in corso e rimangono dei debiti per 55.000 euro circa. Passando al conto economico, i contributi dei soci sono diminuiti di circa 10.000 euro, mentre quelli di enti pubblici e privati registrano una diminuzione tranne per il Mibact che passa da 38.000 euro circa a 44.000 euro circa. Di notevole rilevanza invece il contributo del 5x1000 (quel contributo che è possibile donare nella dichiarazione dei redditi) che passa da 10.000 euro circa nel 2019 a 17.000 euro circa nel 2020. Per quanto riguarda gli oneri dove l'entità maggiore è rappresentata dagli oneri verso il personale, si è passati da 119.000 euro circa a 101.000 euro circa grazie all'utilizzo della cassa integrazione e alla riduzione ai minimi termini delle spese. Per quanto riguarda i proventi, non essendo stato possibile locare l'aula magna, come già anticipato dal presidente, sono crollati da 122.000 euro circa a 17.000 euro circa incidendo in maniera essenziale sulle risorse dell'Ateneo, però è stata fatta cassa con quanto incassato con la mostra ospitata nel 2019 e questo ha consentito di superare il momento critico. Ora è stato firmato il contratto per l'anno in corso che è di circa 50.000 euro + Iva e soprattutto per l'anno 2022 di circa 80.000 euro + Iva che garantisce la necessaria serenità. In ultima il tesoriere evidenzia che la gestione

patrimoniale dell'Ateneo pare incredibilmente solida, perché sono diversi anni che non si utilizzano i fidi bancari. Si augura che l'Ateneo ritorni presto in piena attività e resta a disposizione per eventuali domande.

Non essendoci domande, il presidente pone ai voti il bilancio consuntivo 2020, che viene approvato all'unanimità.

Pietro Lando chiede quali fossero le perplessità del presidente in relazione alle manifestazioni per i 1.600 anni di Venezia. Il presidente pensa che principalmente vi parteciperanno attività non strettamente legate ai 1.600 anni di Venezia. Si spiega meglio specificando che il Comune ha invitato tutte le istituzioni a partecipare anticipando che dovranno autofinanziarsi.

Donatella Calabi condivide il pensiero del presidente: invitare tutti, non solo le istituzioni ma anche i singoli, a partecipare a questa importante iniziativa ha generato molta confusione. Nelli Elena Vanzan Marchini condivide le idee della professoressa Calabi aggiungendo che forse basterà puntare alla qualità degli interventi presentati dall'Ateneo. Riprende la parola il presidente Scarante che coglie l'occasione per ringraziare la socia Vanzan per la sua costante e importante presenza nei social network dell'Ateneo, le sue attività hanno sempre molto successo e sono seguitissime.

Anche Paola Lanaro ha delle perplessità in relazione alla mancanza di finanziamenti per le attività relative ai 1.600 anni di Venezia, ma crede che impegnarsi e dare cultura porti sempre a una risposta positiva. Scarante afferma che lo spirito è sicuramente condiviso e conferma comunque la partecipazione dell'Ateneo, ma una discussione sul metodo è giusto farla, confrontandosi con altre istituzioni avremo modo di affrontarla. Salvo problemi e Covid-19, anticipa che a fine anno si farà una grande festa per ringraziare tutti.

Non essendoci altri argomenti all'odg, ringrazia i partecipanti e chiude l'assemblea alle ore 20.00.

#### ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DEL 10 DICEMBRE

Assume la presidenza Gianpaolo Scarante dichiarando aperta l'assemblea. Informa i soci circa il programma della sessione. *In primis* la votazione della nuova presidenza. Ricorda ai soci di averli già informati, nella sua lettera del novembre scorso, della nuova candidatura alla presidenza e al comitato di presidenza, ai sei nuovi consiglieri, ai revisori dei conti e ai nuovi soci. Prima di dare l'avvio a questi adempimenti che sono numerosi, come ogni volta deve ricordare e commemorare i soci che dall'ultima assemblea sono venuti a mancare chiedendo un minuto di silenzio; per i soci residenti: Gianni Aricò, Leopoldo Pietragnoli, Alberto Tessitore; per i soci onorari: Ennio Fortuna; per i soci stranieri: Ronald Lightbown.

Dopo aver dato uno sguardo all'ordine del giorno per portare a termine l'assemblea nel modo più regolare e veloce possibile, propone di procedere in questo modo: inizierà leggendo la sua relazione che non è questa volta solo riferita al 2021 ma al quadriennio 2018-2021 che si sta concludendo, poi passerà all'elezione dei nuovi soci, consiglieri, revisori dei conti, del comitato di presidenza e del nuovo presidente.

Nel momento in cui poi si passerà alla discussione, per facilitare le operazioni di votazione, come prassi, sarà aperta la votazione. Successivamente si passerà al bilancio e si chiuderà l'assemblea con gli auguri finali. Il presidente inizia con la sua relazione che, come si può immaginare, sarà corposa in quanto quattro anni sono stati lunghi e anche particolarmente intensi. Quattro anni fa, quando venne eletto alla presidenza dell'Ateneo, si ripromise, insieme a una validissima squadra di collaboratori, di innovare metodi e contenuti di questa antica Istituzione, di rafforzarne la sua collocazione nella società civile veneziana e di avviare un percorso di maggiore apertura ai grandi temi del mondo che ci circondano. Queste sono state le linee di fondo di questi quattro intensissimi anni di presidenza.

Un percorso di lavoro che a metà strada si è imbattuto nell'imprevedibile: una di quelle cose che si credevano relegate alla storia, la pandemia di Covid 19. «Come sapete il virus ha attentato in maniera gravissima alla sopravvivenza dell'Ateneo Veneto sotto molti profili e nelle sue conseguenze è l'antitesi dei valori più profondi cui da oltre duecento anni l'Ateneo si ispira. Dal virus vengono paure, incertezze, irrazionalità: noi invece vogliamo diffondere sicurezza, conoscenza e razionalità».

Ma l'Ateneo, forse con la saggezza che viene dalla sua lunga storia, ha saputo prima fronteggiare e poi vincere tutte queste difficili sfide.

All'impossibilità di svolgere gli incontri in presenza si è reagito trasferendoli sulla comunicazione via web, allargando così enormemente la platea di utenti. Oggi il canale YouTube dell'Ateneo Veneto e i tre profili social contano migliaia di iscritti che seguono fedelmente collegandosi non solo da Venezia, ma anche da altre parti del mondo. Sono state acquisite competenze preziose sulle tecniche della moderna comunicazione che si avevano, ma non erano ancora state sviluppate, e l'Ateneo potrà continuare a utilizzarle anche quando ogni limitazione alla presenza verrà rimossa. Per questo ringrazia l'operatore Francesco Costantini che ha accompagnato l'Ateneo e aiutato a realizzare registrazioni e dirette. Vuole anche aggiungere una cosa su un aspetto sul quale ritorna spesso, l'aver trasferito le attività dell'Ateneo sul web ha consentito di realizzare iniziative impensabili da svolgere in presenza: come l'incontro con il Circolo dei lettori di Milano grazie al socio Alessandro Marzo Magno o la tavola rotonda internazionale con la Texas University negli Stati Uniti su Ezio Gribaudo, grazie a Guido Moltedo. Si dice certo che questa nuova dimensione digitale, che valica le frontiere, sarà un pilastro fondamentale per mantenere solida e vitale l'azione del futuro Ateneo.

Ma si è riusciti anche a sconfiggere un nemico molto più insidioso e molto più difficile e preoccupante, la crisi economica che aveva duramente colpito l'Ateneo a causa della perdita totale di ogni reddito autonomo, cioè quelli che provengono dalle locazioni, a seguito del lunghissimo blocco delle manifestazioni culturali nel Paese che ha impedito di aver un qualsiasi reddito autonomo per oltre due anni anche grazie a una straordinaria gara di solidarietà nei confronti dell'Ateneo avviata dall'appello pubblico del presidente il maggio scorso. Innumerevoli e commoventi sono state le manifestazioni concrete di sostegno. Vi è stata poi una grande reazione dei soci, che hanno pagato ad esempio due quote o altro, richiedendo sempre l'anonimato che è stato garantito. E poi altre manifestazioni di solidarietà, come ad esempio il Rotary che ha organizzato un'asta di beneficenza e in una serata sono

stati raccolti 2.600 euro. Tutto questo ha fatto capire che l'Ateneo non è da solo, ma è inserito in un contesto che lo conosce e lo aiuta quando ha bisogno.

E oggi grazie al lavoro intenso e significativo del tesoriere Giovanni Anfodillo che è insostituibile, infatti non verrà sostituito, grazie al delegato agli affari speciali Silvio Chiari che ha curato tutti gli aspetti tecnici e giuridici, non sempre semplicissimi, è stato messo in sicurezza il bilancio dell'anno prossimo, si è arrivati a un accordo economico con una seria società internazionale di eventi espositivi, e – per la prima volta – ci sono serie opzioni per i due anni successivi.

«Oggi – continua il presidente – lascio quindi un Ateneo abbastanza sereno sull'immediato futuro, abbastanza perché non si sa mai cosa succederà - e al momento senza problemi particolari di liquidità. Abbiamo in cassa circa 100.000 euro, che significano quanti mesi di autonomia? Cinque, sei mesi.

L'Ateneo Veneto, come dicevo, non ha mai smesso di navigare. Si sono sempre svolti tutti i corsi accademici e tutte le attività programmate. Nulla si è perso per strada e anche questo è un risultato importante. Ogni anno sono cresciuti in numero e qualità gli eventi, tanto che hanno luogo al ritmo di due al giorno, e da circa tre anni anche il sabato e la domenica con molti eventi di qualità. Solo nelle ultime settimane, c'è stata la cerimonia di premiazione del premio Torta, la cerimonia della chiusura dell'anno accademico e inoltre, nella sala della biblioteca, un succedersi di mostre molto interessanti, quella sui campielli di Venezia, l'esposizione fotografica *Resistere a Venezia* e oggi insieme alla Regione Veneto, quella dedicata alla disastrosa tempesta Vaia; per non parlare delle tante proiezioni e dibattiti dedicati alla città; gli incontri della domenica sulla Callas, a Venezia, della storia della famiglia Venini che hanno lasciato un segno».

Ma stasera, trattandosi del suo commiato, il presidente vorrebbe concentrarsi in particolare su di un tema cui tiene molto e che ritiene sia cruciale per disegnare il futuro di questa Istituzione a cui si deve pensare perché i tempi sono veloci, trascorrono molto più in fretta che in passato. La capacità di anticipare deve essere spostata al massimo per garantirle un futuro come diciamo oggi "sostenibile": l'obiettivo è quello che chiamerebbe del dialogo permanente dell'Ateneo con la società civile veneziana, per aiutarla a guardare al suo presente e al suo futuro molto più complesso che in passato, e il secondo, strettamente correlato al primo, riguarda il tema dell'affacciarsi al mondo dell'Istituzione. Ormai le relazioni tra l'Ateneo e il mondo, su quello che potrà diventare, sono temi tutti collegati fra di loro.

Scarante ricorda come abbia sempre ritenuto un dovere che l'Ateneo fosse sempre presente in tutte le occasioni che svolgono un ruolo identitario nei confronti della comunità veneziana, aiutato in questo da molti soci che sono presenti oggi in questa sala, quelle occasioni dove l'intera comunità civile veneziana, dal centro storico alle isole e alla terraferma, si incontra e si riconosce. Che siano le storiche festività cittadine, la Salute o la Regata, o le grandi celebrazioni quali i 1.600 anni di Venezia o le ricorrenze dantesche, o l'Art Night, le giornate del Ricordo o della Memoria, o perfino manifestazioni del tutto nuove che non c'erano prima, quale il Salone nautico: in tutte queste occasioni in cui la comunità si identifica e si ritrova, l'Ateneo è stato sempre presente con proprie iniziative originali.

Ma è stato anche assolto il dovere civico di aiutare la riflessione interna alla nostra

comunità, sui temi del presente e del futuro. Si è stati vicini, in senso concreto facendoli venire qui in queste sale, a chi vuole un nuovo museo a Rialto, alle associazioni degli artigiani, alle remiere che resistono in questa città e a chi vuole intraprendere qualcosa di nuovo, insomma l'Ateneo ha offerto il braccio a tutti coloro che vedono crescere le difficoltà di vivere e lavorare in questa città e che invece intendono restare.

A tutti è stata data voce e vicinanza in tanti incontri appassionati e intensissimi, ricorda quelli di Roberto Ellero che hanno portato i ragazzi che creano sul web *fiction* di successo, o quelli di Guido Moltedo che hanno portato imprenditori che hanno introdotto le più innovative tecnologie: sono sempre state rispettate le opinioni di tutti, anche quando non erano condivise. Si è ritenuto un dovere civico affrontare i temi della politica, quella con la P maiuscola che tocca tutti da vicino, però sempre nello stile, aperto e imparziale dell'Ateneo. Le occasioni sono state moltissime: ricorda con particolare emozione l'affollatissimo incontro pubblico svoltosi il 24 novembre di due anni fa in questa sala sul tema del Referendum per la separazione di Venezia da Mestre. Ha rappresentato un momento di alto e civile confronto democratico e si deve essere fieri che sia stato l'Ateneo Veneto a promuoverlo in prima persona. Pochi giorni fa in Consiglio comunale l'opposizione ha citato proprio questo evento come esempio di civile confronto. E ricorda anche gli sforzi compiuti per creare un "embrione" di coordinamento fra tutte le associazioni ed enti che operano per la cultura a Venezia. Gli incontri all'Ateneo, per necessità tenuti riservati, spera diano frutti prossimamente nell'interesse della città. E inoltre un altro dei suoi punti programmatici di voler essere presenti anche nei contesti allargati a livello nazionale e internazionale, ovunque si parli di Venezia e del suo futuro: l'Ateneo è partner del progetto "New European Bauhaus", si è preso parte all'"European Cultural Heritage Summit" sulla ripartenza di Venezia svoltosi alla Fondazione Cini il 22 settembre e all'incontro internazionale *Venezia secolo ventuno from vision to action*, svoltosi alla Biennale il 26 ottobre scorso, dedicato proprio all'azione concreta per ripartire, non solo per ripartire, perché ripartenza è un termine fuorviante per chi come lui abbia sempre sostenuto che in certe cose Venezia non sia ancora partita, mentre ripartenza presuppone che una volta si sia partiti. Coerentemente con questo discorso, inoltre, ha avviato la creazione di una rete di accordi con partner nazionali e internazionali per uscire dal contesto locale e cittadino. Accordi che consentono di qualificare e di ampliare il proprio raggio di azione: a Venezia con l'Accademia di Belle Arti e con l'Università Ca' Foscari, firmata ieri qui in Ateneo, voluto interamente alla caparbia di Caterina Carpinato. Questo accordo non solo fissa la collaborazione con Ca' Foscari, ma anche vuole espanderla alla ricerca, alla comunicazione, e ad altri settori che possono essere sia l'economia o la storia dell'arte; a livello internazionale con l'Università dello Jonio di Corfù e con la Gennadios Library di Atene, accordi già operativi da due anni. In occasione dell'accordo con Atene è stato fatto un viaggio in Grecia e spera presto possa essere operativo un accordo con l'Accademia di Arles in Francia che ha inviato qui una sua delegazione in occasione della chiusura del 209° anno accademico. L'Ateneo, come si ricorderà, si è recato anche oltre oceano, negli Stati Uniti, nel marzo del 2019, quando ha promosso un convegno scientifico sul Tintoretto, finanziato dall'ambasciata italiana, in occasione della grande mostra tintoretiana presso la National Gallery di Washington, che includeva la tela dell'A-

teneo *L'apparizione della Vergine a San Girolamo*. Camillo Tonini, conservatore delle collezioni d'Arte, ha rappresentato in maniera esemplare in quella occasione l'Istituzione. L'opera, dopo il suo completo restauro, è stata ricollocata con uno speciale allestimento nella sala della biblioteca, che è stata rivista e ammodernata, oggi preziosa, perché usata in alternativa all'aula magna, ospita incontri e mostre e concorre a sostenere le nostre finanze. Ricorda con affetto le iniziative, anche se minori ma non meno importanti, realizzate in favore del dialogo con i soci: le comunicazioni periodiche per fornire loro una comunicazione trasparente sulla vita dell'Istituzione, gli incontri conviviali di fine anno per lo scambio degli auguri e il viaggio di studio ad Atene nel 2019, per celebrare l'accordo con i partner greci. Infine è stata conservata e custodita con affetto la sede storica: rinnovandone le dotazioni, i sistemi audio e video e l'impianto *wireless*, riallestendo la sala della biblioteca, come diceva prima, e ora, completato in questi giorni, il nuovo impianto elettrico e di illuminazione dell'intera sede per cui ringrazia il proto, architetto Alberto Ongaro per l'impegno che ha profuso. Intervento quest'ultimo che ha qualificato anche l'offerta di locazione delle sale, come si è visto dalla crescita delle richieste. Nell'accomiarsi dai soci non può non esprimere un grazie sincero e affettuoso a chi lo ha accompagnato con intelligenza con passione e grande sopportazione e serietà in questo percorso. Lo ha fatto pubblicamente con i membri del comitato di presidenza in occasione della chiusura dell'anno accademico, citandoli uno per uno: Caterina Carpinato, Filippo Maria Carinci, Giovanni Anfodillo e Silvio Chiari. Senza dimenticare Giorgio Crovato. Lo rifà ora per i membri del consiglio accademico, quelli del primo e del secondo biennio, per i revisori dei conti e per tutte le cariche istituzionali. Quindi li cita: Il conservatore Camillo Tonini, il proto Alberto Ongaro, la bibliotecaria Dorit Raines, la conservatrice dell'archivio Michela Dal Borgo, il direttore della Rivista Michele Gottardi, la referente agli Affari di Etica e Statuto Antonella Magaraggia (di cui si sentirà parlare spesso nei prossimi anni), la presidente della commissione premio Torta Paola Marini (anche di lei si sentirà parlare) e il delegato ai rapporti con le Scuole Franco Ferrari. Grazie a tutti costoro, che sono stati dei pilastri di questa istituzione. E infine, con particolare piacere ed emozione, ringrazia i collaboratori di questa istituzione, amici fedeli e sinceri che condividono con affetto tutta la vita del nostro Ateneo: dai problemi alle preoccupazioni, ai successi e alle soddisfazioni. Cita anche loro: Marina Niero, Elena Rossetto, Daria Albanese, Valerio Memo, l'ineguagliabile e insostituibile addetta stampa Silva Menetto e Luca Ferrari che la affianca nella gestione della comunicazione social. Sono stati tutti e tutte sempre bravissimi. E infine ringrazia i soci tutti dell'Ateneo e membri di questa assemblea, che lo hanno eletto quattro anni fa e che oggi si accingono a eleggere il suo successore. E un pensiero va al suo predecessore, Guido Zucconi che quattro anni fa lo candidò e che solo oggi capisce quanto coraggio ci sia voluto, è stato un privilegio ricevere la fiducia dei soci e lavorare per il bene di questa Istituzione. È convinto che l'impegno profuso in questi anni dal comitato di presidenza, dal consiglio accademico, dai soci, dagli amici e dai collaboratori tutti, sia stato un vero atto d'amore verso l'Ateneo e nei confronti di questa straordinaria e amatissima città che è Venezia.

Il presidente prosegue quindi l'assemblea spostando la discussione sul bilancio

preventivo, premettendo alla discussione le nuove norme per le elezioni che sono poche ma molto importanti. Tutti i soci hanno le liste delle cariche da rinnovare, sanno che bisogna rinnovare metà dei consiglieri accademici e tutti i revisori dei conti che sono i membri degli organi di controllo e poi eleggere i nuovi soci, il nuovo comitato di presidenza e il presidente che da questo momento in poi reggerà l'istituzione per i prossimi quattro anni. Dichiara aperte le votazioni. Lo statuto dell'istituzione parzialmente rinnovato qualche tempo fa, all'articolo 5 prevede che ogni due anni si rinnovi appunto metà dei consiglieri. Il comitato di presidenza e il consiglio accademico all'unanimità ha presentato una lista che legge: Ettore Cingano, Ilaria Crotti, Roberto Ellero, Marie Christine Jamet, Margherita Losacco e Tiziana Plebani, sono persone ampiamente conosciute in città, che hanno un livello di esperienza personale e professionale altissimo, che, ne è certo, saranno di grande aiuto per l'istituzione. Per i revisori dei conti: Silvio Chiari, Alessandro Danesin, Raffaello Martelli e Rocco Fiano. Passa poi alla lista dei nuovi soci, che invita a leggere, sapendo che la procedura per la loro elezione è la seguente: per cooptazione ciò significa che non si propongono da soli, ma vengono presentati da due soci residenti in carica. Per quanto riguarda il nuovo comitato di presidenza di cui ovviamente fa parte il futuro presidente, la proposta è: Antonella Magaraggia come presidente, Alvisè Bragadin come segretario accademico, Filippo Maria Carinci, come vicepresidente, Giovanni Anfodillo come tesoriere e Paola Marini come delegata agli affari speciali. Un *team* da *champion league*, e ci sono anche le motivazioni che hanno indotto a queste scelte, la principale sicuramente è che i prossimi anni non saranno facili, anzi difficili per cui sarà necessario avere una serie di competenze diverse da quelle necessarie nel passato. Questa squadra contiene tutte queste competenze. La presidente Magaraggia ha un altissimo profilo professionale, possiede anche capacità gestionali e attitudinali che sono perfettamente adeguate al ruolo. Non solo, nell'ambiente veneziano gode di una stima straordinaria che aiuterà l'Ateneo e lei a compiere il lavoro che le spetta. E poi, in 209 anni è la prima volta che viene candidata una donna al ruolo di presidente cosa di cui va molto fiero. Gli altri componenti del comitato di presidenza rappresentano una sintesi tra continuità e innovazione, perché alcuni di loro continuano la loro attività all'interno del comitato di presidenza, che crede sia molto importante in questo momento, come Giovanni Anfodillo. Il comitato di presidenza e il consiglio accademico hanno fatto questa scelta in una concordia assoluta. Si augura che anche da parte dei soci ci sia questa concordia, non solo perché ciò farebbe bene all'istituzione, ma perché crede che con l'impegno che ci sarà nei prossimi anni e nei prossimi mesi un presidente debba avere dietro di sé un sostegno unanime, che lo aiuti a decisioni a volte non semplici e non facili. Sarebbe quindi un bene per l'istituzione se queste scelte trovassero condivisione e piena concordia tra i soci. Il socio Franco Ferrari chiede se è possibile avere maggiori informazioni sul futuro segretario accademico Alvisè Bragadin, poco conosciuto almeno da lui. Prende la parola Alvisè Bragadin che ricorda con emozione che quando gli è stato proposto di fare il segretario ha pensato subito a una persona a cui ha voluto un bene infinito perché da ragazzino lo aveva introdotto in tribunale, alle partite della Reyer e a tante altre cose. Si tratta di Alessandro Manganiello, che è stato per molti anni segretario accademico dell'Ateneo Veneto. E questo è stato il primo e il più importante motivo

per cui si è proposto. Poi ce n'è un altro: essendo veneziano, crede molto nella sua città e in tutto quello che può fare per lei e così vuole provarci. Poi magari non sarà il migliore, di sicuro però l'impegno c'è e ci sarà.

Poi viene chiesto anche gli altri candidati del futuro comitato di presidenza di presentarsi.

Antonella Magaraggia: il primo punto del suo programma è guardare al passato per costruire il futuro. L'Ateneo ha una storia importante declinata in oltre duecento anni di storia ed è da questa storia che si deve partire. La traccia è segnata. Indica altri settori di attività oltre a quelli dove l'Ateneo è già impegnato e soprattutto si sofferma sulle attività scientifiche e matematiche. Questo perché, come recita l'articolo 3, l'Ateneo è diviso in classi, le quali ormai hanno perso importanza, ma esistono. La pandemia ci ha insegnato quanto importante sia tutta l'attività scientifica. L'Ateneo deve aprirsi alle nuove sfide che ci vengono proposte, di cui ha già parlato il presidente. Il nostro miglioramento sociale si declina in molti aspetti: l'attenzione all'aspetto ecologico, ambientale, le nuove tecnologie, le piattaforme, i nuovi mezzi di comunicazione. L'Ateneo con il suo sapere deve affrontare queste nuove sfide, perché solo conoscendole potremo governarle. Un altro punto, che si pone in continuità con la passata presidenza: l'Ateneo come agorà cittadina, cuore pulsante della città, mantenendo la terzietà che ha sempre avuto, perché l'Ateneo non è un'istituzione politica, ma deve entrare in contatto con tutte le forze vitali presenti a Venezia, e ce ne sono molte, cercando di intercettare quelle che abbiano un livello elevato, ma senza un atteggiamento snobistico, intercettando veramente quelle che sono le forze vive e vitali, in particolare le giovani generazioni. Questo delle giovani generazioni le sembra un argomento un po' stucchevole, visto che tutti dicono di riferirsi a loro. Lei però, quando parla di riferirsi ai giovani, intende non fare tanto iniziative rivolte ai giovani, ma fare in modo che i giovani siano protagonisti delle iniziative all'interno dell'Ateneo, che è un angolo di visuale totalmente diverso. Un altro punto, e anche qui in continuità con la passata presidenza, è quello della costituzione e del rafforzamento della rete culturale veneziana. L'offerta culturale della nostra città è molta e variegata, come dire, tanto ricca quanto frammentata. Bisogna trovare delle occasioni di raccordo, non tanto sotto un profilo meramente organizzativo, quanto per avere maggiore forza propulsiva sia nelle proposte che nelle richieste. Pensa anche alle richieste di carattere economico nei progetti a livello europeo. Però bisogna andare oltre Venezia. La pandemia ci ha insegnato, e lo ha detto prima il presidente, che possiamo collegarci attraverso i nuovi mezzi di comunicazione con il mondo e quindi bisogna andare oltre Venezia, sfruttare quella capacità espansiva culturale, territoriale, politica che la nostra città ha sempre avuto per secoli e, grazie a questi strumenti di comunicazione, trovare proficui scambi con il mondo. La parte economica, dice, è forse la parte che la preoccupa di più. Spera, ed è molto grata al presidente e al comitato di presidenza uscente, di riuscire a garantire una stabilità economica non solo per il prossimo anno ma anche per gli anni futuri. Solo con una stabilità economica si possono pensare a delle iniziative. Crede che la rete veneziana della cultura, che auspica di rafforzare, e anche la possibilità di sfruttare queste piattaforme, siano degli strumenti che garantiscano qualche ritorno sotto il profilo prettamente economico. Questo è il suo programma. Ovviamente i programmi, si

sa, sono dei grandi proclami, poi si vedrà una volta all'opera quanto riuscirà a realizzare insieme al comitato di presidenza. Lei si mette a disposizione, ormai da quasi quarant'anni fa il magistrato, e orgogliosamente si definisce un servitore dello Stato, nel senso anglosassone dell'accezione del termine, cioè è una persona che crede nello Stato e si mette a disposizione. Vorrebbe fare la stessa cosa con l'Ateneo, in cui crede e che ama, mette a disposizione le sue competenze, la sua capacità organizzativa e la sua passione, soprattutto la sua passione, perché pensa che senza quest'ultima non si possa andare da nessuna parte. In questo la pandemia ci ha insegnato che non ci si salva da soli, ci si salva come comunità e in questo percorso non sarà da sola, o almeno spera, ci sarà il Comitato di presidenza. Ma crede che il grosso dell'aiuto verrà dai soci. Molto spesso si dice che i soci sono il tesoro dell'Ateneo, ecco lei crede proprio che loro siano la forza dell'Ateneo e che saranno anche la sua forza. Insieme spera di poter andare lontano.

Prende la parola Filippo Maria Carinci che inizia ricordando di essere stato fino a oggi il segretario accademico. Continua sottolineando che vista la difficoltà attuale ha cercato di dare tutto quello che poteva dare all'Ateneo. Ricorda di non essere veneziano, pur risiedendo a Venezia da circa trent'anni, avendo lavorato come professore per questo lungo periodo all'Università Ca' Foscari, dove ha svolto anche ruoli di direzione sia di dipartimento che come preside di facoltà; quindi, ha al suo attivo una certa esperienza di fatti culturali e di rapporti di diversa natura, naturalmente con il personale. Ha deciso di accettare la proposta che gli è stata fatta, in una chiave di lettura di continuità di un'esperienza già provata all'interno dell'Ateneo. È al servizio del nuovo comitato di presidenza con l'impegno che ha sempre avuto nei confronti di questa istituzione, che naturalmente gli è molto cara. Si avranno iniziative di diversa natura. Molte le ha seguite, in qualche modo sostenute e in qualche caso promosse e spera di continuare su questa linea anche come vicepresidente. Ringrazia tutti della stima che gli hanno riservato in questi anni, sperando di poter fare bene anche in futuro.

Giovanni Anfodillo saluta tutti dicendo di essere il tesoriere passato e futuro. Lo fa per grande spirito d'amore rivolto all'Ateneo, le sue competenze sono quelle di un dottore commercialista, questa è la sua professione ed è convinto che andrà avanti serenamente, che forse è la sua dote migliore, affrontando con serenità le problematiche, quindi lascia la parola a Paola Marini.

Paola Marini ha accettato con piacere perché è molto curiosa e quindi gli affari speciali la appassionano e soprattutto – aggiunge – le imprese quasi impossibili. È arrivata a Venezia alla fine del 2018 tra i nuovi direttori nominati dal ministro Franceschini nei musei autonomi e ha accettato l'incarico nel magnifico museo veneziano. Forse non è andata del tutto male se, una volta andata in pensione per i raggiunti limiti d'età, le è stato chiesto di restare a lavorare presiedendo e coordinando i comitati privati internazionali per la salvaguardia di Venezia. Adesso le pare di capire che con questo nuovo incarico, se sarà eletta, ci sia un po' il rischio di un eccesso di impegni, però finché le forze glielo consentiranno lo farà molto volentieri, perché per lei è un grandissimo onore lavorare per questa città che ha studiato tutta la vita e arrivare a questa integrazione con la città, mettendo molto volentieri tutte le esperienze che ha maturato, che non sono solo a livello storico-artistico, ma anche

nel suo caso organizzative, di risoluzione di problemi complessi, a disposizione di questa sala e della prima presidente donna dell'Ateneo, che è l'istituzione veneziana che più di tutte rappresenta Venezia.

Giorgio Leandro fa un brevissimo intervento in due capitoli. Primo capitolo quello dei ringraziamenti: in questi quattro anni ha visto una forte crescita dell'Ateneo, cosa per cui bisogna essere riconoscenti a Scarante, che è stato un ottimo presidente. Il secondo capitolo riguarda il nuovo consiglio direttivo, la nuova presidenza che è stata proposta e che dà per scontato venga accettata. Sono persone che conosce e stima, sono persone che hanno le capacità, le qualità per portare avanti questo istituto soprattutto nella continuità con la precedente esperienza che appunto ha segnato alcuni punti importantissimi sentiti nella relazione del presidente uscente, in particolare gli aggiornamenti tecnologici nella sede, i rapporti con l'esterno sia con Ca' Foscari, ma soprattutto verso l'intero Paese e anche verso l'estero con Atene, con Washington, e con Arles forse, e questo dovrà continuare. Spera anche, e lo dice affinché chi deve ascoltare lo senta, con l'aiuto di Scarante dietro che sicuramente saprà mantenere vivi e vivaci i canali che lui ha aperto. Infine fa gli auguri alla presidente che ha tutte le qualità che Scarante ha elencato, ma ne ha anche una in più: è una donna e questo farà sicuramente la differenza.

Prende la parola il tesoriere Anfodillo per presentare il bilancio preventivo 2022. Il documento è stato predisposto in ottobre perché ha dovuto passare varie fasi di approvazione motivo per cui non è un documento totalmente aggiornato. Nella sostanza l'Ateneo mostra anche dai conti il solito squilibrio che è uno squilibrio anche istituzionale di tanti altri enti, dove l'attività istituzionale deve essere supportata dall'attività un po' più commerciale, le locazioni delle sale e alcune manifestazioni di natura occasionale che comunque comportano delle entrate. Non vorrebbe soffermarsi tanto su questi dati, in realtà era stato predisposto un bilancio a zero perché il pareggio è il perfetto equilibrio tra possibilità finanziarie e utilizzi di queste possibilità. C'è solo un dato che vuole precisare: a metà pagina, sull'ultima colonna a destra nella riga destinata ai proventi da attività connesse in ottobre si era stimato 50.000 euro, cioè la famosa locazione che si pensava di riuscire a ottenere, in questi giorni si sta chiudendo, in realtà a voce è già stata chiusa, manca la firma sul contratto, che spera e auspica avvenga a breve; in realtà questa cifra dovrebbe più che raddoppiare per cui è abbastanza sereno, è un documento che ormai dovrebbe essere aggiornato, ma non si può fare perché ha bisogno di una serie di tempistiche per essere approvato e quindi la sua previsione è che non si chiuderà a zero, ma si avranno delle notevoli disponibilità che permetteranno di supportare anche l'anno futuro, cioè il 2023, un anno dove si stima vi siano meno entrate, ma comunque sempre in sicurezza.

Il presidente ringraziando il tesoriere, ne commenta l'espressione da questi usata "sono abbastanza tranquillo". Vuol dire che è possibile davvero stare abbastanza tranquilli, perché il tesoriere è sempre assai prudente nelle sue valutazioni. Si tenga presente che nelle linee direttive decise per realizzare questo bilancio preventivo ci si è attenuti a una linea più pessimista che ottimista, cioè non si è voluto forzare le cose: meglio far emergere un deficit piuttosto che nascondere quindi da questo punto di vista le cifre che si vedono sono più improntate al pessimismo che all'ottimismo e questo dovrebbe garantire un certo margine di tranquillità. Dopo aver lasciato spa-

zio a possibili domande, si passa alla votazione del bilancio preventivo 2022: il comitato di presidenza si astiene e l'assemblea dei soci lo approva all'unanimità.

Dopo che il presidente dichiara concluse le operazioni di voto si procede allo scrutinio. Viene deciso l'ufficio degli scrutatori: Camillo Tonini (conservatore delle collezioni d'Arte e responsabile dei prestiti), Michele Gottardi (direttore responsabile della rivista) e il personale di segreteria e biblioteca, Elena Rossetto, Marina Niero e Daria Albanese.

Il presidente dà lettura dei risultati e proclama eletti, i nuovi consiglieri accademici, i revisori dei conti, e i nuovi soci.

Infine, la presidenza e il comitato di presidenza risulta così eletto:

Filippo Maria Carinci (vicepresidente), Alvisè Bragadin (segretario accademico), Paola Marini (delegato agli Affari speciali), Giovanni Anfodillo (tesoriere).

La presidente per il quadriennio 2022-2025 è la dottoressa Antonella Magaraggia. Il presidente uscente Scarante si congratula con lei e al suono della campanella le consegna le chiavi dell'istituto.

Antonella Magaraggia dichiara di non aver mai ragionato in termini di genere ma sempre in termini di competenza e spera di essere stata eletta per le sue competenze e non perché donna; comunque è un fatto che sia la prima donna dopo duecento anni. Collegandosi a quanto detto dalla vicepresidente degli Stati Uniti dice: «sono la prima donna presidente e spero non l'ultima dell'Ateneo. Grazie ancora».

Riprende la parola il presidente Scarante che dopo aver ringraziato tutti i presenti e averli invitati a seguirlo in sala Cini per un brindisi alla nuova presidente, dichiara chiusa l'assemblea e augura a tutti buon Anno, buone feste e buon inizio lavori per l'anno 2022.

BILANCIO CONSUNTIVO 2020

*stato patrimoniale al 31 dicembre 2020*

DESCRIZIONE	31 dicembre 2019	31 dicembre 2020
<b>ATTIVO</b>		
immobile	2.257.850	2.257.850
mobili, macchine d'ufficio e impianti	68.450	53.467
immobilizzazioni materiali	2.326.300	2.311.317
immobilizzazioni finanziarie	10.403	10.403
<b>TOTALE IMMOBILIZZAZIONI</b>	<b>2.336.703</b>	<b>2.321.720</b>
totale crediti	27.776	33.613
totale disponibilità liquide	72.351	107.126
<b>TOTALE ATTIVO CIRCOLANTE</b>	<b>100.127</b>	<b>140.739</b>
<b>TOTALE ATTIVO</b>	<b>2.436.830</b>	<b>2.462.459</b>
<b>PASSIVO</b>		
fondo di dotazione	40.400	40.400
risultato esercizi precedenti	2.140.360	13.377
risultato esercizio corrente	-42.499	2.126.982
patrimonio netto	2.138.261	2.180.760
fondo TFR	61.412	54.892
fondi spese future	182.095	186.595
mutui e finanziamenti passivi	0	5.579
debiti	55.062	34.633
<b>TOTALE PASSIVO</b>	<b>298.569</b>	<b>281.699</b>

CONTO ECONOMICO 2020

DESCRIZIONE	es. 2019	es. 2020
<b>PROVENTI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI</b>		
contributi soci	56.925	67.353
contributi enti pubblici	78.158	111.399
contributi enti privati	13.101	13.592
5 per mille	17.194	10.036
<b>TOTALE PROVENTI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (A)</b>	<b>165.378</b>	<b>202.380</b>
<b>ONERI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI</b>		
sede storica	23.748	27.315
archivio, biblioteca e iniziative culturali	84.951	127.288
segreteria e servizi generali	96.523	117.546
ammortamenti e accantonamenti	12.918	22.255
<b>TOTALE ONERI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (B)</b>	<b>218.140</b>	<b>294.404</b>
<b>RISULTATO ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (A-B)</b>	<b>-52.762</b>	<b>-92.024</b>
provenienti da attività connesse (d)	28.227	135.462
oneri da attività connesse (e)	12.327	19.462
<b>RISULTATO ATTIVITÀ CONNESSE (D-E)</b>	<b>15.900</b>	<b>116.000</b>
proventi finanziari e straordinari (g)	121	2.113.054
oneri finanziari e straordinari (h)	1.363	1.044
<b>RISULTATO GESTIONE FINANZIARIA E STRAO.(H)</b>	<b>-1.242</b>	<b>2.112.010</b>
oneri tributari (o)	4.395	9.003
<b>RISULTATO (C+F+I-O)</b>	<b>-42.499</b>	<b>2.126.982</b>

BILANCIO PREVENTIVO 2022

ATTI  
XXVIII

DESCRIZIONE	preventivo 2022
<b>PROVENTI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI</b>	
contributi soci	60.000
contributi enti pubblici	100.000
contributi enti privati	10.000
5 per mille	10.000
<b>TOTALE PROVENTI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (A)</b>	<b>180.000</b>
<b>ONERI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI</b>	
sede storica e collezioni d'arte	20.000
manifestazioni e iniziative culturali	100.000
segreteria e servizi generali	90.000
<b>TOTALE ONERI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (B)</b>	<b>210.000</b>
<b>RISULTATO ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (C)</b>	<b>-30.000</b>
provenienti da attività connesse (d)	50.000
oneri da attività connesse (e)	11.000
<b>RISULTATO ATTIVITÀ CORRENTE (F)</b>	<b>39.000</b>
proventi finanziari (g)	0
oneri finanziari (h)	1.000
<b>RISULTATO GESTIONE FINANZIARIA (I)</b>	<b>-1.000</b>
oneri tributari (o)	8.000
<b>RISULTATO (C+F+I+O)</b>	<b>0</b>

A P P E N D I C I





---

## CONSIGLIO ACCADEMICO

---

Gianpaolo Scarante  
*presidente*

Caterina Carpinato  
*vicepresidente*

Filippo Maria Carinci  
*segretario accademico*

Giovanni Anfodillo  
*tesoriere*

Silvio Chiari  
*delegato affari speciali*

Giovanni Alliaia di Montereale

Donatella Calabi

Anna Chiarelli

Marinella Colummi Camerino

Rocco Fiano

Giorgio Leandro

Guido Moltedo

Giovanna Pastega

Ottavia Piccolo

Raffaele Santoro

Claudio Scarpa

Simone Zancani

e-mail: [presidenza@ateneoveneto.org](mailto:presidenza@ateneoveneto.org)

### **Revisori dei conti**

Alessandro Danesin

Giovanni Diaz

Tito Faotto

Raffaello Martelli

### **Bibliotecario Accademico**

Dorit Raines

### **Conservatore dell'Archivio**

Michela Dal Borgo

### **Conservatore delle Collezioni d'arte**

Camillo Tonini

### **Direttore della rivista Ateneo Veneto**

Michele Gottardi

### **Proto della fabbrica**

Alberto Ongaro

### **Referente agli affari di etica e statuto**

Antonella Magaraggia

---

## PERSONALE E COLLABORATORI

---

### **Comunicazione e relazioni esterne**

Silva Menetto

e-mail: [segreteria@ateneoveneto.org](mailto:segreteria@ateneoveneto.org)

### **Segreteria amministrativa**

Elena Rossetto

e-mail: [info@ateneoveneto.org](mailto:info@ateneoveneto.org)

### **Servizi tecnici**

Valerio Memo

**Coordinatrice dei servizi di biblioteca e archivio, segreteria redazionale della rivista *Ateneo Veneto*, programmazione eventi**

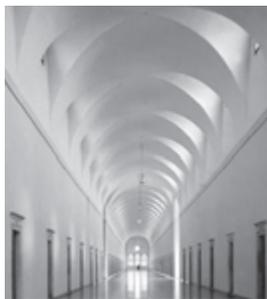
Marina Niero

e-mail: [niero@ateneoveneto.org](mailto:niero@ateneoveneto.org)

### **Biblioteca**

Daria Albanese

e-mail: [biblioteca@ateneoveneto.org](mailto:biblioteca@ateneoveneto.org)



**CCVII, terza serie, 19/I (2020)**

Luoghi e tipi dell'architettura

A cura di Gianmario Guidarelli, Paola Placentino e Guido Zucconi

Saggi di

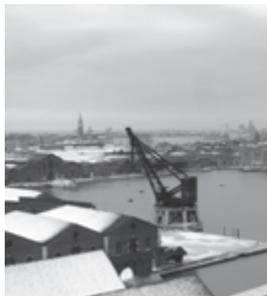
Paola Placentino, Gianmario Guidarelli, Guido Zucconi

**CCVII, terza serie, 19/II (2020)**

Saggi e memorie di

Matteo Casini, Stella Alfonsi, Ludovico Centis, Tiziana Plebani,

Vittorio Pajusco, Francesco Dondini, Enrico Noè



**CCVIII, terza serie, 20/I (2021)**

L'Arsenale di Venezia tra storia e sviluppo

Saggi di

Luca Zan, Michela Dal Borgo, Pasquale Ventrice,

Claudio Menichelli, Franco Mancuso

**CCVIII, terza serie, 20/II (2021)**

Saggi e memorie di

Maura Manzelle, Mattia Ghidini, Rachele A. Bernardello,

Veronica Merlo, Francesca Salatin, Enrica Folin, Giorgio Crovato,

Giuseppe Longo