

ATENE O VENE TO anno CCIX, terza serie, 21/II (2022)

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/PD - Tassa Pagata/Taxe Perçue/Prioritario

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENE O VENETO



ATTI E MEMORIE DELL'ATENE O VENETO





# ATENEIO VENETO

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



1 8 1 2

## ATENEIO VENETO

*Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti*

*Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*

CCIX, terza serie 21/II (2022)

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

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

Editing e impaginazione  
Omar Salani Favaro

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



ATENEIO VENETO onlus  
Istituto di scienze, lettere ed arti  
fondato nel 1812  
210° anno accademico

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

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

I saggi pubblicati dalla rivista sono sottoposti  
alla procedura *double-blind* secondo  
la normativa Anvur



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

I N D I C E

SAGGI

- 9 Simone Fatuzzo, *Tre case cittadinesche per un palazzo patrizio (XVI-XVIII secolo). Giangiacomo de' Grigis e il palazzo Foscari Giovanni a San Stae*
- 31 Sabine Hermann, *Un racconto sconosciuto (1672) dell'esplorazione delle piramidi di Giza*
- 41 Emma Filipponi, *A sollievo del fiume. La gestione del réseau idrico padovano nel Settecento*
- 63 Margherita Mittone, *Filippo Lavezzari (Venezia, 1836-1917). Tra ingegneria idraulica e conservazione dei monumenti*
- 85 Adolfo Bernardello, *Pietro Paleocapa colto nelle sue incombenze quotidiane (1807-1848)*
- 93 Guido Zucconi, *L'architetto e il docente di una consapevole transizione*
- 113 Michela Pirro, *Ricostruire l'Italia. L'opera della Pontificia commissione centrale per l'arte sacra in Abruzzo nel secondo dopoguerra*
- 139 Maura Manzelle, *Un "progetto tentativo". Il monumento Venezia alla Partigiana di Carlo Scarpa (riva dei Partigiani, Venezia, 1964-1969)*

PREMIO *ACHILLE E LAURA GORLATO*, VII EDIZIONE (2020)

- 173 Teresa Bernardi, *Il welfare itinerante. Le doti delle donne greco-ortodosse in viaggio attraverso l'Adriatico (XVII e XVIII secolo)*

LE SCIENZE UMANE PER L'AMBIENTE

- 215 Shaul Bassi, *Le Scienze umane per l'ambiente, oltre le discipline tradizionali*
- 217 Petra Codato, *Peregrinazioni Lagunari. Un'esplorazione della laguna di Venezia dalla prospettiva delle Environmental Humanities*
- 241 Holden Turner, *Inondando il marmo. I mosaici pavimentali di San Marco per l'Antropocene*

MEMORIE

- 263 Mauro Pitteri, *Per la riscoperta di Marco Belli (1857-1929)*
- 271 Giorgio Bolla, *L'epistemologia dell'ars medica*

TAVOLE

ATTI DELL'ATENEO VENETO

- I Quadro dell'attività accademica 2022
- XV Assemblee e bilanci

SAGGI



*Simone Fatuzzo*

TRE CASE CITTADINESCHE PER UN PALAZZO PATRIZIO  
(XVI-XVIII SECOLO).

GIANGIACOMO DE' GRIGIS E IL PALAZZO  
FOSCARINI GIOVANELLI A SAN STAE

Sul canal Grande, tra la chiesa di San Stae e Ca' Pesaro, sorgono due palazzi contigui che occupano la testata dell'insula compresa fra il rio di San Stae e quello della Pergola (fig. 1). A ovest, è il cosiddetto palazzo Foscarini Giovanelli – il cui nome deriva dalle ultime famiglie che lo abitarono nel corso del Settecento – la cui facciata è caratterizzata da un partito centrale con due serliane sovrapposte in corrispondenza delle sale passanti e due assi di finestre per lato, centinate al piano nobile, a cui si aggiungono altri due assi di aperture verso est. Questa sezione asimmetrica, se a un primo sguardo può apparire omogenea rispetto al resto dell'edificio, nel dettaglio dimostra non poche differenze, sia nelle decorazioni scultoree delle finestre, sia nella finitura della parete, interamente ricoperta di lastre di pietra anziché intonacata come il resto del palazzo. Inoltre, l'aspetto asimmetrico è accentuato dalla completa mancanza di decorazioni sulla facciata del palazzetto adiacente, attestato sull'angolo orientale dell'insula, e dal fatto che questo sporge di alcuni centimetri verso il canale creando una netta cesura con lo stabile vicino segnata da un "cantone" di blocchi di pietra d'Istria fino all'imposta del piano nobile. L'attuale aspetto di questo secondo stabile è frutto di una rielaborazione avvenuta entro i primi anni dell'Ottocento, che ha cancellato le centine delle finestre e una serliana al piano nobile visibili in alcune vedute settecentesche (fig. 2), un assetto dunque più simile a quello del palazzo vicino. Nel catasto napoleonico (fig. 3) i due stabili risultano uniti in un unico blocco di proprietà dei Foscarini, e la facciata apparentemente omogenea raffigurata nei dipinti del Settecento, testimonia l'unitarietà del complesso, oggi percepibile soltanto nella controfacciata verso la corte interna, nonostante il frazionamento subito dall'immobile nel corso degli ultimi due secoli<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Catasto Napoleonico, Comune di Venezia,

La storia di palazzo Foscari-Giovanelli è stata sommariamente ricostruita da Giuseppe Tassini nel XIX secolo quando la dissoluzione era in corso e lo stabile più piccolo era già stato scorporato e modificato<sup>2</sup>. Lo storico veneziano, mettendo insieme le notizie disponibili all'epoca, attribuiva alla famiglia «Coccina Bergamasca» la costruzione dell'edificio verso San Stae ceduto a metà Cinquecento a un certo Francesco Cavalli, il cui figlio Bartolomeo, rivendette il palazzo nel 1581 a Lucantonio Giunti, appartenente alla nota famiglia di stampatori di origine fiorentina. Le ultime eredi Giunti, Bianca e Lucrezia, si sposarono in casa Foscari portando lo stabile in dote a questa famiglia che nel 1754 lo affittò ai Giovanelli, da cui deriva la denominazione corrente del sottoportego che corre sul fianco occidentale dell'edificio, spunto di partenza per la ricerca di Tassini. Questi cita due documenti, il testamento del Cavalli, stilato nel 1562, e l'atto di vendita al Giunti, del 1581, e ricorda anche la presenza nel cortile delle tracce di un affresco di Battista Zelotti<sup>3</sup>. La successiva storia critica del palazzo è rimasta ancorata alle informazioni fornite da Tassini e solo di recente Finocchi Ghersi ha aggiunto un tassello nuovo, collegando all'edificio una nota del diario di Alessandro Vittoria relativo alla commissione di una testa realizzata dallo scultore trentino per la porta d'acqua della casa di un certo Giandonato Usper, sposo di una delle figlie di Francesco<sup>4</sup>. Intermediario fra Vittoria e il committente fu il proto Giangiacomo de' Grigis, a cui lo studioso attribuisce la costruzione del palazzo<sup>5</sup>. Una serie di documenti inediti permette di correggere la storia raccontata da Tassini e aggiornata da Ghersi, puntando l'attenzione su alcune famiglie cittadinesche poco note ma precisando anche il ruolo ricoperto da Giangiacomo de' Grigis in queste vicende.

foglio 6 (1808): il palazzo appare indicato con il numero 10884. Oggi risulta suddiviso fra vari proprietari e in parte adibito a uso alberghiero.

<sup>2</sup> GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità Veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia 1872, pp. 325-327.

<sup>3</sup> Rispettivamente in ASVe, Notarile, Testamenti, b. 654, n. 302, 16 novembre 1562, e ivi, Notarile, Atti, b. 3113, cc. 471-475.

<sup>4</sup> GIULIO LORENZETTI, *Il palazzo cinquecentesco dei Coccina-Tiepolo-Papadopoli ed il suo autore*, «Rivista d'Arte», XIV, 1932, pp. 82-83; ELENA BASSI, *Palazzi di Venezia*. Admiranda Urbis Venetae, Venezia, Stamperia di Venezia Editrice, 1976 [quarta edizione riveduta e corretta 1987], p. 414. LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Trittico veneziano attorno alla "Famiglia di Dario": Veronese, Vittoria, de' Grigi*, «Ricche Minere», V (2018), n. 9, pp. 55-67.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Il primo nodo da sciogliere è relativo al nome dei proprietari originari del palazzo secondo Tassini, quei Coccina, ben noti per aver commissionato allo stesso de' Grigis un grandioso palazzo a Sant'Aponal<sup>6</sup>. In realtà, l'erudito ottocentesco sembra sia incappato in un equivoco provocato dalla presenza nel cortile del palazzo di un affresco «assai danneggiato dal tempo» opera di Battista Zelotti che «trovasi lodato nell'opera d'Anton Maria Zanetti»<sup>7</sup>. Zanetti aveva infatti pubblicato la figura di un giovane che suona il liuto affacciato a una finestra, «sola rimasa intatta fra le altre che adornavano il cortile di casa Cocina, oggi» (nel 1760) «Foscarini, a S. Eustacchio»<sup>8</sup>. L'informazione relativa al nome Coccina derivava probabilmente da *Le Maraviglie dell'Arte* di Carlo Ridolfi, dove per la prima volta sono citati gli affreschi di Zelotti nel cortile di una «casa Coccina a Sant'Eustachio, hor Milana»<sup>9</sup>. La casa ricordata da Ridolfi è correttamente identificata da Zanetti con palazzo Foscarini Giovanelli. Tuttavia, Zanetti non poteva sapere che i Foscarini tra la fine del Seicento e il secolo successivo avevano accorpato due edifici indipendenti, nel cui cortile così unificato si sarebbero potute osservare le tracce degli affreschi zelottiani ancora nell'Ottocento.

La casa Coccina di cui parla Ridolfi è da identificare senza dubbio nel palazzo posto in angolo fra il rio della Pergola e il canal Grande, che, al tempo di Ridolfi era in effetti abitato da Cecilia Milani, vedova di Alessandro Coccina, e dai parenti della vedova, i Milani appunto<sup>10</sup>. I due coniugi non erano i proprietari dell'immobile, preso in affitto nel 1619 dalla famiglia Bonaldi<sup>11</sup>. Il nome Bonaldi è recentemente ri-

<sup>6</sup> LORENZETTI, *Il palazzo cinquecentesco*, pp. 75-109; BLAKE DE MARIA, *Becoming Venetian. Immigrants and the arts in early modern Venice*, New Haven-London, Yale University Press, 2010, pp. 108-113.

<sup>7</sup> TASSINI, *Curiosità Veneziane*, p. 326.

<sup>8</sup> ANTON MARIA ZANETTI, *Varie pitture a fresco dei principali maestri veneziani*, p. X, in nota aggiunge che all'epoca il palazzo era abitato «dai patrizii co. Giovanelli». Sugli affreschi cfr. KATIA BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milano, Berenice, 1992, p. 160; BASSI, *Palazzi di Venezia*, p. 414.

<sup>9</sup> CARLO RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia 1648, p. 352.

<sup>10</sup> L'arrivo dei Milani dopo la morte di Alessandro spiega la denominazione di Ridolfi "hor Milana". Copia del contratto di nozze fra Alessandro e Cecilia, figlia di Milano Milani, stilato il 18 novembre 1604, è conservato a PADOVA, *Archivio Ferri de Lazzara* (d'ora in poi AFL), Cucina, t. 61, c. 102. Cecilia morirà molti anni dopo, nel 1668, quando detta il proprio testamento sempre in casa Bonaldi, ASVe, Notarile, Testamenti, b. 177, n. 283, 15 febbraio 1668.

<sup>11</sup> I contratti di affitto, il primo del 1619, il successivo del 1635, con i relativi accordi, sono conservati in AFL, Cucina, t. 102, cc. 330-382.

tornato all'attenzione della critica perché legato alla commissione di alcuni dipinti di Paolo Veronese e della sua bottega, fra cui i quattro teleri raffiguranti scene tratte da storie di eroine bibliche che decoravano il portego di casa Bonaldi<sup>12</sup>. Le committenze Bonaldi sono state indagate da Laura de Fuccia, la quale ha riportato alla luce anche alcune informazioni relative al palazzo familiare a San Stae che la studiosa identifica con la porzione asimmetrica dell'attuale palazzo Foscarini Giovanelli<sup>13</sup>. Tuttavia, le misure prese dai giudici del Piovego nel 1546 del sito su cui Girolamo e Francesco Bonaldi intrapresero la costruzione della loro nuova dimora indicano chiaramente la posizione di Ca' Bonaldi «sopra il Canal Grando et el rio da la Pergolla»<sup>14</sup>. I magistrati attestarono anche che la fabbrica risultava sporgere «più in fuori de quelli del tentor sopra el Canal Grando» di poco più di un piede, elemento che ancora oggi caratterizza il prospetto dell'edificio. L'identificazione della casa Bonaldi con quella Coccina citata da Ridolfi aggiunge un altro pezzo al puzzle delle committenze patrocinate da Francesco Bonaldi, a cui spetta la scelta del frescante Zelotti per decorare il cortile della propria dimora, coerentemente con il gusto già palesato dal coinvolgimento di Veronese<sup>15</sup>. In seguito, le fortune familiari de-

<sup>12</sup> LAURA DE FUCCIA, *La serie francese delle quattro eroine bibliche veronesiane (château de Versailles, musée du Louvre, musée des Beaux-Arts de Caen). La storia della sua provenienza e commissione*, in *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, Actes des colloques de Bordeaux et de Caen (24-25 février 2006, 6 mai 2006), a cura di Michel Hochmann, Geneve, Librairie Droz, 2010, pp. 193-219.

<sup>13</sup> DE FUCCIA, *La serie francese*, pp. 197, 201n.

<sup>14</sup> ASVe, Giudici del Piovego, Atti, b. 21, f. J, c. 38v, 15 settembre 1546. Qualche giorno dopo, il 18 settembre, anche Cristoforo Sabbadino per ordine dei Savi de Esecutori alle Acque si recò a esaminare «la riva della casa vecchia che al presente refa' messer Francesco Bonaldo in contra' di San Stai sopra canal grande», ASVe, Savi ed Esecutori alle Acque, b. 530, cfr. ELENA SVALDUZ, *Al servizio del magistrato. I protti alle acque nel corso del primo secolo di attività*, in «Architetto sia l'ingegniero che discorre». *Ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica*, a cura di Giuliana Mazzi e Stefano Zaggia, Venezia, Marsilio, 2004, p. 254. Il sedime era stato venduto ai Bonaldi l'anno prima dal mercante Mattia Botta dalla Seda: copia del contratto, stilato il 26 settembre 1545 (e «traslatato» nel 1556, ASVe, Dieci Savi alle decime di Rialto, reg. 1240, c. 293v), era conservata nell'archivio Cavalli: ivi, Giudici di Petizion, Inventari, b. 341, n. 85.

<sup>15</sup> Il rapporto con Veronese e con il suo *entourage* si riverberò probabilmente anche nella decorazione della Scuola dei Mercanti alla Madonna dell'Orto, di cui Francesco era confratello ed entro cui ricoprì anche qualche carica proprio quando nel 1576 fu commissionata la grande Natività della Vergine, dipinta da Benedetto Caliari per la Sala dell'Albergo: ANDREA ERBOSO, *La Natività della Vergine di Benedetto Caliari. Arte, committenza e devozione nella Scuola dei Mercanti di Venezia*, «Venezia Cinquecento», XXIV (2014), n. 48, pp. 71-105, 76. Giovanni Bonaldi compare fra i nomi dei membri della banca della scuola in quell'anno, ivi, p. 104.

clinarono spingendo l'ultima discendente della stirpe, Franceschina, a liquidare il patrimonio – a cominciare dai quattro teleri, rimasti appesi nel portego almeno fino al 1644 dove li registra un inedito inventario dei beni mobili di Alessandro Coccina, stilato all'indomani della sua morte, poco prima che fossero venduti entro il 1648<sup>16</sup> – e vendere infine il palazzo nel 1663 ad Alvise Foscarini<sup>17</sup>.

Anche la storia del palazzo Foscarini Giovanelli risulta più complessa rispetto a quanto tratteggiato da Tassini poiché nel Cinquecento al suo posto sorgevano numerosi edifici di cui resta traccia soltanto nei documenti. Sgomberato il campo dall'equivoco relativo alla presunta proprietà Coccina, sono le condizioni di decima cinquecentesche a fornire le prime notizie sicure sull'area dove sorse il palazzo. Nel 1514 un certo Martino de Zuane, *tentor de grana*, presentò la propria condizione di decima all'ufficio di Rialto, in cui dichiarava di possedere «nella chorte ditta di Fondi, una chaxa da statio con una chaxeta» all'epoca in costruzione e stimati 24 ducati e, nello stesso luogo, un'altra casa da stazio in rovina da poco acquistata dagli eredi «de ser Allvise Vidal»<sup>18</sup>. Nella condizione, Martino non usa il cognome Cavalli, poi specificato nel suo testamento redatto nel 1532, nel quale lasciava erede degli stabili e della bottega tintoria il figlio Francesco<sup>19</sup>. A sua volta, Francesco nella propria redecima del 1537 dichiarò una casa «granda la qual tegnio per mio uso» e una «casa da statio, la qual

<sup>16</sup> ASVe, Giudici di Petizione, Inventari, b. 359, n. 421. In coda al documento, un elenco specifica quali oggetti catalogati erano beni personali di Cecilia Milani oppure dei Bonaldi, affittati insieme al palazzo. Un contratto del 1632 (AFL, Cucina, t. 102, cc. 341-342) spiega che la mobilia era stata lasciata dai Bonaldi a garanzia di un prestito contratto con lo stesso Alessandro Coccina.

<sup>17</sup> ASVe, Notarile, Atti, b. 3501, 29 maggio 1663. Ancora nel 1661 Cecilia pagava a Franceschina un affitto pari a 240 ducati annui, ivi, Dieci savi alle decime di Rialto, b. 422, c. 290v. Cfr. ivi, Giudici di Petizion, Inventari, b. 376, n. 3, p. 23, inventario dell'archivio Foscarini compilato nel 1671 in seguito alla morte di Nicolò, in cui i Milani risultano ancora abitare nella casa a San Stae.

<sup>18</sup> Ivi, Dieci Savi alle decime di Rialto, b. 72, n. 36, 19 ottobre 1514. Qualche mese prima, gli eredi di Alvise Vidal dichiararono nella loro polizza che «in Fondi, a San Stai» avevano una «caxa vecchia sopra Canal Grando la qual avemo venduda a magistro Martin tentor de grana», ivi, b. 69, n. 31. Nell'inventario dell'archivio Cavalli era conservato anche un contratto relativo alla compravendita della casa sul canal Grande fra Alvise Vidal e Bartolomeo di Francesco Morosini del 1502. Oltre le case in Fondi, Martino possedeva una casa a San Polo costruita dal fratello Bartolomeo e presa a livello da Andrea Foscarini, nonché una possessione a Noventa Vicentina di quaranta campi.

<sup>19</sup> Ivi, Notarile, Testamenti, b. 939, 25 marzo 1532.

è ruinada, apreso la tentoria, ho sopra el Canal» (fig. 4)<sup>20</sup>. Come si è visto, Martino nomina la «corte di Fondi», toponimo scomparso, documentato per tutto il XVI secolo e che sembra comparire per l'ultima volta nel 1661<sup>21</sup>. Le abitazioni dei Bonaldi, dei Cavalli e numerose altre case d'affitto sorgevano infatti in una corte semi pubblica, secondo un sistema edilizio diffusissimo a Venezia e che, nel caso specifico, sarebbe stato definitivamente cancellato dai Foscarini alla fine del Seicento<sup>22</sup>.

La zona in cui sorgeva tale corte è raffigurata nella pianta prospettica di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari nel 1500: un'area intensamente costruita, con una serie di edifici bassi accostati a un palazzo di maggiori proporzioni all'estremità nord est, sul canale. Wladimiro Dorigo, sulla base della documentazione disponibile, ha proposto una ricostruzione dell'assetto edilizio dell'area nel XIV coincidente in parte con la testimonianza iconografica<sup>23</sup>. Nel Trecento, il lato ovest del sito era occupato da una casa affacciata sul rio, identificabile con quella rifabbricata da Martino, e da un terreno "vacuo" lungo il canale dove fu costruita la bottega tintoria, come si deduce dalla redécima di

<sup>20</sup> ASVe, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 100, n. 216.

<sup>21</sup> Nel catastico delle proprietà immobiliari della parrocchia di San Stae compilato nel 1661, «in Fondi» sono registrate una casa su due piani con quattro appartamenti di proprietà di Sebastiano Michiel e di Giacomo Corner, due case *in soler* di Franceschina Bonaldi, fra cui il palazzo di famiglia occupato da Cecilia Milani, una proprietà di Francesco Morosini (corrispondente alla casa affacciata sul rio di ca' Pesaro in angolo con l'attuale calle, verso sud, al di fuori dunque del complesso di case riunito dai Foscarini). Non viene citato l'attuale palazzo Foscarini Giovanelli in quanto vi si accedeva dalla fondamenta delle Grue, oggi fondamenta Mocenigo, dove infatti fu registrata la «casa propria» di Alvise Foscarini, all'epoca proprietario del palazzo. *Au contraire*, nel successivo catastico del 1711 il toponimo scompare. Cfr. *ivi*, b. 422, c. 290v, e, b. 431, cc. 405v-405r.

<sup>22</sup> Scorrendo le dichiarazioni di decima cinquecentesche si ritrovano quattro casette di Michele Michiel «fo de ser Domenego», poste genericamente «in contra di San Stai», una delle quali fu presa in affitto e restaurata nel 1522 dal muratore Andrea da Castelleone; cfr. *ivi*, b. 69, n. 37, 24 gennaio 1515, e b. 69, n. 47, 8 novembre 1522. Nella successiva condizione del Michiel (1537) le quattro case, compresa quella affittata al Castelleone, si trovano «in la contra di San Stai, da drio la gexia, apreso el quondam Martin tentor da la grana», dunque sull'altra sponda del rio rispetto alla chiesa e accanto alla casa di Martino, *ivi*, b. 100, n. 243, 30 gennaio 1537. Nel 1566, oltre ai Cavalli e ai Bonaldi, Elisabetta Vendramin, vedova di Antonio Grimani possiede «a San Stai in Fondi» cinque case date in affitto, cfr. *ivi*, b. 132, n. 228, 20 marzo 1566. Nel 1582 i Bonaldi dichiarano «in loco detto Fondi» due case d'affitto, mentre Piero di Maffei abita «in contra' di san Stai nele case di messer Bortolamio di Cavali in corte di Fondi», cfr. rispettivamente, *ivi*, b. 172, n. 1453, e b. 167, n. 297.

<sup>23</sup> WLADIMIRO DORIGO, *Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2003, pp. 875, 887.

Francesco e recenti scavi archeologici hanno confermato<sup>24</sup>. Il palazzo sul canal Grande delineato da de' Barbari all'angolo con il rio della Pergola, dovrebbe identificarsi con una *domus magna* appartenente nel Trecento alla famiglia Signolo<sup>25</sup>, successivamente caduta in rovina e forse frazionata in due parti, di cui una pervenne ai Bonaldi, l'altra ai Vidal e a Martino Cavalli. Quest'ultima citata ancora nel 1537, scompare nella dichiarazione di Francesco del 1566, non per sbandataggine ma perché a quel punto, in questa intricata storia era entrato in gioco un nuovo intraprendente personaggio, quel Giandonato Usper, genero del ricco tintore (fig. 5)<sup>26</sup>.

Martino Cavalli, giunto a Venezia dal territorio bergamasco, probabilmente insieme al fratello Bartolomeo, era tintore specializzato nella realizzazione dei panni serici di colore cremisi, la cosiddetta "grana"<sup>27</sup>. In laguna, trovò una cospicua colonia di conterranei, florida e molto attiva, che si andava via via integrando nella vita cittadina pur mantenendo una sua identità definita<sup>28</sup>. Non a caso fu entro l'ambiente di *emigree* lombardi che Martino scelse i coniugi dei figli: Elisabetta nel 1527 sposò Francesco Mutti *dalla seda*, ricco mercante di tessuti, Innocenza

<sup>24</sup> I dati degli scavi effettuati nel 2001 sono allegati alla pratica relativa al restauro del palazzo per la trasformazione a uso alberghiero depositata presso la Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per Venezia e Laguna, che ho potuto consultare in copia grazie all'interessamento degli attuali proprietari del palazzo. Furono realizzati nel cortile di accesso, nel portego e nella stanza sull'angolo nord ovest. In quest'ultima è stato rinvenuto sotto il piano di calpestio il sistema di condutture, vasche e forni per la tintura dei tessuti pertinente a una bottega tintoria di epoca rinascimentale, identificabile senza dubbio con quella dei Cavalli.

<sup>25</sup> DORIGO, *Venezia romanica*, p. 887. ROBERTO BERVEGLIERI, *Le vie di Venezia: canali lagunari e rii a Venezia. Inventori, brevetti, tecnologia e legislazione nei secoli XIII-XVIII*, Sommacampagna (Vr), Cierre, 1999, p. 222.

<sup>26</sup> ASVe, Dieci Savi alle decime di Rialto, b. 137, n. 405, 48 giugno 1566.

<sup>27</sup> Martino e Bartolomeo si stanziarono a San Tomà dove Bartolomeo, forse maggiore, possedeva una bottega tintoria, specializzata come quella di Martino nella produzione di "grana", pervenuta al figlio Giovanni Bernardo, che la dichiarava alle decime nel 1514: ivi, b. 72, n. 10. Gli eredi di Giovanni Bernardo erano ancora tintori attivi a San Tomà nel 1581, cfr. ivi, b. 166, nn. 358 e 375.

<sup>28</sup> Sulla presenza bergamasca a Venezia cfr. ANDREA ZANNINI, *L'altra Bergamo in laguna: la comunità bergamasca a Venezia*, in *Storia economica e sociale di Bergamo*, III, *Il tempo della Serenissima*, 82, *Il lungo Cinquecento*, a cura di Marco Cattini e Marzio Achille Romani, Bergamo, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, Istituto di studi e ricerche, 1998, pp. 175-193; Giuseppe Gullino, *L'exploit dei bergamaschi in laguna. Colonia numerosa, ma estranea al potere*, in ivi, IV, *Settecento, età del cambiamento*, a cura di Marco Cattini e Marzio Achille Romani, Bergamo, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, Istituto di studi e ricerche, 2006, pp. 167-193; DE MARIA, *Becoming Venetian*.

nel 1532 sposò Francesco Corniani, *spezier* all'insegna del Coral a San Salvador, entrambi di origine bergamasca<sup>29</sup>. Dall'unione di Francesco con Chiara d'Arzenta nacquero tre figli maschi, Domenico, Agostino e Bartolomeo e cinque femmine, Giustina, Angela, Andriana, Lucrezia e una seconda Giustina, nata dopo la morte della sua omonima sorella<sup>30</sup>. Nella redécima presentata nel 1566, Francesco dichiara di possedere la «casa da stacio con la botega de tentoria» in cui vive con i figli, ai quali, tiene a precisare, aveva ceduto l'attività e una parte della casa<sup>31</sup>. Il figlio Domenico a sua volta presentò una condizione a nome della moglie Anastasia Fondra, erede del padre Mattia, anch'esso ricco tintore di origini bergamasche, del quale era commissario testamentario<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Una genealogia, incompleta e con qualche errore, fu ricostruita da Tassini (VENEZIA, *Biblioteca del Museo Correr* (d'ora in poi BMCVe), ms. P.D. c 4/ 2, p. 55). I contratti di dote sono ricordati nell'inventario dell'archivio Cavalli: ASVe, Giudici di Petizion, Inventari, b. 341, n. 85. La famiglia Mutti è nota soprattutto per la parentela con i Coccina e per il palazzo fatto costruire a San Cassan, oggi Da Mosto: cfr. DE MARIA, *Becoming Venetian*, pp. 215-216 e *ab indice*; BASSI, *Palazzi di Venezia*, pp. 322-324.

<sup>30</sup> La presenza di un terzo figlio maschio è testimoniata dal testamento di Giustina Cavalli, in cui la giovane donna cita tutti i familiari, compreso Agostino, probabilmente scomparso precocemente come la sorella: ASVe, Notarile, Testamenti, b. 654, n. 367, 22 aprile 1542. Nell'inventario Cavalli sono registrati i contratti di nozze delle figlie, oltre la prima Giustina, per la quale si veda infra, Andriana sposò nel 1543 Girolamo Utiner, mercante di origini tedesche naturalizzato veneziano, figlio di Giorgio, noto per essere stato nominato da Giulio Sanuto nella dedica al fratello Alberto Utiner apposta in alce a una incisione tratta da un dipinto raffigurante *Venere e Adone* di Tiziano, cfr. THOMAS DALLA COSTA, *Venere e Adone di Tiziano: arte, cultura e società tra Venezia e l'Europa*, Venezia, Marsilio, 2019; Angela sposò un certo Lorenzo dalla Frasca, nel 1549; Lucrezia sposò nel 1555 Liberale Balbi, figlio di un ricco mercante di legname residente alle Zattere, che sarà anche il principale fornitore di legname per il cantiere dei Cavalli, come si deduce dalle polizze ricordate nell'inventario stesso (i Balbi alle Zattere sono peraltro noti per i rapporti di parentela e di affari intessuti con Tiziano Vecellio e la sua famiglia, cfr. GIORGIO TAGLIAFERRO, *Clientele cittadine, affari privati e produzione di bottega. Tiziano e i Balbi dal Legname*, «Venezia Cinquecento», XXI (2011), 41, pp. 107-161); infine la seconda Giustina divenne moglie di Giacomo di Rossi nel 1558.

<sup>31</sup> L'accordo fra padre e figli stilato davanti al notaio Antonio Maria di Vincenzi nel 1562 è citato nel testamento di Francesco, ASVe, Notarile, Testamenti, b. 654, n. 302, tuttavia, essendo andati perduti i protocolli del notaio non è possibile conoscerne i dettagli, soprattutto quelli relativi alla divisione della casa.

<sup>32</sup> Mattia Fondra possedeva una casa da stazio nei «terreni nuovi» di Santa Maria Maggiore, cfr. *Dietro i palazzi. Tre secoli di architettura minore a Venezia 1492-1803*, catalogo della mostra (Venezia, Scuola grande di San Giovanni Evangelista, 29 settembre-9 dicembre 1984) a cura di Giorgio Gianighian e Paola Pavanini, Venezia, Arsenale, 1984, p. 48. L'edificio, ancora oggi esistente, passò alla figlia che lo dichiarava ancora nel 1582: ASVe, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 168, n. 590. Dopo la morte di Domenico (1572), Anastasia si risposò qualche anno dopo con il segretario ducale Lorenzo Massa, ANNA BELLAVITIS, *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle*, Rome, École Française de Rome, 2001, pp. 219-220; si veda anche

A riprova della posizione economica e sociale raggiunta, nel 1548 Francesco chiese a Lorenzo Lotto di dipingere un suo ritratto e quelli della moglie Chiara e del primogenito Domenico<sup>33</sup>. Qualche mese prima, Giandonato Usper, *spezier* di origini tedesche naturalizzato veneziano, aveva commissionato allo stesso pittore un quadro «de honesta grandezza da camera, de una Susana nel bagno, grande quanto el natural, con li doj retrati dal naturale» registrato, come i tre ritratti Cavalli, nel *Libro di spese diverse* di Lotto<sup>34</sup>. La commissione dei dipinti allo stesso pittore e a distanza di pochi mesi non è casuale in quanto Giandonato aveva sposato nel 1541 Giustina Cavalli, stringendo un legame con la famiglia acquisita che si sarebbe approfondito negli anni nonostante la precoce morte della sposa, mancata già nel 1542<sup>35</sup>. Egli infatti, qualche anno dopo andò ad abitare in una casa adiacente a quella dei suoceri, in un momento in cui anche i Cavalli avviavano il rinnovamento della propria dimora. Tali lavori sono testimoniati da un inedito inventario dell'archivio familiare stilato nel 1599, in cui sono registrati somma-

la biografia di Lorenzo in LISA ROSCIONI, *Massa, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2008, *ad nomen*. Nel 1566 Domenico dichiara, oltre ai beni della moglie, di possedere in sua specialità anche una «casa da stacio a San Polo» acquistata dal padre e data in affitto per 70 ducati. Già Martino Cavalli era proprietario di una casa a San Polo avuta a livello da Andrea Foscarini e ricostruita dal fratello Bartolomeo: ASVe, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 72, n. 36. Non è chiaro se l'edificio sia lo stesso poiché la rededica di Francesco del 1537 è molto rovinata e solo parzialmente leggibile, ma è molto probabile. Nell'inventario dell'archivio Cavalli sono registrati alcuni conti del 1552 relativi a lavori di restauro di questo immobile, non altrimenti identificabile.

<sup>33</sup> Cfr. LORENZO LOTTO, *Il "Libro di spese diverse". Con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di Pietro Zampetti, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1969, pp. 60-61; BELLAVITIS, *Identité, mariage, mobilité sociale*, p. 262; TAGLIAFERRO, *Clientele cittadine*, p. 130. In *Lorenzo Lotto 1480-1556. Libro di spese diverse*, a cura di Floriano Grimaldi, Katy Sordi, Loreto (An), Delegazione pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto, 2003, pp. 64-65, e LORENZO LOTTO, *Il Libro di spese diverse*, a cura di Francesco de Carolis, Trieste, Eut, 2017, pp. 162, 327, la trascrizione del cognome è inspiegabilmente "Canali" anziché "Cavali", proposta giustamente non condivisa da Tagliaferro, *Clientele cittadine*, p. 153, ma recentemente ribadita da ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, Skira, 2021, pp. 83, 521.

<sup>34</sup> Cfr. LOTTO, *Il Libro di spese diverse*, pp. 162, 264-265.

<sup>35</sup> Usper non fu sposo di Andriana Cavalli come si legge nella genealogia di Tassini, BMCVe, ms. P.D. c 4/2, p. 55, su cui si basa probabilmente FINOCCHI GHERSI, *Trittico veneziano*, p. 66. Il contratto di nozze del 30 luglio 1541 e una ricevuta di una parte della dote datata al successivo 6 agosto erano nell'archivio Cavalli: ASVe, Giudici di Petizion, Inventari, b. 341, n. 85. Per il già citato testamento di Giustina cfr. *infra*, nota 30. Il legame quasi filiale stretto da Giandonato con i suoceri è particolarmente evidente nel testamento in cui i due sono nominati esecutori testamentari e Chiara d'Arzenta è destinataria di un lascito vitalizio, cfr. *infra*, nota 38.

riamente numerosi conti saldati dai Cavalli relativi proprio al cantiere per la casa a San Stae<sup>36</sup>. Grazie a questo straordinario documento, possiamo individuare almeno due *tranche* di lavori: la prima fra il 1547 e il 1549, la seconda avviata intorno al 1553 e conclusa nel 1566. Le polizze degli anni Quaranta sembrano riguardare la sistemazione di un edificio prospiciente la corte di Fondi, forse un primo circoscritto restauro o ampliamento della casa di Martino<sup>37</sup>. Contemporaneamente Giandonato Usper stava facendo costruire la propria abitazione che, secondo quanto afferma lui stesso nel testamento del 1556, si trovava proprio accanto alla casa dei Cavalli, su un terreno di proprietà del suocero<sup>38</sup>. Secondo le sue ultime volontà l'edificio sarebbe dovuto andare agli eredi della moglie Giustina, i genitori e i fratelli, come restituzione della dote di 3.000 ducati di cui la donna aveva lasciato Giandonato usufruttuario a vita. La casa doveva essere stimata da due periti, dalla cui valutazione sarebbero stati depennati i costi per «indorature, depenture» e per «la cimasa de le nape» dei camini. Era dunque una dimora di un certo pregio la cui costruzione era già a buon punto nel 1548 visto che uno dei pagamenti a Lorenzo Lotto per il quadro con *Susanna e i vecchioni* fu saldato da Giandonato nel camerone «novo» della casa<sup>39</sup>.

Nel 1553 i Cavalli avviarono un nuovo cantiere, ben più impegnativo, che spostò il baricentro della casa dal rio su cui prospettava quella di Martino al più prestigioso affaccio sul canal Grande. I lavori si protrassero per oltre un decennio e gli ultimi conti per alcune decorazioni interne furono liquidati nel 1566<sup>40</sup>. La dilatazione cronologica del cantiere fu probabilmente dovuta non tanto alle maggiori dimensioni quanto alle liti scoppiate con i vicini. Nel 1557 infatti Giovanni Bo-

<sup>36</sup> ASVe, Giudici di Petizion, Inventari, b. 341, n. 85, 9 luglio 1599.

<sup>37</sup> Le polizze sono 42, di cui 7 prive di data e non collocabili con certezza all'interno delle *tranche* di lavoro perché nell'archivio i conti non erano ordinati cronologicamente. Quelli sicuramente ascrivibili agli anni 1547-1549 sono 6 fra cui uno del 1547 «per spese fatte nel principio della fabrica in corte di Fondi», cfr. *ibid.*

<sup>38</sup> ASVe, Notarile, Testamenti, b. 654, n. 335, 11 maggio 1556.

<sup>39</sup> LOTTO, *Il Libro di spese diverse*, p. 265.

<sup>40</sup> Già nel 1555 i Cavalli pagarono un'altra ingente somma, 80 ducati, a uno scultore, Giulio Roseli, «per certe fature nella casa a San Stai», lo scultore è lo stesso impegnato. nel 1566, quando vengono liquidati un intagiador e soprattutto un pittore, «per depenser una camera della casa a San Stai per ducati sesanta», maestri di cui purtroppo non è specificato il nome ma i cui onorari elevati costituiscono una garanzia di qualità.

naldi inoltrò alle magistrature veneziane una protesta contro la fabbrica iniziata dai Cavalli che, sosteneva, sarebbe venuta in fuori verso il canale così da risultare in linea con la facciata di casa Bonaldi, eventualità che Giovanni voleva assolutamente scongiurare<sup>41</sup>. Francesco inviò due risposte all'ufficio dei Giudici del Proprio in cui spiegava la malafede di Bonaldi contrario a che si costruisse sul sedime adiacente al proprio solo perché sperava di acquistarlo per «far la fazza integra» alla sua asimmetrica dimora<sup>42</sup>; la fundamenta in costruzione, teneva a precisare, seguiva la linea di quella esistente su cui sorgeva la riva con il «volto antiquo in pietra de marmoro», forse ultima vestigia della casa acquistata dai Vidal. In ogni caso concludeva che per risolvere la lite e per pura cortesia, si sarebbe piegato alle pretese di Giovanni e avrebbe continuato la costruzione dello stabile in modo da mantenerlo sette once più indietro rispetto a quello Bonaldi<sup>43</sup>.

Le liti continuarono a lungo, almeno fino al 1565, coinvolgendo anche altri vicini e soprattutto Giandonato Usper, il quale stava in effetti costruendo sul sito adiacente alla casa Bonaldi, in accordo senza dubbio con i Cavalli<sup>44</sup>. Infatti, nel maggio del 1557 i Giudici del Pio-

<sup>41</sup> ASVe, Giudici del Proprio, Sentenze a Legge e giudice delegato, b. 19, f. 53, cc. 59-61, 11 agosto 1557.

<sup>42</sup> L'affermazione risulta estremamente interessante poiché chiarisce bene quanta importanza i veneziani riponessero nell'apparenza monumentale delle proprie dimore, specchio del loro *status* sociale, in particolare quando si tratta di cittadini economicamente, socialmente e dunque anche politicamente, in ascesa. Altrettanto importante da sottolineare, la consapevolezza del maggiore valore estetico di una facciata simmetrica sottinteso nelle parole di Francesco.

<sup>43</sup> *Ibid.* il che sottintende che Francesco avrebbe davvero voluto rettificare la facciata della casa «espandendosi» di qualche centimetro verso il canale.

<sup>44</sup> Gli altri vicini erano i Michiel, proprietari di case in Fondi e i Grimani *ai Servi*, che possedevano una parte della «riva» sul canal Grande che ricadeva nel sedime dei Cavalli (cfr. infra, nota 22). Una prima convenzione riguardante gli stabili a San Stae stipulata il 14 gennaio 1561 tra Francesco, Michele Michiel e Antonio Grimani, era conservata nell'archivio dei Cavalli in due copie, notaio Antonio Maria Vincenti, le cui carte non sono consultabili. Tuttavia, sappiamo che Francesco prese a livello da Michiel e Grimani la riva incorporata nel suo palazzo in costruzione e, infatti, il «diritto dominio di certa portion de soto portego» a San Stae «sopra Canal Grando» per cui i Cavalli pagavano un livello di 17 ducati e mezzo fu assegnato nel 1563, insieme alle case d'affitto in Fondi e a molti altri beni, a Elisabetta Vendramin come restituzione di dote dopo la morte di Antonio Grimani, cfr. ASVe, Archivio Marcello Grimani-Giustinian, Grimani all'Albero d'Oro, b. 25, c. 37, 4 giugno 1563. L'altra «portion» del livello andava probabilmente pagata al Michiel. Successivamente, nel 1565, Elisabetta e il Michiel avevano venduto il diretto dominio della «riva» alla commissaria Fondra, di cui Domenico Cavalli era commissario, subito data a livello agli stessi Cavalli per 35 ducati l'anno. Gli strumenti relativi a questa transazione furono stipulati presso il notaio Vittore Giordano, i cui protocolli non sono pervenuti, ma sono citati nell'atto di vendita del palazzo ai Giunti del 1581.

vego si portarono a misurare il terreno incriminato, su cui Giandonato intendeva «fabricar da novo», che risultava rientrante di circa un piede rispetto al palazzo dei Bonaldi e in linea con «l'altro canton vecchio del stabelle che sta in piedi», ossia la casa dei Cavalli<sup>45</sup>. I lavori avviati da Usper sembrano dunque quelli che avevano provocato le “stride” dei litigiosi vicini inviate contro Francesco, a dimostrazione che i due ormai avessero deciso di procedere in parallelo con la costruzione delle loro rispettive dimore, secondo un accordo messo nero su bianco, purtroppo non pervenuto<sup>46</sup>. Che i Cavalli e Giandonato avessero avviato un cantiere per certi aspetti comune è provato anche dal coinvolgimento di Giangiacomo de' Grigis, come si è visto intermediario tra Vittoria e Giandonato per la testa scolpita, ma nominato anche nelle polizze dei lavori per la casa Cavalli regestate nell'archivio familiare<sup>47</sup>. «Zaniacomo tagliapietra a San Cassan», identificabile con certezza in Giangiacomo, figlio del proto al Sale Guglielmo, con bottega appunto a San Cassan, compare infatti in almeno due conti relativi alla costruzione del palazzo, nel 1554 e nel 1559<sup>48</sup>. La presenza sul lungo periodo e i rapporti con Usper suggeriscono che Giangiacomo avesse preso in mano la direzione dei due cantieri, sulla base probabilmente di patti precisi intercorsi fra i committenti. Purtroppo, la casa di Giandonato fu, come si vedrà, completamente trasformata nel XVII secolo, e disponiamo di pochi elementi per ricostruirne la consistenza. Nel 1563 essa fu stimata dai Dieci Savi alle Decime e valutata 20 ducati, cifra abbastanza esigua se si pensa che la rendita dell'adiacente palazzo Cavalli ammontava a 60 ducati<sup>49</sup>. Dall'inedita descrizione del palazzo

<sup>45</sup> ASVe, Giudici del Piovego, b. 21, c. 119v, 1 maggio 1557.

<sup>46</sup> L'accordo del 30 marzo 1559 era stato rogato dal notaio Giuliano Mondo, i cui protocolli non si sono conservati, ma è citato nella compravendita a Lucantonio Giunti del 1581, ivi, Notarile, Arti, b. 3113, cc. 471-475.

<sup>47</sup> Non possiamo sapere con assoluta certezza se la testa scolpita per Usper sia quella oggi visibile sulla porta d'acqua di palazzo Foscarini Giovanelli o una seconda commissionata appositamente per i Cavalli, è però possibile che, quando la casa Usper fu inglobata nel palazzo contiguo, la chiave d'arco di Vittoria fosse stata spostata nella attuale collocazione.

<sup>48</sup> Un terzo del 1555 è riferito a un «Zan Francesco tagliapietra a San Cassan», che potrebbe essere un parente di Giangiacomo o, più probabilmente, frutto di una svista del trascrittore dell'inventario.

<sup>49</sup> ASVe, Dieci Savi alle decime di Rialto, b. 762, 23 febbraio 1563. Nella redécima del 1581, la rendita della casa era salita a 50 ducati, crescita notevole in confronto a quella dell'adiacente casa Cavalli, 60 ducati nel 1566, contro 70 nel 1582.

stilata nel 1581 per volere dei Giudici dell'Esaminador al momento della vendita a Lucantonio Giunti, si capisce che i due immobili erano letteralmente intrecciati fra loro, tanto che la casa Cavalli aveva stanze e terrazze costruite sopra l'andito e le scale di casa Usper<sup>50</sup>. Giandonato continuò a vivere a San Stae per i successivi anni, mantenendo inalterata anche la decisione di cedere ai Cavalli l'edificio come restituzione della dote di Giustina. Alla fine, evidentemente non volendo attendere la morte che tardava a giungere, nel 1578 fece stimare l'edificio e lo cedette a Bartolomeo, unico figlio di Francesco ancora vivente, il quale si impegnò anche a pagare a Giandonato oltre 900 ducati per i miglioramenti apportati<sup>51</sup>. La casa Usper non fu ricompresa nella vendita al Giunti del 1581 passando all'erede di Bartolomeo, Giandomenico, il quale alla fine la vendette allo stesso Lucantonio nel 1601 per 7.000 ducati, cifra corrispondente a meno della metà di quella ottenuta dalla vendita del palazzo, evidentemente per le dimensioni più contenute dello stabile. Senza dubbio, la cessione degli immobili fu dovuta alla situazione precaria delle finanze di Bartolomeo Cavalli i cui numerosi debiti sono minuziosamente elencati nel contratto del 1581, corrispondendo a oltre un terzo del prezzo pattuito con Lucantonio<sup>52</sup>. Infatti, il patrimonio era stato diviso in seguito alla morte di Domenico, avvenuta nel 1572, il quale aveva lasciato eredi la moglie Anastasia e le due figlie Angela e Vittoria. A distanza di poche settimane dal figlio, morì anche Chiara d'Arzenta, la cui dote rimase in usufrutto al marito e in eredità alle figlie Andriana e Lucrezia rimaste vedove. A sua volta, Francesco donò alle figlie tutti i propri beni mobili per cer-

<sup>50</sup> Ivi, Giudici dell'Esaminador, Confini, b. 1, n. 69, 19 ottobre 1581. La presenza delle scale nella parte posteriore dell'edificio si deduce anche dalla breve descrizione della proprietà inserita nel contratto di vendita del 1601, in cui si dice che la casa ha una «scala di pietra onde la detta casa ha l'introito et essito», ivi, Notarile, Atti, b. 3373, cc. 345v-347.

<sup>51</sup> È lo stesso Giandonato a riferire della cessione al cognato nella sua redécima del 1582: «in contra' di San Stai, in Fondi, sopra alcuni miglioramenti della casa di messer Bortolamio di Cavalli nella qual io abitavo se erra estima' ducatti cinquanta, cioè 50, se al presente abita messer Piero di Mafei, trago per essa dal detto Cavalli alanno ducatti otanta cioè 80», ivi, Dieci Savi alle decime di Rialto, b. 158, n. 889, 1 marzo 1582. La data del contratto stilato con Bartolomeo si ricava invece da un atto in ivi, Notarile, Atti, b. 5832, c. 446v, 25 ottobre 1579, relativo a una possessione di Usper a Martellago in cui è citato il credito di oltre novecento ducati frutto di una sentenza arbitraria del 30 dicembre 1578, notaio Marcantonio de Cavaneis, i cui protocolli conservati in Archivio di Stato a Venezia sono lacunosi proprio per quell'anno.

<sup>52</sup> Il debito ammontava in tutto a 5.700 ducati su 15.000 pattuiti.

care di sollevare almeno parzialmente Bartolomeo da alcuni degli oneri posti in capo al patrimonio a causa dei molti legati testamentari<sup>53</sup>. La vendita del palazzo servì dunque a dare respiro alle dissestate condizioni finanziarie di Bartolomeo che nella redesima redatta qualche mese dopo elencò «quei pochi beni» che gli restavano, fra cui la ex casa Usper<sup>54</sup> – abitata da un certo Piero di Maffei al quale Bartolomeo doveva una consistente somma di denaro – successivamente venduta dal figlio Giandomenico allo stesso Lucantonio nel 1601<sup>55</sup>. I due stabili passarono alle nipoti di Lucantonio, Lucrezia e Bianca, figlie di Tommaso Giunti e spose, nel 1626, dei fratelli Nicolò e Renier Foscarini da Sant'Agnese<sup>56</sup>. In seguito alla scomparsa di Lucrezia, le case furono poste all'incanto per pagare i debiti accumulati dalla nobildonna e acquistate nel 1654 da Girolamo Foscarini, appartenente a un diverso ramo della famiglia, che aveva preso in affitto il palazzo già dal 1650<sup>57</sup>. Dopo l'acquisto i Foscarini incorporarono la casa più piccola nel palazzo, rimodellandone anche la facciata verso il canal Grande per armonizzarla a quella cinquecentesca adiacente<sup>58</sup>. Tali lavori sono databili entro il

<sup>53</sup> Il testamento di Chiara, con i codicilli aggiunti pochi giorni dopo la morte del figlio Domenico, sono conservati in ASVe, Notarile, Testamenti, b. 645, 13 marzo e 9 novembre 1572. Per la donazione di Francesco, seguita dalla divisione dei beni mobili fra le sue figlie, cfr. *ivi*, Notarile, Atti, b. 8240, cc. 13-14, 83, 132-139. Fra i beni divisi si segnalano anche due quadri, che potrebbero essere i ritratti di Francesco e Chiara dipinti da Lotto, spettanti a Lucrezia e di cui si dice esplicitamente che alla morte di questa dovranno andare alla sorella Andriana o ai suoi eredi, dunque agli Utiner.

<sup>54</sup> Piero di Maffei era affiliato alla Scuola Grande di San Rocco presso la quale ricoprì numerose cariche, compresa quella di Guardian Grande nel 1582, cfr. MARIA ELENA MASSIMI, *Indice alfabetico dei confratelli di governo della Scuola Grande di San Rocco, 1500-1600*, «Venezia Cinquecento», V (1995), n. 9, p. 138.

<sup>55</sup> ASVe, Notarile, Atti, b. 3373, cc. 345v-347. La compravendita si rivelò più complicata a causa dei diritti sull'immobile accampati dalle cugine di Giandomenico, Vittoria e Angela, cfr. ALBERTO TENENTI, *Luc'Antonio Giunti il Giovane. Stampatore e mercante*, in *Studi in onore di Armando Saporì*, II, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1957, p. 1055. La cessione fu infine perfezionata dopo la morte di Lucantonio (1602) dal figlio Gian Maria tra il 1604 e il 1619 come si deduce da due traslati del 1626 relativi alla chiusura delle partite rimaste in sospenso con il Cavallo, cfr. ASVe, Dieci Savi alle Decime di Rialto, reg. 1262, c. 48r.

<sup>56</sup> Si veda la genealogia dei Foscarini ricostruita da Marco Barbaro, ASVe, Miscellanea Codici, Storia Veneta, Genealogie Barbaro, III, p. 549.

<sup>57</sup> La polizza d'incanto è conservata in ASVe, Sopragastaldo, b. 527, carte non numerate.

<sup>58</sup> Il disegno ricalca quello delle finestre più antiche, con un tentativo riuscito di camuffare la nuova appendice cercando di uniformarla al corpo principale, con qualche variante che rivela l'aggiornamento stilistico avvenuto nel Seicento: le volute al centro della mostra delle finestre centinate si sovrappongono alla trabeazione superiore andando a reggere la cornice mentre la facciata è tutta rivestita in pietra d'Istria anziché intonacata.

1671, quando un inventario dei beni di Nicolò Foscarini, nipote di Girolamo, tramanda una distribuzione degli ambienti interni sovrapponibile all'assetto attuale<sup>59</sup>. Nel 1669, lo stesso Nicolò, insieme al fratello Sebastiano, aveva acquistato anche alcune case «ruinose» che prospettavano sulla fondamenta Mocenigo, demolite entro il 1709 per costruire l'ala con sottoportego lungo il rio di San Stae raffigurata in un'incisione pubblicata in quell'anno dall'abate Coronelli<sup>60</sup>. Fu probabilmente con questi lavori che la corte di Fondi scomparve definitivamente, sostituita dalla stretta calle attuale, e fu costruita l'omogenea controfacciata del palazzo, cancellando su questo fronte ogni traccia delle preesistenti case Cavalli e Usper<sup>61</sup>. L'adiacente casa Bonaldi, acquistata dagli stessi Foscarini nel 1663, continuò a essere data in affitto fino al 1735 quando fu danneggiata da un incendio in seguito al quale si decise di unificare i due palazzi collegando i piani nobili<sup>62</sup>. Proprio quest'ultima campagna di lavori, frutto delle sempre crescenti esigenze di rappresentanza dei Foscarini, che nel 1762 con Marco (1696-1763) ascesero al trono dogale, fu in definitiva la principale fonte dell'equivoco in cui incapparono Zanetti e Tassini<sup>63</sup>.

<sup>59</sup> ASVe, Giudici di Petizion, Inventari, b. 376, n. 3. In particolare, è il numero di camere e camerini affacciati «sopra Canal Grando», tre per ogni piano del palazzo (una stanza a ovest del portego e due a est, in corrispondenza delle coppie di finestre), a provare l'avvenuta ristrutturazione.

<sup>60</sup> *Ibid.* La nuova ala, non esisteva nel 1671, quando fu stilato l'inventario citato alla nota precedente, in cui le casette acquistate nel 1669 risultano ancora in piedi e appartenenti a Nicolò Foscarini *pro indiviso* con il fratello Sebastiano. La costruzione dell'ala con sottoportego si può datare entro il 1709 poiché compare nell'incisione di Coronelli raffigurante il prospetto laterale del palazzo (VINCENZO MARIA CORONELLI, *Singularità di Venezia, e del serenissimo suo dominio, divise in piu parti*, XVI, Venezia 1709).

<sup>61</sup> Una modifica della distribuzione interna ancora oggi ricostruibile riguarda il portego a piano terra che nel 1581 doveva risultare scoperto all'estremità meridionale, in corrispondenza del punto in cui oggi è l'ingresso e sulla parete ovest è addossato il pozzo. Tale piccolo cortile era delimitato verso la corte di Fondi da un andito con la porta "da terra", sormontato da una terrazza che collegava le ali della casa al piano nobile. La presenza del cortile è confermata dallo studio stratigrafico di parte della parete ovest della sala effettuato nel corso dei restauri dei primi anni 2000 (cfr. *infra*, nota 24), secondo cui il grande arco che incornicia il pozzo, lasciato in vista nella sistemazione finale della parete – e che si apriva probabilmente in uno dei muri perimetrali della casa di Martino Cavalli – affacciava inizialmente su un'area scoperta.

<sup>62</sup> Nel 1703 la casa fu affittata ai Savorgnan, cfr. ASVe, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 431, c. 411r. Questi vi rimasero almeno fino al 1735 quando un incendio danneggiò l'edificio e distrusse l'archivio di famiglia, cfr. IVONNE ZENAROLA PASTORE, *Archivio Savorgnan. Inventario*, dattiloscritto conservato in Archivio di Stato di Udine.

<sup>63</sup> L'unione si deduce anche dalla redécima presentata dai Foscarini nel 1740 in cui si parla di un solo palazzo a San Stae, non più di due: ASVe, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 326, n. 317.

La facciata sul canal Grande, salvo per l'appendice asimmetrica, è ancora quella concepita a metà del Cinquecento. Al piano nobile le finestre centinate sono decorate da stretti capitelli ionici e coronate da un'alta mostra liscia attraversata in chiave da una voluta, su cui poggiano un fregio pulvinato e una cornice (fig. 6). Le finestre dell'ultimo piano sono inquadrature da bande lisce, salvo nel davanzale sporgente e modanato che poggia su pilastri rastremati verso il basso. Le aperture appaiono incolonnate una sull'altra e collegate fra loro da bande verticali, una peculiare concatenazione sintattica degli elementi architettonici in cui potrebbe riconoscersi lo stile di Giangiacomo de Grigis. L'attribuzione del palazzo a San Stae, consente infatti di diradare un poco le ombre accumulate sull'attività del proto veneziano<sup>64</sup>. La funzione di intermediario assunta fra il committente e Vittoria nella costruzione della casa Usper ricalca la prassi del "protomaestro" impegnato nel seguire ogni aspetto di un cantiere, anche di procurare le parti decorative, ruolo documentato per Giangiacomo in altre occasioni<sup>65</sup>.

Il palazzo Coccina a Sant'Aponal, era stato avviato intorno al 1558, come apprendiamo dalla misurazione del sito effettuata dai Giudici del Piovego alla presenza di Giangiacomo<sup>66</sup>. Dopo una breve interruzione dovuta alla morte dei primi committenti la costruzione era proseguita speditamente per volere di Alvise Coccina il quale aveva sposato Giovanna Mutti, figlia di Francesco e di Elisabetta Cavalli, dunque nipote del tintore di San Stae, legame familiare che rafforza l'ipotesi attribuitiva del palazzo dei Cavalli al Grigis.

Mentre lavorava per i Coccina, Giangiacomo ottenne un altro prestigioso incarico, il completamento del palazzo di Girolamo Grimani a

<sup>64</sup> La mancanza di uno studio adeguato sul Grigis è stata giustamente sottolineata da FINOCCHI GHERSI, *Trittico veneziano*, p. 66. Cfr. MATTEO CERIANA, *Grigi, Guglielmo, detto il Bergamasco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2002, *ad nomen*; WOLFGANG WOLTERS, *L'architettura civile*, in NORBERT HUSE, WOLFGANG WOLTERS, *Venezia. L'arte del Rinascimento*, Venezia, Arsenale Editrice, 1989, pp. 78-80; MARTIN GAIER, *Architettura «Venetiana». I protti veneziani e la politica edilizia nel Cinquecento*, Sommacampagna (Vr), Cierre, 2019, pp. 212-220.

<sup>65</sup> Sulle funzioni assunte dai protti veneziani, tema ampiamente dibattuto in sede storiografica, cfr. GIULIANA MAZZI, «Una cosa ben'aggiustata e che s'accosti alla perfezione», in «*Architetto sia l'ingegniero che discorre*». *Ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica*, a cura di Giuliana Mazzi e Stefano Zaggia, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 7-68, e GAIER, *Architettura «Venetiana»*, pp. 169-239.

<sup>66</sup> DE MARIA, *Becoming Venetian*, pp. 108-113, con bibliografia precedente.

San Luca, proprio di fronte a quello dei ricchissimi drappieri, progettato da Michele Sanmicheli e lasciato incompiuto alla morte dell'architetto nel 1559<sup>67</sup>. La costruzione del mastodontico edificio avanzò lentamente fino al 1567 quando il proto e il committente vennero a lite a causa dei tempi lunghi, delle spese sempre maggiori e per le modifiche apportate al progetto in corso d'opera. In quell'occasione, Giangiaco- mo riuscì a mantenere l'importante commissione senza compromettere la propria reputazione presso i veneziani suoi contemporanei, ma minando fortemente l'opinione degli studiosi che non gli perdonarono, non senza ragione, le libertà prese nel mettere in opera il progetto sanmicheliano<sup>68</sup>.

Anche se ci troviamo di fronte a due palazzi più monumentali e sofisticati di quello dei Cavalli, un confronto fra questi è comunque possibile, poiché li accomunano alcuni elementi caratteristici. Nel palazzo a San Stae compare, infatti, un sistema di serliane sovrapposte nel partito centrale che marca anche la facciata di palazzo Coccina. Qui però le serliane sono scandite da paraste di ordine maggiore che donano al disegno un certo sapore di arco trionfale alla romana simile a quello del Grimani, da cui evidentemente Giangiaco- mo prese ispirazione. La diffusione della serliana nell'architettura lagunare fu probabilmente dovuta alla pubblicazione nel 1537 del IV libro del *Trattato* di Sebastiano Serlio in cui le proposte iconografiche dell'architetto per rinnovare le facciate delle case veneziane sono marcate da questo elemento classicheggiante e versatile che andava a sostituire la polifora gotica tradizionale<sup>69</sup>. Non a caso, le serliane, già presenti nel repertorio formale di Sansovino e Sanmicheli, faranno la loro comparsa sulle facciate veneziane dopo tale pubblicazione e godranno di una fortuna sconfinata nel territorio veneto. Rispetto al modello proposto da Ser-

<sup>67</sup> PAUL DAVIES, DAVID HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano, Electa, 2004, pp. 210-218.

<sup>68</sup> Sulla complessa questione per adesso si vedano: RODOLFO GALLO, *Michele Sanmicheli a Venezia*, in *Michele Sanmicheli. Studi raccolti dall'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona per la celebrazione del IV centenario della morte*, a cura di Giuseppe Fiocco, Verona, Valdonega, 1960, pp. 97-160; ENNIO CONCINA, *Storia dell'architettura di Venezia, dal VII al XX secolo*, Milano, Electa, 1995, pp. 213-214; DAVIES, HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, pp. 212-214.

<sup>69</sup> WOLTERS, *L'architettura civile*, p. 51; GIANMARIO GUIDARELLI, *Michele Sanmicheli e palazzo Corner a San Polo*, in *Palazzo Corner Mocenigo a Venezia, sede della Guardia di Finanza*, a cura di Bruno Buratti, Massimo Favilla, Gianmario Guidarelli, Ruggero Rugolo, Roma-Venezia, Museo storico della guardia di finanza-Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2019, pp. 62-66.

lio, recepito e variato da Sanmicheli in Ca' Corner a San Polo<sup>70</sup>, nel palazzo Cavalli le serliane si sovrappongono senza soluzione di continuità, concatenandosi sintatticamente fra loro, soluzione frutto di una semplificazione semantica tratta dalla facciata della stessa Ca' Corner, ma che denota un approccio sicuramente originale e, proprio per la sua accentuata semplicità, maggiormente in linea con le aspettative più "democratiche" della committenza veneziana. Non a caso, il disegno ricompare in almeno altri due palazzi coevi, quelli del patrizio e futuro doge Nicolò Da Ponte e del mercante Cataneo Bellative, entrambi a San Maurizio (fig. 7). In questi casi, la distanza sociale fra i due committenti, a dir poco abissale, viene letteralmente appianata dalla *facies* comune delle loro rispettive dimore<sup>71</sup>. Le inedite misurazioni effettuate per volere dei Giudici del Piovego nel marzo del 1556 per il palazzo Da Ponte, corrispondono alla fase iniziale della costruzione, conclusa nel 1559, e risultano particolarmente interessanti per la presenza sul posto di «ser Zuan Iacopo de Vielmo protho al Sal», dunque il Grigis, al quale si potrebbe attribuire la progettazione della casa Da Ponte come è stato ipotizzato per quella dei Coccina<sup>72</sup>. Il confronto con palazzo Foscarini Giovanelli pare decisivo per le palesi somiglianze del disegno complessivo e delle finiture, compresa la bella testa barbata sulla chiave del portale in calle Da Ponte per cui si potrebbe spendere anche in questo caso il nome di Vittoria. Il discorso si può estendere negli stessi termini anche al palazzo in campo San Maurizio, a poche decine di metri da quello Da Ponte, costruito per i Bellavite a partire dal 1558, come risulta da un'altra misurazione dei Giudici del Piovego<sup>73</sup>. Qui ci troviamo davanti a un calco delle case Cavalli e Da Ponte, con la sola differenza che la serliana a piano terra è omessa e sostituita da un portale trabeato sormontato da uno stemma con elaborata cornice a *car-*

<sup>70</sup> GUIDARELLI, *Michele Sanmicheli*, pp. 30-67, con bibliografia precedente.

<sup>71</sup> Cfr. BASSI, *Palazzi di Venezia*, pp. 250-254; WOLTERS, *L'architettura civile*, p. 78. GIUSEPPE GULLINO, *Da Ponte, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma, Istituto della enciclopedia italiana 1986, *ad nomen*.

<sup>72</sup> ASVe, Giudici del Piovego, Atti, b. 21, J, c. 102v, 14 marzo 1556. Nicolò nel 1564 dichiara di aver appena occupato il primo *soler* del palazzo perché negli anni passati era stato ambasciatore in Francia e al Concilio di Trento, mentre Vincenzo Pellegrini abitava il secondo già dal 1559, pagando 120 ducati l'anno: ivi, Dieci savi alle decime di Rialto, b. 125, n. 860, 10 maggio 1564.

<sup>73</sup> Ivi, Giudici del Piovego, Atti, b. 21, J, c. 117v, 18 aprile 1558; Il palazzo era concluso e abitato già da tempo nel 1566: ivi, Dieci savi alle decime di Rialto, b. 126, n. 307, 29 maggio 1566.

*tuche*. Tali analogie suggeriscono anche in questo caso l'intervento di Giangiaco, tanto più che non sono limitate alle forme esteriori. Gli archi monumentali che inquadrano le scale principali nelle sale passanti di questi edifici, dorici al piano terra, ionici al nobile (figg. 8-9), derivano tutti da modelli standardizzati, in cui spesso si ripropongono gli stessi minuti dettagli decorativi, come i capitelli dorici con due rosette nel collarino e la gola diritta decorata da foglie e bassissimo rilievo, o il fregio pulvinato ionico decorato da meandri con rosette, fiorone centrale e foglie d'acanto angolari: il modello è la libreria Marciana di Sansovino dei cui ordini architettonici, nella loro ricca qualità decorativa, costituiscono una riproposizione quasi letterale. Giangiaco conosceva molto bene Sansovino e si formò probabilmente all'ombra delle grandi imprese architettoniche del toscano traendone quelle formule standard, facilmente riproducibili e alla moda, molto apprezzate dalla committenza lagunare<sup>74</sup>.

Se non bastasse, il Grigis dal 1556 al 1560 fu proto della Scuola Grande di San Rocco, di cui portò a compimento la costruzione della grandiosa sede<sup>75</sup>. Non stupisce dunque trovare tra gli affiliati della confraternita la maggior parte dei suoi committenti, i Coccina in primo luogo<sup>76</sup>, ma anche i meno noti Bellavite<sup>77</sup> e, soprattutto, il tintore Domenico Cavalli che ricoprì varie cariche all'interno degli organi di governo e amministrazione della scuola fin dal 1553, proprio negli anni in cui edificava insieme al padre il palazzo a San Stae<sup>78</sup>. A questi si può adesso aggiungere anche l'orefice Alvise Ze-

<sup>74</sup> La consuetudine di Giangiaco con Sansovino è peraltro confermata da una collaborazione fra i due, documentata nel 1558, per un altare, purtroppo andato perduto: MANUELA MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano, Electa, 2000, p. 343.

<sup>75</sup> GIANMARIO GUIDARELLI, *L'architettura della Scuola Grande di San Rocco*, in *La Scuola Grande di San Rocco*, a cura di Salvatore Settis, *Mirabilia Italiae*, Modena, Panini, 2008, II, *Testi*, pp. 43-64.

<sup>76</sup> MARIA ELENA MASSIMI, *Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco. Strategie culturali e committenza artistica*, «Venezia Cinquecento», V (1995), n. 9, pp. 44-45, 66.

<sup>77</sup> MASSIMI, *Indice alfabetico*, p. 115: Dionisio Bellavite fu *degano* nel 1563 e sindaco nel 1564; nell'indice compaiono però anche Cataneo e Polo *de Dionise*, ovvero Cataneo e Paolo Bellavite, figli di Dionisio, rispettivamente zio e padre del precedente, ivi, p. 127. Una genealogia di massima della famiglia, con qualche inesattezza, è proposta da Tassini, BMCVe, ms. P.D. c. 4/1, p. 139. La facciata del palazzo dei Bellavite fu anche affrescata da Veronese, BASSI, *Palazzi di Venezia*, pp. 250-252.

<sup>78</sup> Ivi, p. 122: Domenico Cavalli, «tentor dalla grana», fu *degano* nel 1553, *degano di mezz'anno* nel 1561, *guardian da matin* nel 1564, vicario nel 1568; Bartolomeo che fu *degano* (1565),

nucchini, Guardian Grande della scuola nel 1573 che, come ha rivelato Blake de Maria, commissionò a Giangiacomo la costruzione della propria dimora a San Cassan (fig. 10)<sup>79</sup>. I due entrarono in lite a causa del cantiere e nel 1572 fu espressa in favore di Alvise una sentenza arbitraria contro Giovanna de' Grigi, vedova di Giangiacomo, morto pochi mesi prima<sup>80</sup>. Leggendo attentamente tale documento la situazione appare più complessa rispetto a quanto rilevato dalla studiosa, poiché l'edificio si sviluppava in due piani nobili, di cui il primo di Alvise, insieme a magazzini e *caneva* al piano terra, mentre il secondo, con due *mezzadi*, era di proprietà di Giangiacomo. Il padre di questi, Guglielmo de' Grigis, come noto, risiedeva a San Cassan almeno dagli anni Venti, in una casa adiacente la chiesa parrocchiale dove aveva sede anche la sua bottega da lapicida, del quale era divenuto proprietario nel 1542 *pro indiviso* con il capitolo della chiesa<sup>81</sup>. Nel 1563, Giangiacomo prese a livello dallo stesso capitolo l'altra metà del terreno e decise di edificare un nuovo stabile<sup>82</sup>. Qui entrò in scena Alvise, investitore facoltoso in cerca di un'abitazione decorosa, con il quale Giangiacomo si mise evidentemente in società per finanziare la costruzione. La morte prematura del Grigis sconvolse questi programmi e il *soler* ereditato dalla vedova e dai figli fu

vicario (1566) e per quattro volte aggiunto in *zonta* (1568, 1570, 1572 e 1574). Il figlio di questi, Giandomenico, fu poi *degano* nel 1595. Inoltre, a confermare la continuativa e attiva presenza della famiglia, anche Bartolomeo figlio di Gian Bernardo, nipote di Bartolomeo fratello di Martino, ricoprì delle cariche nella Scuola (1545 e 1554).

<sup>79</sup> DE MARIA, *Becoming Venetian*, pp. 111-112. Sul ruolo di Alvise nella Scuola di San Rocco si veda MARIA ELENA MASSIMI, *Religione 1573: committenza e contesto del "Ritratto virile" di Jacopo Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco*, «Venezia Cinquecento», VII (1997), n. 14, pp. 152-160.

<sup>80</sup> ASVe, Notarile, Atti, b. 3, non cartulato, 25 giugno 1572.

<sup>81</sup> La prima attestazione documentaria della residenza a San Cassan di Guglielmo risale al 1524-25, cfr. Pietro Paoletti, pp. 123 e 228; ma è probabile che fosse parente prossimo di quel Lorenzo di Guglielmo lapicida a San Cassan citato sempre da Paoletti, *ivi*, p. 123, e da MASSIMI, *Indice alfabetico*, p. 163, fra i confratelli della scuola di San Rocco (stante il patronimico, Lorenzo potrebbe essere stato il fratello del padre di Guglielmo). Michela e Vincenzo Querini nel 1514 affittavano a un Lorenzo *tagliapietra* la stessa casetta con terreno, cfr. ASVe, Dieci Savi alle Decime di Rialto, 1514, b. 49, n. 18, e b. 71, n. 24, poi passata a Guglielmo che li comprò nel 1542, *ivi*, reg. 1237, c. 140v, traslati del 12 giugno 1542, ricostruendo la casa subito dopo, cfr. CERIANA, *Grigi, Guglielmo*. Il sito di questo stabile è individuabile grazie alle misure prese dai Giudici del Piovego che la collocano con sicurezza all'angolo fra la calle del Campaniel e quella di Ca' Miani, accanto al campanile della chiesa di San Cassan, cfr. ASVe, Giudici del piovego, 21, f. J, c. 18v.

<sup>82</sup> GIAMBATTISTA GALLICCIOLLI, *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche*, VI, Venezia, Domenico Fracasso, 1795, p. 331.

ceduto a Zenucchini in risarcimento del denaro di cui Giangiacomo era ancora debitore nei suoi confronti<sup>83</sup>. Blake de Maria non ha individuato l'immobile che alcuni documenti pubblicati da Gallicciolli nel 1795 dicono confinante con la casa del piovano, edificio posto fra la chiesa e il rio di San Cassan<sup>84</sup>. La casa Grigis Zenucchini è dunque identificabile con il palazzetto con prospetto sullo stesso rio, in angolo con la calle Ca' Miani, la cui divisione in due piani nobili e due ammezzati, oltre al piano terra, corrisponde ancora a quanto riportato nella sentenza del 1572. A ulteriore conferma, le trifore ioniche in corrispondenza delle sale passanti, con balconate su mensoloni sporgenti e parapetti alla sansovina, mostrano elementi decorativi lapidei in tutto simili a quelli usati negli altri cantieri diretti da Giangiacomo.

Come si vede, l'opera di Giangiacomo si inserisce coerentemente in una rete di famiglie e confraternite in cui i Cavalli occupavano una posizione di primo piano, congruente con il successo economico e sociale raggiunto e paragonabile sotto molti aspetti a quella di altre famiglie cittadinesche, come quella più fulgida e duratura dei Coccina. La ricostruzione delle vicende delle loro case da un lato ristabilisce in qualche modo l'importanza di questa famiglia decaduta e per questo obliata, d'altra parte consente di porre basi più solide nella ricostruzione della sfuggente attività di Giangiacomo de' Grigis, il cui posto nel panorama architettonico lagunare del Cinquecento merita di essere rimeditato.

<sup>83</sup> Nel 1582, i "creditori" di Giangiacomo risultano titolari di una casa a San Cassan affittata per 30 ducati, probabilmente quella ricostruita da Guglielmo, cfr. *ivi*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 166, n. 356. Zenucchini, che si era trasferito in un alloggio ben più prestigioso, il secondo piano di Palazzo Coccina, per cui pagava 120 ducati l'anno, affittava entrambi i *soler* dello stabile a San Cassan per 94 e 72 ducati, e pagava il livello di 20 al capitolo della chiesa stipulato con il Grigis nel 1563, *ivi*, b. 166, n. 445.

<sup>84</sup> GALLICCIOLLI, *Delle memorie venete*, p. 332.

## ABSTRACT

Attraverso approfondite ricerche d'archivio si ricostruiscono le vicende storiche e architettoniche del palazzo Foscarini Giovanelli a San Stae tra XVI e XVIII secolo e l'attribuzione al proto veneziano Giangiacomo de' Grigis.

Through extensive archive research, the paper reconstructs the history, architecture and attribution to the Venetian proto Giangiacomo de' Grigis of palazzo Foscarini Giovanelli in San Stae between the 16th and 18th centuries.

*Sabine Herrmann*

UN RACCONTO SCONOSCIUTO (1672)  
DELL'ESPLORAZIONE DELLE PIRAMIDI DI GIZA

Gianantonio Soderini (1640-1691) era un membro della nobile famiglia Soderini, originaria di Firenze, che si era stabilita a Venezia nel XVI secolo<sup>1</sup>. Informazioni biografiche più dettagliate su Soderini risalgono a Jacopo Morelli (1745-1819), bibliotecario della Biblioteca Marciana, che si era dedicato ai viaggiatori veneziani sconosciuti nella sua *Dissertazione intorno ad alcuni viaggiatori eruditi veneziani poco noti*<sup>2</sup>. Secondo Morelli, Soderini si era distinto non solo per la sua passione per il collezionismo di medaglie antiche, ma anche per i suoi lunghi viaggi in Medio Oriente<sup>3</sup>. Il vice-legato di Bologna, Cornelio Magni (1638-1692), in una lettera del 15 settembre 1673, dà un resoconto della straordinaria erudizione e degli interessi del Soderini:

Ho trovato che questo è un soggetto, che degnamente si è dato a viaggi particolarmente di questa natura, essendo a mio poco giudizio uno de più qualificati personaggi, specialmente per l'antichità ed erudizione, che professino tali notizie; non scorrendogli cosa sotto l'occhio, che non ne faccia minutissimo esame<sup>4</sup>.

Nel 1675 – Soderini era allora governatore di Zara – il medico e archeologo francese Jacob Spon (1647-1685) e il botanico sir George Wheler (1650-1723) visitarono la collezione di Soderini grazie a una lettera di raccomandazione<sup>5</sup>. Tra i pezzi più importanti, Spon citava

<sup>1</sup> DEMOSTENE TIRIBILLI-GIULIANI, *Sommario storico delle famiglie celebri toscane*, Firenze, Alessandro Diligenti, 1855, pp. 1-11; POMPEO MOLMENTI, *G.B. Tiepolo: la sua vita e le sue opere*, Milano, Hoepli, 1909, p. 90.

<sup>2</sup> JACOPO MORELLI, *Dissertazione intorno ad alcuni viaggiatori eruditi veneziani poco noti*, Venezia, Antonio Zatta, 1803, pp. 80-88.

<sup>3</sup> Ivi, p. 80.

<sup>4</sup> CORNELIO MAGNI, *Viaggi*, Parma, Pazzoni e Monti, 1692, p. 65.

<sup>5</sup> JACOB SPON, GEORGE WHELER, *Voyage d'Italie de Dalmatie de Grece & du Levant, faitaux années 1675 & 1676 par Iacob Spon & George Wheler*, La Haye, Rutgert Alberts, 1724, I, p. 51.

una moneta di Galba e di Marco Aurelio, oltre a diverse iscrizioni antiche<sup>6</sup>.

Mentre la collezione di antichità di Soderini aveva già suscitato grande attenzione durante la sua vita, il fascino del Soderini per l'Egitto ha ricevuto finora poco interesse. Tuttavia, Soderini conosceva questa antica civiltà soprattutto grazie ai suoi viaggi: secondo Cornelio Magni, infatti, sapeva tanto dell'estensione de Il Cairo o sull'inondazione del Nilo quanto delle dimensioni delle piramidi (*della smisuratezza delle Piramidi*), dei cimiteri (*della bizzarria de' Cimiterji*) e dei complessi templari (*della natura del le Fabbriche*)<sup>7</sup>. Una testimonianza importante è il diario del Soderini, redatto dal suo servitore Carrara da Bergamo e intitolato *Viaggi in Cipro, Egitto, Hyerusalem et. Del N.H. Gio. Antonio Soderini / Scritti da Fermo Carrara suo cameriere / Raccolti, e preservati dal N.H. Ruggier Soderini Suo figlio*<sup>8</sup>. In questo diario, il Soderini dedica oltre un centinaio di pagine manoscritte all'Egitto, agli usi e costumi, alla flora e alla fauna e ai monumenti storici. Nel corso del suo viaggio, ogni volta che se ne presentava l'occasione, acquisiva anche oggetti antichi oltre alle monete («qui ci fermammo alla notte, et anco buona parte della mattina seguente, qui l'illustrissimo mio padrone ritrovò alquante medaglie antiche, et certe altre bagatelle»)<sup>9</sup>. A Saqqara, Soderini acquistò anche diversi "idoli" e altri oggetti che gli erano stati proposti («vennero diversi di questi che cavano mummie a

<sup>6</sup> JACOB SPON, *Miscellanea erudita antiquitatis*, Francofurtum, apud Ioan. Hermanvum Vvilderhold Bibliopolam: et Venetiis apud Francisvum Rota Antiquarium, in Platea Divi Marci, 1679, 4, 1; SPON, WHEELER, *Voyage d'Italie*, 1, pp. 344 e 352: *Ce qui vous surprendroit dans cette abondance de belles choses, ce seroit d'y voir cinq Othons de cuivre indubitablement antiques*. I resoconto di Wheler è più o meno uguale a quello di Spon, ma è più dettagliato (GEORGE WHEELER, *A Journey into Greece*, by George Wheler in company of Dr. Spon, London, Printed for William Cademan, Robert Kettlewell, ans Awsham Churchill, 1682, p. 13): «Il Conte [...] e molto applicato allo studio delle Medaglie; delle quali ne aveva una collezione copiosa, e buon numero di pregevoli, sì per rarità, come per bellezza. [...] Ne ha sì gran numero di rare, che non solamente ci recò sorpresa il vederle. [...] Ci mostrò egli, oltre molte Medaglie assai rare, due Ottoni in bronzo, l'uno Greco e l'altro Latino, indubitatamente antichi a giudizio del Signor Spon; e un Antonino Pio, con Orfeo che suona l'arpa, e intorno ad esso animali di ogni spezie, che prendono piacere di quella musica, nel rovescio. Il Signor Spon dice che gli Ottoni erano cinque; ma nel mio Giornale io non trovo fatto ricordo, sennon di due, li quali sono quei medesimi».

<sup>7</sup> MAGNI, *Viaggi*, c. 65.

<sup>8</sup> VENEZIA, *Biblioteca del Museo Correr* (d'ora in poi BMCVe), Ms. Cicogna 999bis: *Viaggi in Cipro, Egitto, Hyerusalem et. Del N.H. Gio. Antonio Soderini / Scritti da Fermo Carrara su cameriere / Raccolti, e preservati dal N.H. Ruggier Soderini Suo figlio*.

<sup>9</sup> Ivi, c. 43.

portare idoletti et altre bagatelle ritrovate nel cavar la mumia»<sup>10</sup>). Soderini avrebbe voluto portare questi oggetti a Venezia, ma la maggior parte andò perduta dopo che la nave diretta a Venezia fu catturata dai pirati a Tripoli<sup>11</sup>.

Dal diario di Soderini apprendiamo anche quali monumenti antichi aveva visitato in Egitto. Particolarmente interessante a questo proposito è la visita alle piramidi di Giza. Le strutture monumentali sono state regolarmente visitate e viste dagli europei sin dalla fine del XV secolo<sup>12</sup>. In particolare le *Observations* di Pierre Belon (1517-1564) e il diario di viaggio di Pietro della Valle (1586-1652) sono serviti da modelli letterari<sup>13</sup>. della Valle visitò le piramidi con una “visione romana” e citando la descrizione di Belon, non fornisce alcuna misura precisa (a eccezione della camera del Re), ma descrive le difficoltà della salita o della discesa nel senso di un resoconto di avventura. L’inglese John Greaves (1602-1652), invece, scrisse la prima opera scientifica sulle piramidi. La *Pyramidographia* fornisce non solo una panoramica dettagliata della storia della ricerca ma anche, per la prima volta, una descrizione precisa dell’interno<sup>14</sup>. Greaves ha anche realizzato un diagramma in sezione della piramide, che ora mostra la camera della Regina nella piramide di Cheope.

Secondo il suo diario, Soderini partì il 26 febbraio 1672, accompagnato dal console veneziano, dalla sua famiglia e da due giannizzeri, alla volta delle piramidi e dei sepolcri di Saqqara («a veder le Piramidi e anco il luoco, ovè si cavano le mumie»). In totale, il gruppo era composto da 90 persone:

Alle Piramidi andassimo doi volte, la prima fu adi 20 aprile. Adi 26. Febr.  
l’Illustrissimo Signore Console volle condurre l’illustrissimo mio signore a

<sup>10</sup> BMCVe, Ms. Cicogna 999bis, c. 53.

<sup>11</sup> MAGNI, *Viaggi*, c. 65: «Aveva questo Cavaliere in Egitto fatta unione di molte rarità in ogni genere, e formatone un invoglio, le aveva imbarcate sopra una nave, che da Alessandria ripassava a Venezia: e dopo non molto tempo ha inteso essere stata questa predata da Corsari Tripolini».

<sup>12</sup> Per esempio Felix Fabri (1483), Bernhard di Breydenbach (1486), Francesco Surian (1494), Zaccaria Pagani (1512), Jean Thenaud (1512), Marco Grimani (1534), Pierre Belon (1553), Filippo Pigafetta (1577) e Prospero Alpino (1584).

<sup>13</sup> Pierre Belon, *Les observations de plusieurs singularitez & choses memorables [...]*, Paris, Hierosme de Marnef, 1553; PIETRO DELLA VALLE, *Viaggi*, Roma, Gioseffo Longhi, 1650, cc. 357-367.

<sup>14</sup> JOHN GREAVES, *Pyramidographia, or, a Description of the Pyramids in Egypt*, London-Osborne, 1752, cc. 605-651.

veder le Piramidi et anco il luoco, ovè si cavano le mumie. Vi erano tutti quelli della casa del illustrissimo Console, doi Gianizzeri, et anco diversi Greci et Hebrei che con questa occasione vollero venir a veder, sicche gia tutti erevamo 90 persone<sup>15</sup>.

La visita alle piramidi era dunque un vero spettacolo, che comprendeva non solo la scalata alla cima ma anche la riproduzione delle misure esatte. La piramide di Cheope, come si evince già dal resoconto del pellegrino Surian, era priva del suo rivestimento alla fine del XV secolo, in quanto era accessibile<sup>16</sup>. La piramide di Chefren, invece, presentava ancora resti del rivestimento<sup>17</sup>. Pietro della Valle scherzava su questi “curiosi” che cercavano di confermare o confutare Pierre Belon riguardo alle sue misure: «e per quanto intesi anche da diversi curiosi, che hanno fatto la fatica, credo, che le misure del Belonio siano giuste»<sup>18</sup>. della Valle ha ritenuto che il conteggio dei gradini fosse impraticabile, poiché molti di essi erano troppo rovinati dalle intemperie<sup>19</sup>. Di conseguenza, le informazioni sul numero esatto di “passi” variano: secondo Sebastiano Serlio (1475-1554), che si riferisce alle informazioni di Marco Grimani (1494-1544), la piramide poteva essere scalata dalla base alla cima su 210 blocchi di pietra alti 31/2 cubiti<sup>20</sup>. Jacques de Villamont (1560-1625) ha contato invece 215 “passi” (992 piedi)<sup>21</sup>, e Jean Palerne (1557-1592), citando le *Observations* di Pierre Belon (250 gradi; 800 piedi), indica 213 gradini e stima l’altezza in 890 “pas de Roy”, tre volte l’altezza della chiesa di Notre Dame de Paris<sup>22</sup>. Gianantonio Soderini ha raggiunto “solo” 204 “passi”:

<sup>15</sup> BMCVe, Ms. Cicogna 999bis, c. 48.

<sup>16</sup> FRANCESCO SURIAN, *Il trattato di Terra santa e dell’ Oriente*, a cura di Girolamo Golubovich, Milano, Tipografia editrice Artigianelli, 1900, pp. 184-186.

<sup>17</sup> BMCVe, Ms. Cicogna 999bis, c. 51: «Vicina a questa Piramide ve nè un altra che io la stimo piu alta, ma non vi si puo salire perche è fatta liscia e non a scalinade, dal mezzo in giu sono cascate de pietre che la formano intatta».

<sup>18</sup> DELLA VALLE, *Viaggi*, c. 361.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Secondo Serlio, un “varco” corrispondeva a tre cubiti, vedi MARGARET DALY DAVIS, *East of Italy: early documentation of Mediterranean antiquities. Excerpts from Sebastiano Serlio*, Heidelberg, Fontes 57, 2011, p. 9.

<sup>21</sup> *Voyages en Egypte des années 1589, 1590, et 1591. Le Vénétien anonyme, Le Seigneur de Villamont, Le Hollandais Jan Sommer*, a cura di Carla Burri et al., Le Caire, Ifao, 1971, p. 199.

<sup>22</sup> SERGE SAUNERON, *Voyage en Egypte de Jean Palerne Forésien 1581*, Le Caire, Ifao, 1971, p. 103.

Sono gradi di pietra, cioè scalini, per liquali sono ascende N.o 104 seguitando da detta in alta cima sono altro gradi o scalini N.o 100 [Ill.] Che vengono ad essere in tutto N.o 204<sup>23</sup>.

Molti viaggiatori hanno scalato la piramide di Cheope durante la loro visita. Alcuni hanno lasciato i loro monogrammi all'interno della piramide, all'ingresso o sulla cima per commemorare la loro visita. Mentre fino al 1500 si sono conservati solo dieci graffiti di viaggiatori europei, nel XVI secolo se ne contano già diciannove, nel XVII secolo ben 34, seguiti da 30 nel XVIII secolo<sup>24</sup>. Arrivando in cima, Filippo Pigafetta (1533-1604) trovò i nomi di numerosi visitatori: «E in quei sassi sono scritti i nomi di molti che vi sono montati, in ogni lingua»<sup>25</sup>. Questi graffiti, la maggior parte dei quali sono stati pubblicati da Georges Goyon nel 1944, forniscono anche informazioni su persone il cui lascito scritto non permetteva in precedenza di indicare una visita alla piramide. Su un blocco alla base, nell'anno 1594 circa, con "PE GIUST", presumibilmente Giuseppe Giustiniani lasciò una prova della sua presenza, che fu l'ultimo governatore dell'isola di Chios<sup>26</sup>. In particolare, i graffiti di Pietro della Valle erano di grande interesse per i visitatori del XVII secolo. Secondo il diario del Soderini, tuttavia, le lettere si erano talmente deteriorate da non essere quasi più leggibili: «Le letterre sono corotete dal tempo, [...] che a pena si leggano». Immediatamente accanto al graffito di Pietro della Valle, il servitore di Soderini, Carrara, ha inciso il nome del suo padrone: «nella medesima pietra sopra il medesimo epitafio incisi [...] io il nome del mio Illustrissimo mio Signore, cioè Die 20 Aprilis 1672 Joannis Antonius Soderinius». Carrara ha lasciato anche i propri graffiti su un'altra pietra: «lascia ancor il mio nome in una pietra [...] nella cima dalla parte verso mezzogiorno cioè adi 20 Aprilis 1672 / Fermo Carrara da Bergamo»<sup>27</sup>.

Oggi non si trovano più né il graffito di della Valle né il monogram-

<sup>23</sup> BMCVe, Ms. Cicogna 999bis, c. 51.

<sup>24</sup> GEORGES GOYON, *Les inscriptions et Graffiti des voyageurs sur la grande pyramide*, Le Caire, Société Royale de Géographie, 1955, pp. 179-181.

<sup>25</sup> FILIPPO PIGAFETTA, *Viaggio da Creta in Egitto ed al Sinai 1576-1577*, a cura di Alvisè da Schio, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, 1984, p. 175.

<sup>26</sup> GEORGES GOYON, *Les inscriptions et Graffiti des voyageurs*, XLV ([Giusep]pe Giust[iniani] [v]enetiae [b]ailus).

<sup>27</sup> BMCVe, Ms. Cicogna 999bis, c. 51.

ma di Soderini o del suo servitore, il che potrebbe essere attribuito alle condizioni atmosferiche (tempeste di sabbia).

A differenza di altri viaggiatori, il racconto di Soderini sul interno della piramide di Cheope è accattivante per l'approccio "scientifico" e per l'ordine invertito della descrizione: questa volta la visita è descritta dall'interno, partendo dalla camera del Re. Inoltre, Soderini fornisce misure precise di tutti gli elementi architettonici noti, tra cui la camera della Regina e il "pozzo". Soderini descrive dettagliatamente anche il sarcofago vuoto nella camera del Re che, quando veniva colpito, suonava "come una campana":

La camera dentro nella Piramide dove si trova la cassa è lunga braccia N.o 18  $\frac{3}{4}$ , longa braccia N.o 9  $\frac{3}{8}$ , alta braccia 10 circa. La sudetta cassa è lunga B.a 4, larga B.a 1  $\frac{3}{4}$ , fonda B.a 1  $\frac{1(?)}{8}$ , alta da terra B.a 1  $\frac{7}{8}$ , grossa B.a  $\frac{1}{4}$ , di buona misura, laquale come [come] anche la cassa sono di pietre come Porfido al colore, macchiate del Rosso, bianco e nero, di granda durezza. [...] La cassa è senza coperchio però ci è il suo incasso laqual battendosi con pietra manda il suono di una campana<sup>28</sup>.

Filippo Pigafetta (1577) ha anche menzionato che il sarcofago nella camera, quando veniva colpito, suonava come una campana («a battervi dentro suona come una campana»). Questa osservazione si ritrova anche in Jean Palerne (1581/83), Prospero Alpino (1584) e Pietro della Valle (1615) e dimostra che lo spazio piramidale era vissuto anche a livello uditivo<sup>29</sup>. Infine, Soderini descrive l'uscita dalla camera del Re, la grande galleria e l'*altra camera*, intendendo presumibilmente la camera della Regina:

Nel uscire di questa camera ve ne esce per un buco quadro lungo B.a 4  $\frac{1}{2}$  sin alla porta di {di} fuori dalla qual porta sin alla scala si va per il piano di pietre non essendovi altro che porte incisive o taglij per postar fermar il piede è longa di B.a 70 sin a quel buccho che si scende per entrare all'altra camera nella quale si intra per un buccho quadro alto in boccha B.a 2 lunga B.a 1  $\frac{7}{8}$  è lunga sin alla camera B.a 60, la qual camera è lunga B.a 10, larga B.a 9  $\frac{3}{8}$ , è alta B.a 7  $\frac{1}{4}$  et è fatta a questo modo<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> BMCVe, Ms. Cicogna 999bis, cc. 50-51.

<sup>29</sup> SAUNERON, *Voyage en Egypte de Jean Palerne Forésien*, p. 108: «et sonne comme une cloche, quand on frappe contre»; DELLA VALLE, *Viaggi*, c. 366.

<sup>30</sup> BMCVe, Ms. Cicogna 999bis, c. 51.

Alla camera del Re si accede attraverso uno stretto corridoio di collegamento (8,40 m). Questa camera di accesso è larga e alta solo un metro circa e poi sale gradualmente. Il corridoio orizzontale presenta anche tre scanalature verticali per le pietre di caduta. Mentre Pietro della Valle aveva ancora parlato di uno “*stanziolino*”<sup>31</sup>, presumibilmente riferendosi all’anticamera della camera della Regina, la menzione di Soderini dell’*altra camera* dimostra che il gruppo era entrato anche in questa stanza. John Greaves si era riferito alla camera della Regina come «la camera ad arco» per il suo design architettonico<sup>32</sup>.

Immediatamente prima del corridoio che conduce alla camera il gruppo incontra anche il “pozzo” («un buccho fondo, che si chiama pozzo qual si trova a man manca quando si va a basso da sudette camere») e il corridoio ascendente («da questo pozzo seguita la scala, overa callata con suoi poggi per banda similmente di pietra grossa, B.a 59 lunga, la cui larghezza è uguale dapertutto»). La funzione del “*pozzo*” aveva già dato adito a speculazioni da parte di molti visitatori prima del Soderini: Prospero Alpino (1584), ad esempio, contrappone a Belon la teoria del chierico Paolo Biggi, secondo il quale la piramide era tanto profonda quanto alta e il pozzo doveva condurre a zone più basse della piramide<sup>33</sup>. De Villamont dice che l’ultimo Bassa aveva lasciato scendere in questo “*puits*” un condannato a morte. Cadde, ma alla fine trovò un’uscita e fu assolto<sup>34</sup>.

Infine, il gruppo torna alla luce del giorno attraverso il “tunnel di Al-Ma’mun” («ad uscire fuori d’una della porta fatta il circuito della Piramide») <sup>35</sup>. L’ingresso originale della piramide di Cheope, alta appena un metro, era un corridoio difficile da percorrere sul lato nord, a sedici metri dal livello del suolo. Al livello del pavimento della piramide, un corridoio ascendente si dirama dal corridoio discendente, fornendo un collegamento al sistema di camere superiori. Questo corridoio ascendente, che si restringe ad appena un metro all’estremità inferiore, era originariamente sigillato con blocchi di granito rosa ed era

<sup>31</sup> DELLA VALLE, *Viaggi*, c. 364.

<sup>32</sup> GREAVES, *Pyramidographia*, c. 637.

<sup>33</sup> Prospero Alpino, *Historia naturalis Aegypti*, Lugduni Batavorum, apud Gerardum Potvliet, 1735, c. 28.

<sup>34</sup> *Voyages en Egypte*, p. 202.

<sup>35</sup> BMCVe Ms. Cicogna 999bis, c. 51.

quindi accessibile solo attraverso una deviazione, dato che le pietre di blocco sono ancora *in situ*. Il corridoio ascendente poteva quindi essere percorso da Soderini e dai suoi compagni solo attraverso il “tunnel di Al-Ma'mun”. Questo ingresso originale suscitò grande ammirazione, sia da parte del Soderini che del della Valle, perché era costituito da sole cinque pietre (« composta di cinque sole pietre che rendono meraviglia a veder la sua grandezza ») e si poteva raggiungere attraverso una collina di terra ammassata (*monticello*)<sup>36</sup>. Dopo aver visitato le piramidi, il gruppo si recò anche al sito sepolcrale di Saqqara, a circa 20 km da Il Cairo, sulla sponda occidentale del Nilo. Il viaggio dura circa quattro ore da Giza e otto ore da Il Cairo<sup>37</sup>. Soprattutto i campi delle mummie di Saqqara erano una vera e propria “attrazione turistica”<sup>38</sup>. Soderini incontrò alcuni arabi che stavano scavando alla ricerca di mummie (« ove erano alcuni arabi a cavar mummie fuori dalli pozzi »). Sulla strada per i luoghi di sepoltura, Soderini e i suoi compagni di viaggio passarono anche davanti alla piramide romboidale di Dahshur e videro in lontananza le piramidi di Amenemhet II e Amenemhet III<sup>39</sup>.

Il diario di viaggio di Soderini mostra quindi, a differenza del XVI secolo, una varietà molto maggiore per quanto riguarda i dettagli. Mentre all'inizio del XVII secolo Pierre Belon era ancora seguito, il resoconto in stile epistolare delle esperienze di della Valle sostituì sempre più le *Observations*. Oltre ai classici resoconti di avventure, apparvero per la prima volta opere scientifiche come la *Pyramidographia* di John Greaves. Il diario di Soderini affascina con un misto di resoconto dell'avventura e di concisa presentazione scientifica, scegliendo questa volta una prospettiva dall'interno verso l'esterno. Alle soglie del XVIII secolo, si può anche osservare che la prestazione fisica ha sempre più un ruolo minore nelle descrizioni rispetto allo sviluppo empirico.

<sup>36</sup> BMCVe Ms. Cicogna 999bis, c. 50v. Vedi per il « monticello » anche GREAVES, *Pyramidographia*, c. 632.

<sup>37</sup> ESTHER DE GROOT, *Pharaonic Egypt through the Eyes of a European Traveller and Collector. Excerpts from the Travel Diary of Johann Wansleben (1672-1673)*, with an Introduction and Annotations by Esther de Groot, Leiden, Book and Digital Media Studies 2014, p. 32.

<sup>38</sup> *Voyages en Egypte*, pp. 206-212.

<sup>39</sup> BMCVe, Ms. Cicogna 999bis, cc. 50-51.

## ABSTRACT

Le piramidi egizie furono intensamente esplorate dai viaggiatori veneziani. I modelli letterari per queste narrazioni di viaggio del XVI e XVII secolo furono le *Observations* di Pierre Belon e i *Viaggi* di Pietro della Valle scritti in forma epistolare, ma si può sempre osservare un tratto empirico e un impegno critico con questi autori "moderni". Il diario di viaggio finora inedito di Gianantonio Soderini affascina con un misto di resoconto d'avventura e concisa presentazione scientifica, con la scelta di una prospettiva dall'interno all'esterno.

The Egyptian pyramids were intensively explored by Venetian travellers. Literary models for these travel narratives of the 16th and 17th centuries were Pierre Belon's *Observations* and Pietro della Valle's *Viaggi* written in epistolary form, but an empirical trait and a critical engagement with these "modern" authors can always be observed. The so far unpublished travelogue of Gianantonio Soderini captivates with a mixture of adventure report and concise scientific presentation, whereby a perspective from the inside to the outside was chosen.



Emma Filipponi

*A SOLLIEVO DEL FIUME.*

LA GESTIONE DEL RÉSEAU IDRICO PADOVANO NEL SETTECENTO\*

Eseguiti tra il XIII e il XIV secolo – in quel travagliato periodo nel quale la città, per difendersi dalle mire politiche dei Della Scala, signori di Verona, vide l'affermarsi della signoria dei Da Carrara (1318) – i primi interventi sulle acque urbane della città di Padova, gestiti dall'apposita magistratura degli *Ingrossatori*<sup>1</sup>, servirono a impostare il sistema di canalizzazione delle acque dei fiumi Brenta e Bacchiglione, permettendo loro di entrare in città seguendo la traccia dei due alvei che saranno in seguito chiamati Tronco maestro e Naviglio interno<sup>2</sup>.

A partire dal XVI secolo, passata sotto il dominio diretto della Serenissima, la città continuò a espandersi e le risorse idriche urbane conobbero un sostanziale aumento del loro grado di sfruttamento, con la nascita di botteghe e laboratori artigiani, esercizi commerciali e mulini. Allargatasi e arricchitasi di nuove funzioni, Padova divenne una tra le più importanti città d'acqua del Veneto, grazie anche alla presenza di ben tre porti fluviali e di una grande quantità di prese d'acqua, dai nomi più curiosi: pozzo Dipinto, pozzo del Campione, pozzo Mendoso<sup>3</sup>. Il collegamento tra il centro e la periferia era inoltre garantito dalla presenza della cinta muraria: grazie alla loro praticabilità, le mura potevano connettere vari punti della città tramite un complesso sistema di ponti, torri e porte (fig. 1).

\* Questo saggio è un riadattamento di un capitolo della tesi di dottorato discussa dall'autrice. La tesi è risultata vincitrice, nel 2020, del premio Morelli dell'Associazione Italiana di Storia urbana ed è stata recentemente pubblicata in lingua inglese da Aisu International: EMMA FILIPPONI, *A Europe of water. Napoleonic projects for Paris and Padua (1797-1814)*, Torino, Aisu International, 2023.

<sup>1</sup> La Magistratura degli Ingrossatori era finalizzata al controllo e alla gestione in "materia di acque". Si veda GIUSEPPE GENNARI, *Dell'Antico corso de' fiumi in Padova e ne' suoi contorni, e de' cambiamenti seguiti con altre curiose notizie, e un saggio della legislazione de' padovani sopra questa materia*, Padova, Conzatti, 1776, p. 90.

<sup>2</sup> EMMA FILIPPONI, *A Europe of water. Napoleonic projects for Paris and Padua (1797-1814)*, Torino, Aisu International, 2023, pp. 32-35.

<sup>3</sup> SANTE BORTOLAMI, *La città "acquatica": aspetti e momenti della trasformazione urbanistica medioevale*, in *Padova città d'acqua*, a cura di Giorgio Ronconi, Padova, La Garangola, 1989, pp. 32-34.

Tutte le canalizzazioni secondarie che erano state create nel corso degli secoli avevano però generato un disequilibrio nel rapporto tra le acque interne e la navigazione ne risentì in termini di efficienza e rapidità. Per questo furono creati una serie di sostegni, detti anche *vampadure*, che, regolando il livello dell'acqua dei canali, riuscivano a favorire la navigazione e gli altri usi. In questo senso, l'opera più importante fu la costruzione, nel Cinquecento, della «conca per la navigazione delle Porte Contarine»<sup>4</sup> e la creazione del nuovo manufatto permise di sopprimere i vecchi sostegni.

La mappa della città di Cristoforo Sorte (1510-1595), datata al 1550, illustra in maniera piuttosto chiara la struttura idraulica di Padova della prima metà del XVI secolo (fig. 2). Le nuove mura avevano allargato i confini dell'*urbs* fino a comprendere una zona con molti canali, scavati – è ragionevole ipotizzarlo – sfruttando una serie di licenze concesse dal comune ai privati e alle congreghe religiose<sup>5</sup>. La redazione del disegno di Sorte aveva probabilmente come finalità quella di documentare la maggiore o minore necessità di interventi di vario tipo: nel disegno è segnata infatti la costruzione di alcuni edifici in aree specifiche, come quelle del Prato della Valle, di Santa Croce, di porta Saracinesca e di porta San Giovanni<sup>6</sup>.

Fu però soprattutto nel corso del XVIII secolo che il tema della buona gestione e della corretta conservazione della rete idrica della città diventò centrale e fu l'occasione per pianificare e mettere parzialmente in opera una serie di interventi non solo alla scala architettonica e urbana, ma anche a quella territoriale.

### *Un sistema articolato per i trasporti e l'approvvigionamento*

Nella rete delle acque padovane, dunque, ogni singola derivazione era importante per il buon equilibrio del sistema, ma alcuni interventi erano senza dubbio considerati più urgenti di altri. Oltre all'area delle

<sup>4</sup> VENEZIA, *Archivio di stato* (d'ora in poi ASVe), Savi ed esecutori alle acque, Atti, b. 541, Padova. Canali e Molini, Copia della lettera del Capitano di Padova Donado al doge Andrea Gritti e Savi ed esecutori alle acque, Atti, b. 541, Padova. Canali e Molini, Informazione riguardante il Canal di navigazione di Padova dal Ponte di Legno sino alle Porte Contarine, databile.

<sup>5</sup> EUGENIA BEVILACQUA, *La situazione idrologica della città nel Cinquecento*, in *Padova città d'acque*, a cura di Giorgio Ronconi, Padova, La Garangola, 1989, p. 47.

<sup>6</sup> EAD., *Le acque esterne ed interne della città di Padova*, in *Padova: il volto della città. Dalla pianta del Valle al fotoniano*, a cura di Eugenia Bevilacqua e Lionello Puppi, Padova, Editoriale Progamma, 1987, p. 49.

porte Contarine, del ponte Molino e del Portello, l'area a sud e sud est della città era al centro delle attenzioni del governo veneziano. Venata da numerose derivazioni, che solcavano terreni a loro volta bassi e paludosi, l'area presentava spesso dei problemi di navigazione, legati soprattutto alle inondazioni dei canali e dei terreni circostanti, come l'area del Prato della Valle e dei giardini di Vanzo (fig. 3).

Probabilmente per questo, il 27 settembre 1767 i proprietari di alcune macine localizzate a sud est della città chiesero la messa in atto di urgenti lavori di consolidamento degli argini del canale di Santa Chiara. Partendo dalla porta delle Torricelle, il canale collegava all'epoca il Naviglio interno al canale di San Massimo che veicolava le acque urbane fino al canale delle Roncajette che funzionava da scaricatore.

La costante caduta di massi nel canale, causata dalle piene, impediva infatti il buon corso della derivazione «della quale conosciuta molto importante la conservazione», limitando l'apporto di energia alle macine e impedendo una corretta navigazione del canale<sup>7</sup>.

Già qualche anno prima, nel 1766, i savj Giulio Contarini, Marco Calbo, Andrea Querini, Giacomo Corner, Benedetto Grimani e Girolamo Ascanio Molin avevano pubblicato un altro decreto, che faceva riferimento a una disposizione approvata dal Senato veneziano più di sessant'anni prima<sup>8</sup>.

Il testo fa riferimento ad alcuni lavori eseguiti alla fine del Seicento dal proto Alvise Giaccon, e autorizzati dall'allora vice-podestà e "capitano" di Padova Giovanni Donà: si trattava per lo più di opere finalizzate all'innalzamento di alcuni argini cittadini, ed eseguite nell'area nord di ponte Molino e quella a sud della porta delle Torricelle e del canale delle Roncajette.

Il 22 marzo 1766 i savj ordinano dunque che non venga alterato in alcun modo l'assetto stabilito dopo i lavori del 1693, e soprattutto che non si innalzi alcun muro lungo il corso del canale delle Roncajette, come si era cercato di fare: «essendo comandato che sussista e nessuno ardisca porvi mano ed alterarla, tanto meno di alzarvi mai nessuna opera di Muro, come pareva a volersi arditamente tentare nel Canal di Roncajette»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> PADOVA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASPd), Acque, b. 11, f. XII, Canali interni della città di Padova, Canale di Santa Chiara, 1767-1768.

<sup>8</sup> ASVE, Savi ed esecutori alle acque, Atti, b. 541, Padova. Canali e Molini.

<sup>9</sup> *Ibid.*

Nel 1782, poi, gli abitanti della contrada di Vanzo chiedono al Podestà che venga effettuata un'urgente escavazione della piccola derivazione che si sganciava dalla porta Saracinesca e che, correndo verso est, si collegava al canale delle Torricelle: «Fiumicello, che dalla Porta Saracinesca entra nella città di Padova, e scorrendo per la Contrada del Vanzo si unisce e scarica nel Canale inferiore delle Torreselle»<sup>10</sup>.

Oltre alle canalizzazioni interne, anche i fiumi individuavano i punti nevralgici dell'assetto idrico della provincia: dal loro corso e dalla loro maggiore o minore portata dipendeva la stabilità dei canali cittadini, la loro navigabilità e la produzione di energia.

Fu proprio a partire dalla seconda metà del XVIII secolo che furono messi a punto una serie di progetti per la sistemazione dei fiumi principali: a quell'epoca, infatti, gli interventi di ingegneria idraulica potevano contare su delle solide cognizioni scientifiche, ottenute grazie allo studio dei numerosi trattati che erano stati a mano a mano pubblicati, come quello di idraulica teorica di Benedetto Castelli (1578-1643) della seconda metà del Seicento o quello di idraulica fluviale di Domenico Guglielmini (1655-1710)<sup>11</sup>.

Compilata nel 1739 su commissione di Giovanni Poleni (1683-1761), la mappa del cartografo Antonio Tintori può essere considerata ancora oggi un vero e proprio documento di lavoro sul quale poter redigere un programma di risanamento da presentare agli amministratori veneziani. Il disegno delle mura, che nella mappa di Cristoforo Sorte risultava molto chiaro, nella mappa del Tintori è invece più abbozzato. Molto particolareggiato è invece il disegno del tracciato della rete idrica, sia per le canalizzazioni principali sia per quelle secondarie, con le loro successive connessioni (fig. 4).

Negli intervalli tra gli anni 1752-1756 e 1761-1765 il Brenta fu l'oggetto di numerosi lavori di taglio e regolazione<sup>12</sup> ed entrambi i fiumi subirono, rispettivamente nel 1786 e nel 1787, un intervento di livellazione delle acque in diversi punti, resosi indispensabile per tentare di tenere sotto controllo le piene. Negli stessi anni, il corso del Bacchiglione era fornito ancora di molti sostegni: le opere idrauliche

<sup>10</sup> ASPd, Acque, b. 25, f. IX, Canale detto fiumicello in contrada S. Maria in Vanzo.

<sup>11</sup> BEVILACQUA, *Le acque esterne*, p. 52.

<sup>12</sup> ASVe, Savi ed esecutori alle acque, b. 976.

atte a regolare il flusso delle acque negli alvei, servivano a monitorare i livelli d'emergenza delle piene<sup>13</sup>.

Grazie allo studio delle mappe, è possibile notare la particolare prudenza della magistratura veneziana alle acque rispetto agli interventi di modifica delle reti idriche della terraferma: qualsiasi lavoro da effettuare, infatti, avrebbe generato non solo modifiche sulla rete idrica padovana, ma anche ripercussioni sulla laguna, dove era invece fondamentale mantenere il giusto equilibrio tra acque dolci, acque *salse* e acque *torbide*. Un equilibrio essenziale per garantire l'esistenza stessa di Venezia. Proprio per questo, come è noto, nei secoli precedenti al XVIII, il magistrato aveva condotto tutte le opere di allontanamento delle foci fluviali dalla laguna, allungando però, in questo modo, il corso del fiume in terraferma, provocando una diminuzione della pendenza e un aumento della frequenza delle piene, delle rotte e delle alluvioni.

*Le aree di intervento: dalle porte Contarine alla derivazione dell'Allicorno*

In questo complesso sistema idrico tutto ciò che accadeva alla scala territoriale, in termini di inondazioni, flussi acquei e opere di manutenzione sui fiumi maggiori, si rifletteva irrimediabilmente sulle canalizzazioni interne alle mura.

Per la sua morfologia complessa, infatti, la rete delle vie d'acqua cittadine di metà-fine Settecento richiedeva, da parte dei tecnici e dei governanti, la messa in campo di lavori di monitoraggio, di conservazione e di potenziamento importanti tanto quelli che si immaginava di eseguire sui due grandi fiumi, nella laguna, nei lidi e nei porti.

All'interno della compagine urbana erano due (oltre all'area a sud del centro) le zone più delicate sulle quali era stato necessario lavorare e sulle quali si continuò a operare per tutto il Settecento: la fascia delle porte Contarine e dei mulini di ponte Molino, a nord, e l'area del Portello della città, a est (fig. 5).

In una lettera non datata del 1523, a seguito di rimostranze sessantennali da parte dei comitati dei *barcaroli* sulla effettiva difficoltà di navigazione del canale che permetteva di trasportare le merci fino a Venezia, l'allora *capitano* di Padova, Francesco Donado, mette al cor-

<sup>13</sup> ASVe, Savi ed esecutori alle acque, bb. 994-995.

rente il doge Andrea Gritti di aver designato Giacomo Dondi dall'Orologio come *ingegnere* per la costruzione della chiusa delle Contarine e dei suoi *portoni*<sup>14</sup>.

La chiusa, con porta a doppio battente all'interno e a battente unico all'esterno, aveva una duplice funzione: da un lato sarebbe servita a permettere alle imbarcazioni – *burchi* e *burchielli* per il trasporto delle persone e *peote*<sup>15</sup>, battelli e zattere per quello delle merci – di superare la differenza di quota tra le acque esterne del Piovego e quelle interne del Naviglio; dall'altro, i *portoni*, transitabili con il pagamento di un pedaggio, avrebbero permesso di mantenere un buon livello di navigazione del Naviglio interno, facilitando il percorso delle barche<sup>16</sup>.

Il punto di ingresso a nord della città, quello che comprendeva il sistema della chiusa dei Carmini, di quella delle porte Contarine e di quella di Porciglia, costituiva quindi uno dei nodi più delicati del sistema delle canalizzazioni urbane padovane.

Poco lontano dalle porte Contarine, infatti, trovava posto l'area di mulini, adiacente al cosiddetto ponte Molino. I mulini erano presenti nella zona in numero molto elevato: poiché da un censimento del 1811 risultarono essere ventisei<sup>17</sup>, alla metà del Settecento, quando le attività produttive legate alle acque erano ancora alla base dell'economia urbana, erano probabilmente molti di più.

La presenza dei mulini, se da un lato contribuiva a mantenere fiorente i commerci e le finanze cittadine, dall'altro, deviando in parte le acque, creava degli scompensi idrici al Naviglio interno, indebolendo ulteriormente un'area già di per sé molto delicata.

Poco lontano dalle porte Contarine e dall'area dei mulini vi era un'altra area considerata fragile dalle magistrature. Localizzata in periferia, ma ancora dentro le mura, la zona del Portello trovava posto lungo le placide acque del Piovego. La porta del Portello, che ancora oggi campeggia all'incrocio tra via del Portello, via Loredan e via Gradeno, costituiva l'accesso all'area portuale interna della compagine

<sup>14</sup> ASVe, Savi ed esecutori alle acque, Atti, b. 541, Padova. Canali e Molini, Copia della lettera del Capitano di Padova Donado al Doge Andrea Gritti.

<sup>15</sup> I *burchi*, i *burchielli* e le *peote* erano le tipiche imbarcazioni veneziane, adatte non solo ad attraversare la laguna, ma anche a risalire o riscendere il corso del Brenta.

<sup>16</sup> Ivi, Informazione riguardante il Canal di navigazione di Padova dal Ponte di Legno sino alle Porte Contarine.

<sup>17</sup> ASPd, Atti Comunali, b. 97.

urbana, dove le imbarcazioni potevano sostare e manovrare le merci oggetto dell'attività di *import-export* della città. È probabile che il porto sul Piovego avesse sostituito, intorno al Cinquecento, il punto di approdo del Portello Vecchio, con ogni probabilità anticamente situato all'incrocio tra il canale di San Massimo e quello delle Roncajette, che garantiva il collegamento con Venezia in epoca pre-rinascimentale.

È nel 1753 che il *proto* di Padova, Giacomo Savio, scrive al Podestà e al *Capitano* della città, dando notizia di alcuni problemi idrici proprio nell'area del Portello nuovo, che avevano messo in pericolo gli edifici della dogana e dei corrieri, nonché la strada pubblica e alcuni edifici privati<sup>18</sup>.

A seguito di un'ispezione da lui stesso condotta, il *proto*, indica «i rimedj opportuni» da effettuarsi per risolvere la situazione: piccoli innalzamenti, alcune demolizioni e soprattutto consolidamenti finalizzati ad aumentare la resistenza degli argini riservati alle due zone «del Porto col Ponte, del porto vecchio e del Porto nuovo»<sup>19</sup>.

In questo quadro, va chiarito che, oltre alla manutenzione dei punti nevralgici, ciò che destava preoccupazione tra i vertici amministrativi, e che richiedeva attenzione da parte dei tecnici, erano anche alcuni dei canali interni alla città. Si trattava soprattutto di quelli che veicolavano dentro le mura l'acqua dei fiumi maggiori e che per questo costituivano l'ossatura fondamentale di tutto il complesso sistema delle derivazioni: i due rami principali – Tronco maestro e Naviglio interno – ai quali si aggiungeva la derivazione maggiore dell'Alicorno.

Il Tronco maestro, che, nella sua relazione, il matematico Giuseppe Rossi chiamava «Canale di Padova»<sup>20</sup>, raccoglieva e immetteva in città le acque del Bacchiglione, che dal bastione dell'Alicorno correva fino alla biforcazione della porta Saracinesca in direzione nord. Il Naviglio interno si connetteva invece al Tronco maestro passando attraverso la zona dei mulini e, oltre alle acque del Bacchiglione, si arricchiva di quelle del Piovego che, dalle mura esterne, entravano in città attraverso la chiusa delle porte Contarine e si spingevano a sud fino alla

<sup>18</sup> ASVe, Savi ed esecutori alle acque, Atti, b. 976, Brenta. Regolazione 1752-1756, 1761-1765, Lettera di Giacomo Savio, Proto di Padova, al Podestà e al Capitano su lavori da eseguire nell'area del Portello.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> ASVe, Savi ed esecutori alle acque, Atti, b. 541, Padova. Canali e Molini, Relazione del Pubblico Matematico intorno alle Acque di Padova, Parte prima.

porta delle Torricelle. Il canale dell'Alicorno, infine, recepiva le acque del Bacchiglione che si staccavano dal Bassanello, quindi prima ancora di arrivare alla porta Saracinesca e all'immissione nel Tronco maestro: dal torrione dell'Alicorno le acque correvano lungo le mura fino alla porta Santa Croce, che le immetteva in città in direzione est, fino alla connessione con il canale di San Massimo.

In questo complesso di canalizzazioni maggiori, era ovviamente molto importante che le due componenti del sistema, il Tronco maestro e il Naviglio interno, godessero di un buon sistema di afflusso e deflusso delle acque e, soprattutto, di un buon livello di navigabilità.

Per questo già alla fine del Quattrocento il doge Agostino Barbarigo aveva chiesto al Podestà e al *Capitano* di Padova di prevedere l'esecuzione di opere sul Naviglio interno al fine di migliorarne la navigazione da parte di *burchi e burchielli* che portavano le merci fino a Venezia<sup>21</sup>.

Intorno agli anni venti del Settecento, poi, la situazione del Naviglio interno era ancora molto complessa, soprattutto a causa della presenza delle acque "torbide" veicolate dagli apporti del Brenta da nord e del Bacchiglione da sud, tramite il Tronco maestro.

Nel 1719, infatti, con una lettera del 4 gennaio, Lorenzo Mazi, pubblico perito della città, scrive all'allora doge Giovanni II Corner che si era resa necessaria l'escavazione del Naviglio interno, eccessivamente intasato dai detriti: «l'unico e necessizoso rimedio sarebbe stata l'escavazione del Canal, il letto del quale da molti e molti anni si hora presente si è imbonito per le acque torbide che passano per detto Canale, che vengon dal fiume Brenta, et Bachiglione»<sup>22</sup>.

L'anno successivo si chiarisce ancora una volta che, nel corso dei secoli, il Naviglio si era riempito di detriti vari, di «rovinazzi, tereni, cenere, scovazze», per cause sia naturali, sia antropiche. I danni causati dalla scarsa navigabilità alle attività di *barcaroli* e commercianti, dunque, avevano portato il Collegio dei *savj* a ritenere indispensabile un'escavazione del canale, escavazione che peraltro

si vede fatta nelli due altri Rami, uno, che si stacca alle Bovette del Bastion Ali-

<sup>21</sup> ASVe, Savi ed esecutori alle acque, Atti, b. 541, Padova. Canali e Molini, Copia della lettera del Doge Agostino Barbarigo a Marin Garzoni e Marin Leoni, Podestà e Capitano di Padova.

<sup>22</sup> Ivi, Copia della lettera di Lorenzo Mazi Perito Pubblico della città di Padova al Doge Giovanni II Corner.

corno, e scorrendo per la città, passa per il Pra della Valle e termina agli Edifici del Magio e del Ponte Corbo, l'altro alle Porte di Accademia, dette dell'Olmo, scorre per la città dietro agli Orzesini di Vanzo e termina agli Edifizi al Prato della Valle<sup>23</sup>.

facendo riferimento all'escavazione del canale Alicorno e di quello di Olmo.

Alla metà del 1775 l'escavazione, però, non risulta ancora effettuata, nonostante le richieste inviate al Doge da parte di numerosi gruppi di barcaioli e di esperti: è dell'8 maggio 1775, infatti, una missiva inviata al Podestà dal comitato dei barcaioli di Padova, Este, Montagnana e Vicenza – tutte città che con Padova avevano uno stretto legame in termini "idrici" – nella quale si chiedeva, ancora una volta, l'escavazione del Naviglio, cioè «del canale unico navigabile dal Ponte di Legno sino alle Porte Contarine»<sup>24</sup>. È probabile che i problemi relativi a questa escavazione così richiesta, ma mai messa in atto, fossero generati soprattutto dalle tempistiche legate ai calcoli per lo scavo e alla ricerca dei luoghi nei quali depositare i fanghi di risulta.

Appena qualche mese dopo, l'1 agosto 1775, è Alessandro Duodo, magistrato del Collegio dei savj ed esecutori alle acque, a scrivere al provveditore di Padova Andrea Memmo chiedendo di dar corso all'escavazione del canale «esteso dal Ponte di Legno sino alle Porte Contarine» – cioè del Naviglio interno – tenendo in considerazione comunque l'esigenza di ripulire il vecchio canale di Este «da cui al caso non si potrebbe prescindere, se s'intendesse di architattar cosa utile ne' grand'oggetti della navigazione»<sup>25</sup>. Il governo padovano, infatti, aveva già ben chiari i legami idraulici, gli equilibri acquei che intercorrevano tra i canali interni e quelli esterni alla città, prospettando dei lavori che tenessero conto non solo della navigabilità della compagine urbana, ma anche di quella esterna, verso le altre città della provincia, intendendo così, appunto, di «architattar cosa utile».

Oltre al Tronco maestro e al Naviglio interno, anche il canale Alicorno costituiva uno dei punti focali delle attività degli ingegneri idraulici della Serenissima.

<sup>23</sup> ASVe, Savi ed esecutori alle acque, Atti, b. 541, Padova. Canali e Molini, Informazione riguardante il Canal di navigazione di Padova dal Ponte di Legno sino alle Porte Contarine.

<sup>24</sup> ASPd, Acque, b. 12, f. IV, Escavo del Canale interno dal Ponte di Legno alle Porte Contarine.

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

È del maggio 1767 un piano presentato dai tecnici padovani al Collegio dei savj ed esecutori, ma mai effettivamente realizzato, per spostare le acque della deviazione totalmente fuori dalla compagine urbana: facendole correre lungo i fossati delle mura sud, l'Alicorno si sarebbe ricongiunto alle acque del canale di San Massimo, solo dopo aver passato il ponte Corvo verso lo scaricatore del canale delle Roncajette<sup>26</sup>.

Per effettuare questi lavori secondo i tecnici si sarebbe dovuta costruire una chiusa munita di portoni – come quella delle Contarine – che avrebbe permesso di regolare l'afflusso di acqua durante le piene e che si sarebbe coordinata con la costruzione di un nuovo canale di deflusso delle acque, esterno alla città.

La conservazione dell'efficienza dei canali maggiori e l'individuazione di punti nevralgici nella città sui quali impostare interventi puntuali e risolutivi erano operazioni che si inserivano all'interno di un quadro locale di grande vitalità operativa, che si basava su un'antica esperienza nel campo dell'ingegneria idraulica e su delle conoscenze scientifiche di alto livello.

#### *1775: il nuovo Prato della Valle*

Fondamentale per il circuito della navigazione e per consentire una corretta adduzione idrica alla città, il settore meridionale della compagine urbana era dunque segnato da numerose e antiche canalizzazioni, le cui maggiori erano il già citato canale dell'Alicorno, il canale dell'Olmo e il canale di Santa Sofia. Esse defluivano tutte verso il canale di San Massimo ed erano state derivate direttamente dal Bacchiglione. La presenza delle derivazioni, in combinazione con la bassa quota dei terreni circostanti, aveva da sempre creato diversi squilibri idrici, come le frequenti inondazioni, con conseguenti difficoltà nella navigazione dei canali e danni alle colture. Nel 1767 la Serenissima inizia subito a regolare il corso dell'Alicorno deviandone una parte fuori dalle mura e re-immettendola in città solo all'altezza del ponte Corvo.

Il 1767 segnò un'annata importante per la zona sud della città anche per un altro motivo: nell'agosto dello stesso anno, infatti, il governo decretò il passaggio, dalla mano privata a quella pubblica, di una vasta

<sup>26</sup> ASVe, Savi ed esecutori alle acque, Atti, b. 541, Padova. Canali e Molini, Piano presentato al Magistrato alle Acque per condurre la Bovetta Alicorno dietro alle mura di Padova (copia delle carte).

area che ricadeva proprio a ridosso del corso del canale dell'Alicorno, l'area del cosiddetto Prato della Valle. I terreni del Prato, che probabilmente si configurava come una piccola depressione, erano frequentemente soggetti a ristagni di acqua, che bloccavano lo sfruttamento dell'area.

A seguito della deviazione di una parte dell'Alicorno fuori dalle mura, il governo veneziano si trovò quindi di fronte alla necessità di riorganizzare in maniera radicale anche questa zona. Il progetto di regolazione idraulica e di riorganizzazione architettonica diede luogo, come è noto, a una delle più importanti e rivoluzionarie opere di rigenerazione urbana del Settecento padovano.

Storicamente, l'area prendeva anche il nome di "campo Marzio". La denominazione Prato della Valle gli fu data più avanti, probabilmente nel Medioevo, per indicare che nella "valle" paludosa si svolgevano delle fiere stagionali, in ottobre la fiera di Santa Giustina e in giugno quella tradizionale del Santo.

Quando nel 1767 i territori del Prato divennero di proprietà pubblica il Podestà di Padova nominò quattro provveditori chiamati Presidenti di Prato e, qualche anno più tardi, nel 1775, la Serenissima nominò il nuovo Rettore per la città, che si sarebbe dovuto occupare dei lavori di riorganizzazione del Prato.

La scelta dogale cadde su Andrea Memmo (1729-1793), figlio di un'illustre famiglia veneziana. Parallelamente a una sfavillante carriera all'interno dell'amministrazione della Repubblica – per la quale divenne provveditore alla giustizia Vecchia nel 1771 – Memmo coltivava fruttuose amicizie tra cui quella con Carlo Lodoli (1690-1761). Quest'ultimo lo introdurrà alla teoria dell'architettura – Memmo curò in seguito la pubblicazione degli *Elementi di architettura lodoliana* – e la nomina ad ambasciatore della Repubblica Veneta presso lo stato Pontificio gli permise di soggiornare a Roma e di entrare in contatto con personaggi di spicco dell'epoca, come Antonio Canova, Francesco Piranesi e Giannantonio Selva<sup>27</sup>.

Quando nel 1775 Memmo venne nominato rettore della città di Padova, la situazione del Prato, del canale dell'Alicorno e delle aree

<sup>27</sup> GUIDO ZUCCONI, *Il Prato e l'Isola: realtà e sogno di Andrea Memmo*, in *Il bello e l'utile. Prato della Valle nella Padova di Memmo*, a cura di Id., Venezia, Marsilio, 2012, pp. 32-37.

circostanti era oramai ingestibile ed era diventato sempre più difficile per la Serenissima rimandare gli organici e radicali lavori finalizzati alla regolazione idrica dell'area.

Pur avendo ricevuto l'autorizzazione a procedere e pur essendo in possesso del rilievo dell'area, Memmo si trovò immediatamente a dover affrontare i problemi finanziari. Le casse pubbliche patavine vivevano infatti un periodo di grande crisi: erano incapaci di incamerare, come invece faceva Venezia, gli introiti delle tassazioni temporanee, che avrebbero permesso di generare dei flussi di cassa piuttosto stabili. La città, peraltro, non poteva contare neanche sulla presenza di un catasto particellare, fondamentale per calibrare la tassazione di beni immobili e fondiari.

Per la realizzazione del suo ambizioso progetto, il rettore Memmo optò quindi per avviare una forma di autofinanziamento calibrato sulle effettive disponibilità dei singoli contributori. L'iniziativa registrò un discreto successo e alla fine saranno più di ottocento le persone che contribuiranno alla cosiddetta cassa Prato<sup>28</sup>.

Gli obiettivi principali del progetto di Memmo erano essenzialmente tre: ridare "dignità" all'area ormai informe del Prato, trasformandolo in uno spazio architettonicamente definito; realizzare uno spazio che fosse adeguato alle fiere che vi si tenevano e alla gestione dell'arrivo di merci preziose e derrate voluminose; progettare un luogo dedicato agli spettacoli di massa, come il palio, le regate, le corse con le bighe e gli spettacoli notturni con fuochi d'artificio.

Per questo Memmo aveva messo a punto un nuovo disegno della zona, che fu redatto dalle mani esperte di Domenico Cerato (1715-1792), direttore della locale scuola di Architettura creata nel 1771. Il progetto prevedeva la creazione di un'isola rialzata al centro dell'area, circondata dallo scavo di una canaletta di acqua, alimentata dal corso dell'Alicorno. Fu Simone Stratico (1733-1824 o 1829), a proporre a Memmo di scavare il piccolo canale, che oltre a drenare e veicolare le acque in eccesso, avrebbe aiutato a "ritagliare" la forma ellittica dell'isola centrale, detta appunto isola Memmia in onore del suo ideatore, e a garantire una corretta fruizione dello spazio. Secondo il progetto, inoltre, sulle sponde della canaletta si sarebbe snodato un doppio anel-

<sup>28</sup> ZUCCONI, *Il Prato e l'Isola*, pp. 26-28.

lo di statue raffiguranti i più celebri personaggi di Padova, cittadini illustri e allievi dell'Università, in una sorta di vero e proprio pantheon.

Va precisato che, contemporaneamente alla redazione del progetto per il Prato, il rettore della città commissionò ad Antonio Maria Lorgna (1735-1796) un piano di regolazione idraulica per i fiumi Brenta e Bacchiglione. Si avrà modo di parlare di questo piano più avanti, ma è interessante soffermarsi sul fatto che Memmo chiese a Lorgna di prevedere nel suo piano la creazione di un collegamento diretto tra Padova e l'Adige. Il rettore voleva garantire in questo modo alla città la presenza di un nuovo, autonomo sbocco sull'Adriatico, indipendente dal Piovego e da Venezia<sup>29</sup>, e di una connessione diretta con i mercati del nord, come quelli di Verona e di Bolzano. Al fine di sistemare la zona del Prato, l'area paludosa venne quindi bonificata e prosciugata, grazie alla creazione di un circuito interno di scavi che, attraverso le pendenze, avrebbero permesso alle acque di andare a defluire direttamente nell'Alicorno, in parte tombinato nel passaggio sotto l'area del Prato. Proprio per via delle opere di canalizzazione la forma ellittica dell'isola centrale venne definita quasi "forzatamente": nel primo disegno del quale gli studi dispongono, datato 3 agosto 1775<sup>30</sup>, scarabocchiato da Memmo stesso e steso "in bella copia" da Cerato, la forma dell'isola è individuata proprio grazie al tratto del canale che gestisce il flusso delle acque dell'Alicorno.

In vista della festa di Santa Giustina, nell'agosto 1775, a nome dei Presidenti del Prato, Memmo inoltrò dunque al Senato la richiesta di autorizzazione a procedere per i lavori di regolazione idraulica dell'Alicorno e di *réamenagement* del Prato. I lavori iniziarono poco dopo e durarono soli quarantaquattro giorni: il canale fu scavato, l'isola fu tracciata e lungo il suo bordo ellittico, al posto delle statue, trovarono subito posto quarantaquattro botteghe in legno, secondo il modulo disegnato da Domenico Cerato<sup>31</sup>.

In un secondo momento le botteghe di legno furono allontanate dall'isola e portate all'esterno, ma l'idea di Cerato era di eliminarle completamente e collocare tutte le funzioni in un unico edificio. L'edificio multifunzionale, che avrebbe dovuto essere alto tre piani fuori

<sup>29</sup> Si fa riferimento allo sbocco dell'Adige all'altezza di Rosolina, in provincia di Rovigo.

<sup>30</sup> ASPd, Miscellanea Mappe, n. 420.

<sup>31</sup> Ivi, Strade, piazze e fabbriche, b. 2.

terra e costituire la “quinta urbana” del Prato, non fu però mai costruito. Il progetto memmiano si concluderà infatti con la posa delle opere in pietra, che andarono a sostituire quelle provvisorie in legno, iniziata nello stesso 1775 e terminata solo nel 1838. Il progetto di un’isola così organizzata, circondata da una canaletta di scolo che avrebbe permesso di far defluire le acque di difficile smaltimento utilizzando il corso dell’Alicorno, cambiò completamente l’area dal punto di vista fisico, ne migliorò il sistema idrico e offrì la possibilità di creare un elemento urbano fortemente caratterizzante (fig. 6)<sup>32</sup>.

Nella sua conformazione, il progetto del nuovo Prato rispondeva infatti a un doppio bisogno: da un lato avrebbe garantito il riassetto di un’area importante, come quella destinata al commercio e alle fiere; dall’altro permetteva di regolare, almeno in parte, il sistema idrico della zona, intervenendo su una delle derivazioni più importanti, quella dell’Alicorno appunto.

Nell’immaginare il Prato come nuovo “foro” urbano che fungesse da volano per gli scambi commerciali e nel concepire dei collegamenti alla scala nazionale, come quello tra l’Alicorno e l’Adige, Memmo mostra di possedere un’ottica operativa che superava decisamente i confini della città e della provincia. Sebbene infatti non sia possibile paragonare il progetto per il Prato della Valle a niente di simile in area locale e nazionale, Memmo dimostrò di possedere diretta conoscenza di esempi internazionali e di poter contare su orizzonti intellettuali che correvano molto al di là dei confini della Repubblica.

Dal punto di vista urbano, in relazione al sistema idrico della città, il riassetto del Prato costituisce pertanto la prima alternativa alla tendenza di collocare tutti i luoghi rappresentativi e commerciali della città nella zona nord del centro, quella in prossimità del fiume Piovego, riequilibrando il rapporto tra gli spazi centrali della città e le zone di margine urbano nord e sud, segnate dalla presenza di fiumi e canali.

#### *Il primo intervento a scala territoriale: il Piano Lorgna (1777)*

Sebbene in parte caratterizzati dalla lentezza delle magistrature della Serenissima e dalla mancanza di risorse economiche, gli anni tra il 1770 e il 1790 furono quindi decenni di grande vitalità tecnica e ope-

<sup>32</sup> BEVILACQUA, *Le acque esterne*, pp. 50-51.

rativa sul piano delle opere legate alle acque. I progetti puntuali messi a punto dal Collegio dei Savj, dai *proti*, dal Podestà e dal Capitano della città erano alla base di procedure più ampie e ambiziose e spesso realizzate solo in parte.

Oltre al progetto per la sistemazione idrica e architettonica del Prato della Valle, un altro grande piano fu messo a punto negli stessi anni per la regolazione dei fiumi maggiori e la difesa della città dalle piene, quello di Antonio Maria Lorgna per la regolazione dei fiumi Brenta e Bacchiglione.

Nato vicino Verona nel 1735, secondo le fonti Lorgna fu condotto giovanissimo a Tenin, in Dalmazia, ed «educato e cresciuto a Zara fu davvero, e si sentì dalmata sempre, anche quando la sua reputazione crebbe altissima e Venezia lo coprì di onori»<sup>33</sup>. Nella colta Padova compì gli studi di matematica, materia che insegnò presso il Collegio militare di Verona, dove fu direttore e contemporaneamente sovrintendente del corpo del genio militare<sup>34</sup>.

Lorgna era all'epoca tra i più celebri ingegneri idraulici a servizio della Serenissima<sup>35</sup> e fu tra il 1775, anno dell'investitura di Memmo a rettore della città di Padova, e il 1777 che il Collegio dei Savj commissionò a Lorgna la stesura di un piano di regolazione del Brenta e del Bacchiglione che consentisse da subito una buona protezione dalle piene e in seguito la possibilità di allacciarsi alla navigazione verso l'Adige.

Il 29 marzo 1777 il colonnello Lorgna, ufficiale del corpo del Genio della Repubblica e responsabile della Scuola militare di Castelvechio, invia alle magistrature veneziane la prima relazione sul piano di regolazione dei fiumi<sup>36</sup>.

Completa e strutturata, la relazione premette che

<sup>33</sup> Con queste parole lo descrive Ildebrando Tacconi, riprese in DIDI SALGHETTI DRIOLI, *Simeone Stratico e Antonio Maria Lorgna*, in *Istria e Dalmazia: uomini e tempi*, a cura di Francesco Semi, Udine, Del Bianco, 1991, p. 308.

<sup>34</sup> ATTILIO MAGGIOLO, *I soci dell'Accademia Patavina dalla sua fondazione (1599)*, Padova, Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti, 1983, p. 172.

<sup>35</sup> Era stato infatti autore, nel 1771, di una fortunata pubblicazione scientifica che raccoglieva i suoi studi sulla velocità e sui corsi dei fiumi maggiori del Nord Italia: ANTON MARIA LORGNA, *Ricerche intorno alla distribuzione delle velocità nelle sezioni de' fiumi*, Verona, Moroni, 1771.

<sup>36</sup> ASPd, Acque, b. 53, f. II, Piano generale per la Regolazione del fiume Brenta, Relazione Colonnello Lorgna, 1777.

le operazioni continue, le spese immense fatte dalla Serenissima Repubblica nei passati e nel presente secolo, fanno ad evidenza conoscer che un tal sistema d'acque l'avrebbe sempre lottato contro la natura, e che la sussistenza di tanti canali, doveva mantenersi a prezzo di continue vigilanze ed insoffribili dispendi.

Essenzialmente il piano prevedeva, tramite il ricorso ad alcuni tagli strategici, di regolare l'eccessivo afflusso di acque nei fiumi, che era legato anche al ristagno provocato dall'allontanamento della foce del Brenta dalla laguna e dal conseguente allungamento del corso e dalla diminuzione della pendenza:

Dico che portando l'occhio per una parte alla primaria, radicale necessità d'allontanare la Brenta dalla Laguna, [...] l'allontanamento medesimo dovea transeo per inevitabile conseguenza un grande prolungamento di linea ed un rialzamento de fondi superiori.

Il piano prevedeva, alla base di «unire in un solo alveo tutte le acque della Brenta» e di derivare «dalla Brenta [...] solo piccoli corsi d'acqua necessarj agli usi della Navigazione e degli Edifizj».

Questo sarebbe stato possibile innanzitutto operando un taglio all'altezza di Limena, a nord della città, facendo confluire parte delle acque del Brenta nel bacino all'altezza della deviazione sulla Brentella: in questo modo una parte dell'alveo del Brenta sarebbe rimasto senza acqua e, così alleggerito, avrebbe potuto prendere le risorse provenienti dal Musone e dal Piovego, assicurandosi l'apporto idrico necessario per la navigazione verso Venezia; un altro taglio, stavolta da effettuare sul corso della Brentella, era previsto all'altezza di Tencarola, a sud-ovest della città, per condurre le acque, attraverso lo scavo di un nuovo canale, fino a Bovolenta e da lì immetterle nel Bacchiglione sul canale di Pontelongo.

Nel piano l'ingegnere non manca di compiere un'importante riflessione sul numero e la tipologia delle canalizzazioni interne della città: ritiene che ci siano troppe derivazioni e che queste rallentino la velocità dell'acqua, ma riconoscendone i benefici della loro presenza, in termini di navigazione interna e di adduzione, ne prevede una sostanziale conservazione. Basandosi sul principio della separazione tra i canali navigabili e i fiumi, l'ingegnere ne raccomanda lo scavo manuale, interdetto invece nei fiumi che si lasciano al "lavoro di natura".

L'ingegnere propone pertanto di mantenere attive solo quelle derivazioni che risultano indispensabili per l'attività economica della città o utili a regolare i livelli dell'acqua, interrando tutte le derivazioni minori a servizio di orti e monasteri non strettamente necessari. Per questo Lorgna aveva previsto la costruzione di due chiuse nel punto di confluenza del nuovo taglio con la Brentella presso il canale di Battaglia: a sinistra avrebbe trovato posto il sostegno che avrebbe regolato i canali interni padovani, il Piovego e le Roncajette, a destra quello destinato alla regolazione del canale di Battaglia<sup>37</sup>.

In questo modo le derivazioni maggiori interne alla città – il Tronco maestro, il Naviglio interno, l'Alicorno, l'Olmo e il canale di Torricelle – avrebbero visto garantiti i propri apporti idrici, mantenendo l'antico sistema praticamente intatto, con i due scaricatori del Piovego e del Roncajette:

E perché non se ne abbia a dissentire alcuna minima quantità ne' dal Canal di navigazione di Padova, ne' dall'altro a Sinistra che va a Ponte Molino, ne' dal Tronco comune dopo la loro confluenza saranno intestate le cosiddette gradelle di Porciglia e tutte le altre erogazioni minori che non trovassero a restituire l'acqua ne' Canali Maestri. [...] A questo oggetto [alle gradelle di San Massimo] si possono legare insieme i riguardi di questo canale [Ponte lungo] con quelli dei tre condotti, Alicorno, Olmo e Torreselle, che serpeggiano per la città di Padova e prestan diversi Uffizj, in maniera che fatte che abbiano queste loro funzioni nella città, cadano unitamente a scaricarsi a S. Massimo, e riescano per la Gradella [...] e formino poi il Canal di Roncajette cioè corpo a parte, distinto e separato dal Canale Naviglio di Padova.

Il sistema messo a punto da Lorgna nel 1777 – le cui “terminazioni”, le indicazioni pratiche per l'attuazione del piano, vennero presentate dallo stesso al Collegio dei Savj ed esecutori nel 1784<sup>38</sup> – mirava quindi essenzialmente a raggiungere cinque obiettivi: mantenere l'alveo del Brenta libero di detriti; diminuire sensibilmente il numero degli argini da mantenere, abbassando così le spese da sostenere; allontanare il corso del Brenta sia dalla laguna, sia da Padova, salvaguardando la città

<sup>37</sup> BEVILACQUA, *Le acque esterne*, p. 53.

<sup>38</sup> ASPd, Acque, b. 53, f. II, Piano generale per la Regolazione del fiume Brenta, Terminazioni della conferenza del magistrato alle acque ed aggiunti ai fiumi, 1784.

e le campagne dalle piene; garantire un'ottimale navigazione esterna e interna alla città; fornire a Padova una nuova e più agevole comunicazione con il Brenta e con il mare<sup>39</sup>.

Nonostante la validità e la celebrità della quale Lorgna godeva, il progetto diede luogo a una serie di critiche e fu comunque sottoposto al giudizio di una serie di idraulici di chiara fama, come Paolo Frisi di Milano, lo stesso Simone Stratico di Padova e Leonardo Ximenes di Firenze.

Mentre Stratico e Ximenes approvarono l'intervento nel complesso, avanzando solo qualche riserva sulla localizzazione del taglio, Frisi fu molto più negativo – temendo una riduzione di apporto di acqua verso Padova – e propose addirittura un nuovo percorso del Brenta a valle di Padova.

Alla disputa tecnica partecipò anche la comunità locale, con la proposta di un tecnico padovano, Munaretto, che consisteva nel proporre un taglio in linea retta che andasse da Limena a Codevigo, a ridosso delle valli chioggiotte.

Il Collegio dei Savj commissionò all'incisore Ignazio Colombo – già famoso in Francia per la pubblicazione dei ritratti di Maria Antonietta, del delfino Luigi XVII e di Robespierre – la stesura di una nuova mappa che raccogliesse tutte le indicazioni fornite da Frisi, Ximenes, Stratico e Munaretto, da consegnare ai deputati della città di Padova, che avrebbero dovuto prendere la decisione finale<sup>40</sup>.

È probabile che la causa di questa eccessiva lentezza nel prendere determinate decisioni in relazione al riordino dei fiumi del territorio fosse legato al rischio, intravisto dal collegio, di stravolgere l'organizzazione economica e sociale di una città che aveva fondato tutta la sua esistenza sull'acqua. Rivedere l'organizzazione dei tagli esterni e delle derivazioni interne, avrebbe potuto significare intaccare l'organizzazione non solo economica e industriale, ma anche sociale della città. È quindi facile vedere emergere in questa situazione i lineamenti di un conflitto che probabilmente era di tipo storico-culturale.

A distanza di circa dieci anni dalla presentazione del progetto di Anton Maria Lorgna, infatti, il dibattito intorno a esso, intorno alla

<sup>39</sup> ASPd, Acque, b. 53, f. II, Relazione Colonnello Lorgna, 1777.

<sup>40</sup> BEVILACQUA, *Le acque esterne*, p. 53.

maggior o minor applicabilità dei principi in esso contenuti, ancora non si dissipava e anzi aumentavano gli attori coinvolti nelle vicende. Nel 1786 infatti fu edita a Padova un'opera anonima, in seguito attribuita al veneziano Girolamo Ascanio Giustinian (1721-1791), dal titolo *Pensieri d'un cittadino sul fiume Brenta*. L'opera era accompagnata da una mappa, estremamente eloquente nella sua completezza. La carta era infatti costruita su un rilievo di una commissione comunale del 1786 e delineava con precisione tutto il reticolo idrografico della provincia padovana e anche gli sbocchi dei fiumi maggiori in laguna.

Così strutturata ed evidenziando la linea delle mura esterne della città e quella delle canalizzazioni interne, la carta riportava, segnandoli con diversi colori, i vari progetti per la regolazione dei fiumi: quello di Lorgna, quello di Frisi, quello di Ximenes e Stratico e quello di Munaretto, nonché alcune idee dello stesso autore. La mappa contenuta nel volume del Giustinian assume un'importanza fondamentale poiché considera, al fine di mettere a punto una nuova progettazione, gli squilibri inseriti nel sistema idrografico Bacchiaglione-Brenta, con tutti i tagli creati nel corso del tempo: il Pioveggo, la Brentella e i canali artificiali di Bassano. Giustinian concepisce infatti il bacino fluviale padovano con unitarietà, chiarendo che ogni intervento avrebbe provocato delle modifiche in tutte le parti del sistema, anche quelle più lontane.

Poco prima della caduta della Serenissima le opere di regolazione dei fiumi maggiori non erano state ancora eseguite. Vista la precaria condizione idrogeologica del territorio a quelle date, e compresa l'incapacità di decidere quale fosse il progetto migliore, il collegio fu costretto ad affidare a un proprio funzionario l'esame dei progetti presentati fino ad allora. Fu quindi nel 1790 che il Collegio dei Savj affidò questo compito ad Angelo Artico, avvocato fiscale della magistratura: coadiuvato da una mappa messa a punto per l'occasione, nella quale vennero riportati tutti gli otto progetti presentati<sup>41</sup>, Artico studiò tutti i progetti, ma giunse alla fine dell'analisi per scartarli tutti<sup>42</sup>, non ritenendoli adatti ai bisogni del territorio. Vale la pena di ricordare che lo stesso Angelo Artico, fu l'autore, qualche anno più avanti, di un ulteriore progetto

<sup>41</sup> PADOVA, *Biblioteca civica*, B.P. 1946/4.

<sup>42</sup> BEVILACQUA, *Le acque esterne*, p. 54.

per la regolazione dei fiumi<sup>43</sup> che fu approvato e reso esecutivo sotto il dominio napoleonico con un decreto emesso dallo stesso Bonaparte il 27 giugno 1811. Come si sa, neanche il piano di Artico fu mai messo realmente in esecuzione e la città dovette attendere il 1835 con la messa in opera del “Piano Fossombroni-Paleocapa” e la creazione del canale Scaricatore, che si occupava del deflusso delle acque *by-passando* la città e alleggerendo la portata del Brenta e del Bacchiglione.

Sebbene il piano messo a punto da Lorgna non verrà mai realizzato, bisogna comunque chiarire che fu con la sua pubblicazione che si cominciò a parlare in ambito tecnico e politico di una regolazione sistematica dei fiumi, dell’esigenza di effettuare nuovi tagli, di prevedere la costruzione di nuovi canali scaricatori e di continuare a concepire la navigazione interna della città come risorsa economica e sociale dei cittadini, difendendo il principio di conservazione delle canalizzazioni urbane esistenti.

Baricentro geografico del vasto territorio della Repubblica, estremamente ricco – ma profondamente instabile – dal punto di vista idrico, oggetto di ricerche scientifiche lunghe e rigorose lungo tutto il XVIII secolo, il territorio patavino costituiva dunque un centro di studio, sperimentazione e progettazione di fondamentale importanza per la Serenissima. Nei decenni successivi al 1797 il governo napoleonico sfrutterà tutte queste “operazioni a sollievo” per fare di Padova uno dei principali poli idrici tra i possedimenti dei Francesi, in un sistema che funzionava alla scala prima urbana e territoriale, poi nazionale e infine internazionale e che avrebbe potuto idealmente collegare il nord e il sud dell’Italia e l’est e l’ovest dei territori imperiali.

<sup>43</sup> Il progetto è contenuto nel volume critico di Girolamo Cristiani, dato alle stampe a Milano nel 1795: GIROLAMO CRISTIANI, *Della Inalveazione e del regolamento del fiume Brenta, conforme al piano idrometrico del sig. avvocato fiscale Angelo Artico, approvato e modificato da cinque matematici*, Milano, Veladini, 1795.

**ABSTRACT**

La città di Padova ha conosciuto nei secoli un grande sfruttamento delle proprie risorse idriche. La manutenzione e la gestione di queste ultime hanno da sempre impegnato le magistrature locali, ma fu nel Settecento che gli interventi sulla rete idrica della città acquisirono un nuovo dinamismo.

Over the centuries, the city of Padua has experienced great exploitation of its water resources. The maintenance and management of these have always engaged the local magistrates, but it was in the 18th century that work on the city's water network acquired a new dynamism.



Margherita Mittone

FILIPPO LAVEZZARI (VENEZIA, 1836-1917).

TRA INGEGNERIA IDRAULICA E CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI

Quando il 14 luglio del 1902, a seguito della caduta del campanile di San Marco, Filippo Lavezzari fu chiamato a eseguire la ricostruzione della distrutta testata settentrionale dell'antica libreria Sansoviniana, era già dagli anni settanta dell'Ottocento in rapporti professionali stabili con l'amministrazione della Real Casa<sup>1</sup>. L'incarico della riedificazione dell'intero primo piano del salone Sansoviniano, allora parte del palazzo Reale di Venezia, fu affidato a Lavezzari il giorno stesso del crollo dalla direzione provinciale della Real Casa (fig. 1-2). Nello specifico, i lavori progettuali di Lavezzari mossero dalle operazioni di consolidamento strutturale della storica sala divelta e dalla direzione della delicata operazione di cernita e sgombero delle macerie dei monumenti marciani. A seguito di questa prima fase, la proposta ufficiale di assumere l'incarico di allestire il progetto tecnico e la perizia della spesa per la ricostruzione, giunse il 22 febbraio del 1903<sup>2</sup>, comunicata dal direttore del palazzo, Alberto Ghè<sup>3</sup>. Meno di tre anni dopo, nel luglio 1906, i lavori erano conclusi, e i progetti redatti da Lavezzari

<sup>1</sup> Per Real Casa si intende l'apparato amministrativo preposto alla cura della dotazione reale, denominato prima Azienda, poi Ministero della Real Casa dal 1856. L'Azienda vide una sua prima sistemazione organica con la fine della monarchia assoluta e la separazione del patrimonio della Corona dai beni demaniali. A livello periferico, dal 1884, la gestione dei beni mobili e immobili di dotazione della Corona fu affidata alle Direzioni provinciali. Per una panoramica sull'istituzione e il funzionamento della Real Casa: RAOUL ANTONELLI, *Il Ministero della Real Casa dal 1848 al 1946*, Roma, Bulzoni, 1990; MARIO PACELLI, *Il colle più alto: Ministero della Real casa, Segretariato generale, presidenti della Repubblica*, Torino, Giappichelli, 2017.

<sup>2</sup> Questo articolo si fonda su alcuni rinvenimenti documentali presso gli archivi veneziani di cui si riportano tutti i riferimenti in nota. In particolare, molti dei documenti citati appartengono all'archivio di Palazzo Reale, una sezione dell'Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, che da ora sarà indicato come: VENEZIA, *Archivio di Palazzo Reale* (d'ora in poi APR), b. 6.1- 2 Direzione provinciale della Casa, ricostruzione della parte rovinata delle Reggia per caduta campanile. Fasc. D - Incarico del progetto a Filippo Lavezzari.

<sup>3</sup> Alberto Ghè è stato amministratore della Real Casa nella provincia di Genova e poi Direttore del Palazzo Reale di Venezia. Cfr. ANTONELLI, *Il Ministero della Real Casa*, p. 300.

vennero presentati alla sezione di architettura della Mostra di belle arti a Milano, dove furono premiati di un diploma d'onore a firma di Camillo Boito in veste di presidente<sup>4</sup>. Questi disegni, persi a causa di un incendio che devastò il padiglione in cui erano esposti, sono oggi documentati soltanto attraverso alcune fotografie<sup>5</sup>.

Fu probabilmente questo successo a favorire l'inclusione di Lavezari, il 23 agosto 1903, nella Commissione tecnico-artistica guidata da Gaetano Moretti<sup>6</sup> per la ricostruzione del campanile e della loggetta del Sansovino (fig. 3), creata a seguito delle dimissioni di Luca Beltrami, a cui era stato affidato inizialmente l'incarico<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> ROMA, *Archivio centrale dello Stato* (d'ora in poi ACS), Cessate direzioni (1831-1920), b. 69.

<sup>5</sup> Quello che rimane di questi progetti sono delle riproduzioni fotografiche, disposte in un pannello, oggi conservato nell'Ufficio del Direttore a Palazzo Fortuny.

<sup>6</sup> Gaetano Moretti (Milano, 1860-1938), architetto e restauratore, dal 1903 al 1905 resse l'Ufficio regionale per i monumenti del Veneto e in questa funzione presiedette ai lavori di ricostruzione del Campanile. Moretti lasciò la direzione dell'Ufficio regionale nel 1908 quando ottenne, presso il Politecnico di Milano la prestigiosa cattedra di architettura civile già occupata da Boito. Per un suo profilo cfr. AMBROGIO ANNONI, *Tre architetti dell'Ottocento: Gaetano Moretti, Luca Beltrami, Camillo Boito*, «Metron», 37 (1950), pp. 42-46; ID., *Un maestro dell'architettura fra l'Ottocento e il Novecento: Gaetano Moretti*, «Annuario del Politecnico di Milano», a.a. 1951-1952, p. 31; FERRUCCIO CANALI, *Luca Beltrami, Gaetano Moretti e Corrado Ricci amicissimi: gli epistolari inediti tra storia, cultura e conservazione dei monumenti*, «Ravenna ricerche», 4 (2019), pp. 283-325.

<sup>7</sup> Luca Beltrami (Milano 1854-Roma 1933), assistente di Camillo Boito al Politecnico di Milano e successivamente professore all'Accademia di Brera dal 1880, diresse dal 1891 l'Ufficio per la conservazione dei monumenti della Lombardia. A Venezia giunse nel marzo 1903 quando, in sostituzione di Giacomo Boni ormai a Roma per coordinare gli scavi archeologici del Foro romano, venne assunto con l'incarico di redigere il progetto di ricostruzione del Campanile. Fu in carica dal marzo 1903 al giugno dello stesso anno, per poi rassegnare le dimissioni a causa di problemi riscontrati con l'amministrazione locale cittadina. Effettuò gli scavi intorno al vecchio basamento, le analisi sullo zatterone e sulla palificata delle fondamenta. Cfr. LUCA BELTRAMI, *Settantadue giorni ai lavori del Campanile di San Marco*, Milano, Allegretti, 1906; MARCO BOSCOLO BIELO, *Crollo e ricostruzione del Campanile di San Marco*, Roma, Stab. Litotipografico Ugo Quintily, 2012, pp. 78-87. Beltrami si fece portatore dell'idea di un restauro fiducioso nella ricerca documentaria per una corretta ricostruzione filologica dei fabbricati, e si inserì anche nei dibattiti sullo sviluppo del sistema nazionale di tutela: LUCA BELTRAMI, *La conservazione dei monumenti nell'ultimo ventennio*, «Nuova Antologia», s. 3, XXXVIII (1892), pp. 3-26. Tra i diversi studi che hanno analizzato la sua figura: AMEDEO BELLINI, *Le carte di Luca Beltrami. Un architetto attraverso il suo archivio*, Milano, Comune di Milano, 2008; ID., *Il restauro architettonico: tra Jhon Ruskin e Luca Beltrami*, in *Giacomo Boni: l'alba della modernità*, a cura di Alfonsina Russo, Roberta Alteri, Andrea Paribeni, Milano, Electa, 2021, pp. 42-28; *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, a cura di Luciana Baldrighi, Milano, Electa, 1997; *Luca Beltrami 1854-1933: storia, arte, architettura a Milano*, a cura di Silvia Paoli, catalogo della mostra, Ciniello Balsamo, Silvana editoriale, 2014.

Com'è stato verificato in altre sedi, la qualità del restauro eseguito e le precise relazioni settimanali redatte da Lavezzari sull'andamento dei lavori al Salone dimostrano una grande pragmaticità e una profonda e riflettuta conoscenza della prassi di cantiere da parte del professionista<sup>8</sup>. Questo contributo muove dalla convinzione che sono proprio questi aspetti a richiedere, per essere meglio compresi, una più puntuale collocazione della figura di Filippo Lavezzari nel contesto professionale di cui fu parte.

Lavezzari, veneziano di nascita<sup>9</sup>, si laureò all'università di Padova nell'agosto del 1864, ottenendo il titolo di dottore in matematica<sup>10</sup>. Da qui approdò al biennale corso per ingegneri architetti presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, corso ideato e presieduto da Pietro Selvatico Estense<sup>11</sup>. In quegli anni si verificarono anche i primi contatti con Camillo Boito, allora giovane docente di architettura presso l'isti-

<sup>8</sup> Per l'analisi delle vicende di ricostruzione della Libreria cfr. MARGHERITA MITTONE, *La figura professionale dell'ingegnere-architetto e il suo ruolo nella conservazione dei monumenti a Venezia tra la fine dell'Ottocento e inizio Novecento*, tesi di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari Venezia, rel. prof.ssa Martina Frank, a.a. 2021-2022; ROSY GARGIULO, FEDERICA ROMARO, ALESSANDRA TURRI, DEVIS VALENTI, *La sede storica della Biblioteca Marciana: la Libreria Vecchia negli interventi novecenteschi*, in *La Zecca di Venezia dopo la caduta della Repubblica*, a cura di Ilaria Cavaggioni, Padova, Il Poligrafo, 2020, pp. 289-323; AMELIA BASSO *et al.*, *Indagini sul paramento lapideo della libreria del Sansovino in Piazza San Marco a Venezia*, «TeMa», 2 (2001), pp. 34-53.

<sup>9</sup> Filippo Lavezzari, fu Rinaldo. Domiciliato alle Zattere, Dorsoduro, 1470, parrocchia dei Santi Gervasio e Protasio. Cfr. «Guida commerciale ex Mangiarotti della città e provincia di Venezia e delle città del Veneto» XXXI (1898), p. 222. Le informazioni sono confermate da: VENEZIA, *Archivio storico comunale* (d'ora in po ASCVe), Foglio famiglia, 1850, Sestiere Dorsoduro, b. 75; ivi, Ruoli popolazione, 1850, Sestiere Dorsoduro, b. 61.

<sup>10</sup> PADOVA, *Archivio storico dell'Università degli studi di Padova*, Facoltà matematica, Laureati dal 1847-48 al 1864-65, b. 17/L, fasc. 520, «Lavezzari Filippo».

<sup>11</sup> Per gli ingegneri dotati di patente governativa che volessero ottenere la qualifica di architetto, era stato istituito nel 1843 l'obbligo di frequentare un corso biennale presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, avviato poi effettivamente nel 1855 da Pietro Selvatico Estense. Cfr. MICHELA MINESIO, *Tecnici e modernizzazione del Veneto, la scuola di Padova e la professione dell'ingegnere 1806-1917*, Trieste, Lint, 1992, p. 56. Per l'iter formativo dell'ingegnere: MICHELA MINESIO, *Dal Proto all'ingegnere: tecnici veneti tra studi e professione, dalla fine del '700 all'avvio della scuola di applicazione di Padova*, «Storia urbana», 43 (1988), pp. 32-40; ID., *Tecnici e modernizzazione del Veneto*, 1992; GUIDO ZUCCONI, *Una scuola di architettura per gli ingegneri: tentativi e proposte del secondo Ottocento*, in *La città degli ingegneri. Idee e protagonisti dell'edilizia veneziana tra '800 e '900*, a cura di Franca Cosmai, Stefano Sorteni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 37-49; ID., *La scuola di architettura dopo il 1850: dal suo rilancio al progetto per un Istituto Superiore*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia, L'Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Crocetta del Montello, Antiga, 2016, pp. 67-85.

tuzione veneziana e, a seguito del corso Lavezzari ottenne il diploma di architettura<sup>12</sup>. Dopo il dovuto triennio di pratica Lavezzari iniziò a esercitare la libera professione, divenendo un tecnico professionista di grande importanza a Venezia tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento per l'entità dei lavori condotti, sia negli ambiti tradizionalmente appartenenti al settore dell'ingegneria, che in quelli dell'edilizia e del restauro.

Innanzitutto, occorre sottolineare come Lavezzari, prima di ottenere il prestigioso incarico della riedificazione del salone Sansoviniano, fosse già stato attivo per più di un ventennio a palazzo Reale quale protagonista di importanti lavori di manutenzione e restauro eseguiti dagli anni settanta dell'Ottocento, oltreché come progettista di alcuni elementi nuovi dello stesso palazzo e dei suoi giardini. Inoltre, si intende evidenziare come la lunga durata dell'attività di ingegnere-architetto a palazzo Reale fu sempre affiancata, e in maniera preponderante, da un impegno professionale in ambiti diversi, strettamente tecnici e afferenti all'ingegneria. Lavezzari, infatti, progettò e diresse la costruzione dell'acquedotto di Venezia, fu direttore del collegio di categoria della provincia di Venezia in sostituzione del più noto Giovanni Bordiga<sup>13</sup>, oltreché attivo nelle principali questioni urbane della Venezia di fine Ottocento e inizio Novecento, anche in quanto ingegnere capo dipendente della Società Veneta per imprese e costruzioni pubbliche.

L'intersecarsi dell'attività dell'ingegnere-architetto in settori professionali oggi differenziati, riflette e fotografa anche un preciso momento di storia culturale della città. La seconda metà dell'Ottocento è il periodo dello spostamento del fronte cittadino dal mare alla terraferma, degli sventramenti del tessuto storico eseguiti per ragioni di salubrità, ma anche e soprattutto della creazione delle nuove infrastrutture cittadine di servizio. In questo contesto e a causa della fragilità degli organi di tutela statali<sup>14</sup>, ancora basati su istituzioni periferiche poco

<sup>12</sup> VENEZIA, *Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Registro generale delle matricole, anno scolastico 1863-64, Matricola d'ammissione n. 343.

<sup>13</sup> Sulla figura di Giovanni Bordiga si rimanda a *L'opera di Giovanni Bordiga nel risveglio culturale di Venezia tra fine Ottocento e inizio Novecento*, atti della giornata di studi (16 novembre 2012), a cura di Guido Zucconi, Venezia, Ateneo Veneto, 2014. In particolare, all'interno del volume: MONICA DONAGLIO, *L'assessore della Giunta Selvatico*, pp. 47-64.

<sup>14</sup> Per un'analisi complessiva dell'evoluzione degli organi di tutela statali: MARIO BENCIVEN-

effettive, erano gli organi dirigenti delle categorie professionali degli ingegneri e architetti a vegliare sui risultati che gli stravolgimenti urbani in atto in quegli anni, occupandosi quindi di temi come la salvaguardia ambientale, la difesa dei singoli monumenti e degli oggetti d'arte<sup>15</sup>. Lavezzari, da questo punto di vista, fu un esponente esemplare di questa stagione di travasi, ibridazioni e progressive specializzazioni che, dall'artista-tecnico a tutto tondo del Rinascimento, condusse prima al riconoscimento della figura bifronte dell'architetto-ingegnere che sta al centro di questo intervento, e poi alla progressiva distinzione delle figure professionali degli ingegneri e degli architetti nel primo trentennio del Novecento.

### *Manutenzione e lavori edili a palazzo Reale*

Dalla fine degli anni settanta e fino alla sua morte avvenuta nel 1917<sup>16</sup>, Lavezzari fu ingegnere-architetto dipendente della Real Casa. In questa funzione fu chiamato a ideare e a dirigere lavori edilizi e interventi di manutenzione e di restauro dell'allora palazzo Reale di Venezia<sup>17</sup>. A certificare l'avvio della sua attività è una lettera del 5 aprile 1879 del direttore del Regio palazzo:

NI, RICCARDO DALLA NEGRA, PAOLA GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I, La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Ministero per i Beni culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici di Firenze, Sezione didattica, Firenze, 1987; ID., *Monumenti e istituzioni. Parte II, Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*.

<sup>15</sup> GIOVAN BATTISTA STEFINLONGO, *Primo corso di perfezionamento in restauro architettonico*, Venezia, Istituto Universitario di Architettura, 1988, p. 40.

<sup>16</sup> Il Direttore della Real Casa comunica al Ministro il decesso del Comm. Ing. Filippo Lavezzari, avvenuto il 9 settembre 1917. ACS, Ministero della Real Casa (d'ora in poi MRC). Divisione terza, amministrazione 1892-1921. Passaggi di consegna, stati di consistenza e relativi carichi e scarichi, contratti e cessate sedi (1880-1942), b. 458.

<sup>17</sup> Il Palazzo Reale è stato costituito da Napoleone con decreto dell'11 gennaio 1807. Come noto, esso veniva creato dall'unione di tre edifici. La Libreria Marciana, prima grande commissione pubblica di Jacopo Sansovino a Venezia, eretta a partire dal 1537 e terminata nel 1591 da Vincenzo Scamozzi; le Procuratie Nuove, abitazioni dei Procuratori della Repubblica realizzate da Vincenzo Scamozzi fino dal 1586-1587, sostituito dal proto Francesco Di Bernardin Smeraldi e portate a compimento da Baldassarre Longhena nel 1655; e la nuova Ala Napoleonica, progettata da Giovanni Antonio Antolini, poi sostituito da Giuseppe Maria Soli. Cfr. da ultimo e con bibliografia precedente: MARTINA FRANK, *Il sogno di un palazzo con giardino sull'acqua: progetti napoleonici per Palazzo Reale a Venezia (1806-1808)*, in *Le residenze di corte nel Regno d'Italia (1805-1814)*, a cura di Giovanna D'Amia, Milano, Mimesis, 2023, pp. 80-92.

a seguito dell'autorizzazione ricevuta con il Ministeriale Dispiaccio, fu affidato l'incarico di esaminare il fabbricato e redigere le perizie dei lavori necessari all'ingegnere-architetto Filippo Lavezzari, sulla cui onestà e pratica in lavori d'importanza si può confidare pienamente<sup>18</sup>

a cui Lavezzari rispondeva citando i «molti ed importanti lavori che dal 1876 ho ovuto l'onore di far eseguire nel Regio Palazzo»<sup>19</sup>. Le informazioni sono confermate anche dagli atti di proroga della convenzione di assunzione per la direzione tecnica e sorveglianza dei lavori edili e mobiliari, stipulata per la prima volta nel 1879 e rinnovata con cadenza triennale. Da qui desume infatti come la convenzione non fosse altro che la prima nomina stabile di Lavezzari, seguita a tre anni di lavori nel palazzo, regolati sulla base di un conteggio minuzioso delle opere eseguite<sup>20</sup>.

Gli interventi eseguiti sono testimoniati da un frammentato ma ricco apparato documentario conservato nell'Archivio della Soprintendenza di Venezia e sono accomunati da alcuni fattori.

Le operazioni messe in atto furono spesso mirate a innovare il decoro e il linguaggio negli interni più prestigiosi del palazzo, o a migliorare il *comfort* degli appartamenti reali per soddisfare le esigenze dei membri della corte durante i loro soggiorni a Venezia. Lavezzari fu protagonista di tutti quei lavori edilizi mirati a garantire le particolari condizioni d'uso richieste dalla committenza, lavori mossi quindi da un atteggiamento pragmatico verso la conservazione del luogo, legato al palazzo concepito come «machine à habiter»<sup>21</sup>. Basti ricordare come l'ingegnere fosse responsabile anche della riparazione dei pozzi dei cortili<sup>22</sup>, delle tubature relative ai condotti sia dell'acqua che del gas, ma soprattutto della progettazione dell'impianto di illuminazione elettrica nel 1913<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> ACS, MRC, Cessate direzioni (1831-1920), b. 70.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> PAOLO MARIA FARINA, *Temi della manutenzione*, in *Dal restauro alla Manutenzione: di more Reali in Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Monza, 12-15 ottobre 2000), Monza, Il Prato, 2003, pp. 105-145. All'interno dello stesso volume si veda anche: AMALIA DONATELLA BASSO, *Manutenzione e restauro nel Palazzo Reale di Venezia: strumenti e prospettive*, pp. 77-82.

<sup>22</sup> APR, b. 6\1, lavori 1870-90.

<sup>23</sup> ACS, MRC, Protocollo generale, Archivio generale (1893-1921), b. 516.

Più frequentemente nei documenti leggiamo di interventi motivati dalla volontà di mantenere in buono stato l'edificio. Per ogni anno di esercizio, a partire dal 1879, anno in cui Lavezzari firmò la prima convenzione di assunzione con l'amministrazione della Real Casa, corrispondono perizie che fanno riferimento a due tipi di occasioni: da una parte ai cosiddetti "lavori ordinari", effettuati ciclicamente e mirati alla più ampia e regolare manutenzione dell'edificio e dall'altra alla «straordinaria manutenzione», lavori volti «a mettere questo Real Palazzo con l'annesso giardino in buono stato di consegna, in modo che in futuro non vi fosse altro onere che quello dell'ordinaria manutenzione»<sup>24</sup>.

Appena assunto, nel 1879, l'ingegnere-architetto eseguì «un coscienzioso esame a tutto il palazzo e specialmente ai tetti, alle facciate ed alle fondazioni»<sup>25</sup>. Da tale esame emerse subito un grave dissesto dei coperti, che si considerava esistente fin dalla consegna del palazzo allo Stato italiano e si pose la primaria urgenza nel restauro alla facciata prospettante la Basilica «che non fu mai restaurata, ma solo momentaneamente riparata»<sup>26</sup>. Dopo aver effettuato questo primo esame delle condizioni conservative e statiche delle varie parti dell'edificio, nell'agosto 1879 Lavezzari rassegnò un preventivo con un «calcolo particolareggiato delle quantità e prezzi unitari dei lavori di restauro da eseguirsi al Palazzo Reale onde metterlo in condizione di perfetta manutenzione»<sup>27</sup>. In questa lunga e dettagliata lista, con in allegato la «descrizione e condizioni particolari dei lavori di ristanziamento da eseguirsi al Palazzo», si rese evidente la situazione di dissesto dei coperti della fabbrica, sia quelli in cotto che quelli in lastre di piombo e zinco, e si espresse la necessità che i tetti fossero «riparati radicalmente e soprattutto quelli con le lamine di piombo», ma non solo i tetti, anche i loro tavolati sottostanti e le incavallature che li reggono, descritte come «fradicie». L'intera copertura in lamine di piombo,

<sup>24</sup> APR, b. 6\1, lavori 1870-90. Lettera 5 aprile 1879, firmata dal direttore di Palazzo Reale, conte Demetrio Finocchietti.

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

<sup>26</sup> Ivi, lettera 5 aprile 1879 firmata dal direttore del Real Palazzo, Demetrio Conte Finocchietti, «I restauri alle facciate sono di assoluta necessità e soprattutto quella prospettante la Basilica che non fu mai restaurata, ma solo momentaneamente riparata togliendo i marmi che minacciavano la caduta e assicurando le arcate e cornicioni con spranghe di rame».

<sup>27</sup> Ivi, b. 6\1, lavori 1870-90.

quella sovrastante la porzione di fabbricato dell'antica libreria del Sansovino, avrebbe dovuto essere tolta d'opera per intero una porzione alla volta, in modo tale da «poter risparmiare quanto più possibile nella spesa di un contro-tetto».

Anche il restauro delle facciate tenne occupato il Lavezzari in questi anni. Fin dal già citato «calcolo particolareggiato» dell'agosto 1879 si manifestò la necessità di riparare tutte le facciate dell'edificio, incominciando da quella «dell'ala del palazzo verso l'Ascensione di fronte la chiesa di San Marco, e principalmente delle prime sei arcate principiando dall'attacco con la facciata a Nord dello stesso palazzo, nonché delle facciate tutte prospettanti sulla Piazza-Piazzetta-Molo»<sup>28</sup>. Attraverso le perizie e relazioni puntuali è possibile leggere la descrizione di questi interventi e la salda consapevolezza del pregio monumentale dell'edificio, con la conseguente volontà di eseguire i lavori «con massima economia e perfetta costruzione a regola d'arte»<sup>29</sup>. Era, infatti, la necessità di arrestare i meccanismi di degrado legati alle infiltrazioni dell'acqua, principali responsabili del dissesto delle pitture degli ambienti interni<sup>30</sup>, a giustificare gli interventi manutentivi.

Negli esercizi economici relativi a ogni annualità una somma era dedicata al restauro delle facciate. Dai preventivi si legge chiaramente la differenziazione dell'intervento in due tipologie di azioni: una indirizzata alla manutenzione ordinaria delle facciate e dei coperti, e una seconda, ben distinta, che riguarda il restauro straordinario della parte decorativa. Nell'esercizio 1893, per esempio, si vede citata la «continuazione dei lavori di restauro della facciata del Real Palazzo prospettante la piazzetta»<sup>31</sup>. Ci si riferisce qui a tasselli, stuccature, fermi di pezzi di cornice «necessari per togliere i danni sempre maggiori, causa lo slegamento delle pietre per effetto del gelo», intervento, come quelli della stessa tipologia effettuati precedentemente, sempre legato a fermare i meccanismi corrosivi legati alle infiltrazioni dell'acqua.

Nell'esercizio 1894 poi, emerse l'urgente necessità di un restauro delle statue esistenti sul prospetto di facciata prospiciente piazza San

<sup>28</sup> APR, b. 6\1, lavori 1870-90.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> BASSO *et al.*, *Indagini sul paramento lapideo*, p. 50.

<sup>31</sup> ACS, MRC, Protocollo generale, Archivio generale (1893-1921), b. 79.

Marco<sup>32</sup>. Nel preventivo datato 8 maggio si legge che i lavori effettuati furono volti ad assicurare e a ripristinare alcune parti di statue, attraverso il reintegro di dita e braccia ma, anche, tramite una raschiatura e pulitura delle decorazioni con conseguente stuccatura delle commisture con cemento, a prevenire guasti maggiori legati alle infiltrazioni dell'acqua<sup>33</sup>.

Per quanto riguarda la progettazione di elementi *ex novo* per il palazzo, vorrei, seguendo un criterio cronologico, mettere in evidenza quelli più significativi. Si tratta in primo luogo di lavori eseguiti nei Giardinetti Reali, originati dal progetto di riforma napoleonica dell'area marciana e posizionati in sostituzione dei trecenteschi granai di Terranova.

La sostituzione di una «indecente cancellata in legno, pericolante per la sua umidità» ci è nota attraverso una perizia di spesa, corredata da una descrizione dei lavori da eseguirsi e da alcuni disegni, datati nell'agosto 1879<sup>34</sup> e dunque nel primo periodo del coinvolgimento di Lavezzari nelle vicende di palazzo Reale: la volontà fu quella di dare un aspetto più moderno e decoroso al giardino e, insieme, attraverso «la cancellata di ferro con colonnette di ghisa intermedie» (fig. 4), assicurarsi che questa non arrecasse pregiudizio all'incolumità dei passanti. La necessità di una cancellata si era resa necessaria perché, fin dal 1857, il viale costeggiante il bacino fu separato dai giardini della Corona e aperto al pubblico, per volontà dell'arciduca Ferdinando Massimiliano, governatore del Lombardo-Veneto durante la dominazione austriaca, di rendere pubblica la passeggiata lungo la riva<sup>35</sup>. La vicenda si risolse accogliendo una proposta del direttore della Real Casa di utilizzare, come cancellata centrale, una inferriata già esistente, acquistata «dalla Fonderia delle Pignorie a Firenze» dal «defunto Commentator Cipolla nel 1873, per la recinzione del Regio Maneggio al Quirinale»<sup>36</sup>, integrata dal manufatto progettato da Lavezzari per le cancellate laterali.

<sup>32</sup> ACS, MRC, Protocollo generale, Archivio generale (1893-1921), b. 79.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> APR, b. 6\1, lavori 1870-90, lettera 5 aprile 1879.

<sup>35</sup> ANNA MESSINIS, *Restauro dei Giardini Reali*, Venezia, Venice Gardens Foundation, 2019, pp. 12-13.

<sup>36</sup> APR, b. 6\1, lavori 1870-90.

In questo stesso 1879 l'ingegnere-architetto progettò per i giardinetti Reali «una Fabbrichetta ad uso conserva piante e deposito attrezzi da giardinaggio, in continuazione della fabbrica in uso deposito del caffè Reale»<sup>37</sup>, vale a dire adiacente alla Coffee House di Lorenzo Santi. Una «serra calda» sarà poi costruita addossandola all'esterno di un altro fabbricato progettato da Lavezzari, il cantiere per il riparo delle Regie Gondole (fig. 5)<sup>38</sup>.

Da una planimetria dei giardinetti Reali (fig. 6), di poco successiva al periodo in cui Lavezzari fu attivo, possiamo leggere visivamente la collocazione di questi elementi, ma soprattutto vedere quella che alla fine dell'Ottocento era la cerniera di collegamento tra l'area marcia, e il bacino di San Marco: il ponte levatoio, progettato nella sua veste attuale da Filippo Lavezzari.

Il 3 giugno 1878 il ministro della Real Casa rilevò «la necessità di ristabilirsi la proposta comunicazione sul rivo che divide il Real Palazzo dai Reali Giardini, mediante un ponte levatoio in ferro», collegamento che doveva essere «stabile e levatoio in parte, quale prima d'ora esisteva»<sup>39</sup>. Infatti, già nel 1815 il giardino era in contatto diretto con la piazza, attraverso un ponte levatoio in legno costruito sul rio interno<sup>40</sup>. Non è chiaro il perché il ponte originario fosse caduto in disuso e poi demolito, ma quello che è certo è che nel 1879 il direttore rettificava la sua volontà di costruire il ponte in ferro, prediligendo «per economia di spesa, che la detta opera anziché in ferro venisse eseguita in legno, come già esisteva in addietro, vedendo modo che, a tutto intero od anche solo in parte, sia fatta in guisa da potersi alzare per lasciare libero il passaggio alle gondole»<sup>41</sup>.

Per diversi anni però, la situazione fu accantonata e solo nel decennio successivo riprese vigore. Fin dai preventivi di spesa inerenti all'esercizio del 1890, si era registrata una condizione di estremo deperimento del ponte in legno. Lavezzari scrisse nel 1892 che il ponte in legno «cominciava ad infradicirsi» con la costante necessità della sua manutenzione. Oltre a ciò, era proprio la conformazione del ponte

<sup>37</sup> APR, b. 6\1, lavori 1870-90, lettera 7 luglio 1879.

<sup>38</sup> Ivi, lettera 28 agosto 1880.

<sup>39</sup> Ivi, lavori 1870-90.

<sup>40</sup> MESSINIS, *Restauro dei Giardini Reali*, p. 14.

<sup>41</sup> *Ibid.*

«che aprendosi e chiudendosi recava danno al muro del Palazzo»<sup>42</sup> a rendere necessaria la sua sostituzione. Al posto del ponte levatoio in legno demolito si posizionò in linea provvisoria una passerella di legno. La pedana sarà rimossa solo con il posizionamento del nuovo ponte levatoio in ferro progettato dal Lavezzari (fig. 7): una struttura composta da un tavolato di legno di larice con profili e mensole in ferro, con ai lati due elementi decorativi in ghisa, e costituito da tre porzioni, due più piccole fisse alle spalle murarie della sponda del canale e una più estesa, centrale, movimentata<sup>43</sup>, lo stesso ponte ancora presente oggi (fig. 8). Possediamo molti disegni di progetti dell'ottobre 1892 e una minuziosa descrizione del ponte realizzato<sup>44</sup>. Inoltre, l'intervento di restauro del 2019, tramite l'inserimento di una nuova struttura in acciaio inossidabile acidato adiacente a quella antica in ferro, è stato in grado di ripristinare il meccanismo originale di apertura e chiusura.

### *L'ingegnere*

Prima dell'impegno per la Corona, nel 1872, Lavezzari venne assunto dalla Società Veneta per imprese e costruzioni pubbliche appena fondata da Vincenzo Stefano Breda. Questa operò inizialmente come società di costruzioni, per poi intraprendere operazioni inerenti alla gestione in concessione delle opere da realizzare per conto di committenti pubblici. Al servizio della società, Lavezzari «diede attiva opera alla costruzione dell'attuale Cimitero di San Michele e dei più importanti lavori di risorgimento del nostro Arsenal Marittimo»<sup>45</sup>. La costruzione del cimitero fu infatti per la società una delle prime occasioni di lavoro<sup>46</sup>: venne loro appaltata la realizza-

<sup>42</sup> APR, b. 6\1, lavori 1870-90, lettera 5 settembre 1892, firmata dal Lavezzari «fino dal 1887 mi avete domandato di costruire in ferro il ponte levatoio che mette in comunicazione il Regio Palazzo con i Giardini, e ciò perché, essendo in legno e cominciando ad infradicarsi, si presentava la necessità di una continua manutenzione [...] da quell'epoca ad oggi si è cercato di ripararlo il meglio possibile, ma ora l'intelaiatura della parte mobile è talmente infradica [...] da non poter più essere rafforzata né con legname né con ferro».

<sup>43</sup> MESSINIS, *Restauro dei Giardini Reali*, p. 8.

<sup>44</sup> ACS, MRC, Protocollo generale, Archivio generale (1893-1921), b. 516.

<sup>45</sup> *Necrologio Filippo Lavezzari*, «Rivista tecnica del Collegio Veneto degli Ingegneri», VI (1916-1919), p. 35.

<sup>46</sup> Sull'operato della Società Veneta al Cimitero e all'Arsenale, vedi: MARCO MAFFEI, *Opere della società veneta di Breda*, in *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*, a cura di Guido Zucconi, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 33-41.

zione del progetto di Annibale Forcellini<sup>47</sup> e la direzione del cantiere fu affidata a Lavezzari.

Per quanto riguarda l'Arsenale, le trasformazioni tecniche e le mutate esigenze logistiche avevano reso necessario un ammodernamento delle infrastrutture. In questo contesto, il Genio militare elaborò alcuni progetti di intervento riguardanti i bacini di carenaggio, la darsena e gli scali di costruzione. La Veneta si assicurò i lavori degli scali e della darsena nel biennio 1873-75 tramite due appalti e nel 1875, vincendone un terzo, costruì nuovi bacini di carenaggio<sup>48</sup>. Per conto della Società e con la funzione di ingegnere e capo cantiere Filippo Lavezzari diresse il collegamento delle due darsene esistenti, *Arsenal novo e novissimo*, in modo da realizzare un bacino più ampio per le navi di servizio (fig. 9).

Se l'attività di Lavezzari per la Società Veneta sembra limitarsi alla direzione di lavori, la sua riflessione sulle questioni infrastrutturali emerge nel suo aspetto progettuale nella realizzazione dell'acquedotto di Venezia dal 1880. La vicenda della costruzione dell'impianto per la fornitura dell'acqua potabile alla città ebbe, nel 1875, una prima sistemazione con l'affidamento della concessione alla ditta Ritterbandt-Dalgairns e dell'appalto per l'esecuzione dei lavori alla ditta Trezza di Verona. A causa però di una serie di difficoltà tecniche, nel 1879 la Compagnie Générale des Eaux pour l'étranger subentrò al primo concessionario, stipulando un contratto a *forfait* per la costruzione dell'acquedotto con la Società Veneta per imprese e costruzioni pubbliche<sup>49</sup>. Lavezzari, come abbiamo precedentemente introdotto, era già dipendente della società fin dalla sua fondazione, e si trovò così a coordinare i progetti esecutivi dell'acquedotto, già in parte redatti dall'ingegner Fannio per i concessionari precedenti, e i cantieri stessi per la posa degli impianti.

<sup>47</sup> Annibale Forcellini (1827-1891) ingegnere-architetto veneziano, direttore dell'Ufficio tecnico municipale dal 1873 al 1890. Nel 1858 vinse il concorso per l'ampliamento del Cimitero di Venezia, che fu realizzato dal 1872 dalla Società Veneta. I progetti di Forcellini del cimitero, con anche i particolari della progettazione della cappella di San Cristoforo sono conservati in ASCVe, 1865-69, IV/1/2. Cfr. CRISTINA BELTRAMI, *Un'isola di marmi. Guida al camposanto di Venezia*, Venezia, Filippi Editore, 2005, pp. 8-28; STEFANO SORTENI, *Annibale Forcellini e i lavori pubblici all'epoca del piano di risanamento*, in *La città degli ingegneri*, pp. 89-90.

<sup>48</sup> MARCO MAFFEI, *Opere della società veneta di Breda*, p. 33.

<sup>49</sup> Cfr. SERGIO BARIZZA, SUSANNA BIADENE, *L'Acquedotto di Venezia: studi progetti, lavori dal 1841 al 1923*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 28; MAFFEI, *Opere della società veneta di Breda*, p. 34.

Tuttavia, Lavezzari apportò sostanziali modificazioni al progetto originario: prima di tutto la scelta del luogo ove collocare gli impianti dell'acquedotto, che si deciderà di installare, invece che a Santa Lucia, in campo Sant'Andrea. Anche i progetti della struttura del cisternone e della posizione dei filtri ai Moranzani vennero in questa sede rettificati. Più rilevante però, è la soluzione proposta da Lavezzari per la bocca di presa per l'acquedotto: nel 1885, individuò nella zona di Sant'Ambrogio, nel comune di Trebaseleghe, una sorgente di acqua purissima di cui la Compagnie Générale des Eaux pour l'Étranger acquistò i terreni acquiferi. Alla compagnia venne permessa l'attivazione dell'acquedotto già nel 1884, con l'acqua originata dalla Veneta Seriola ai Moranzani, ma è solo il 20 dicembre 1886 che venne presentato il progetto esecutivo della nuova bocca di presa, redatto da Lavezzari che prevedeva quindi di portare le acque da Sant'Ambrogio, con un tubo sotterraneo, fino ai Moranzani, e da lì immetterle nel già costruito tubo sublagunare, facendola infine arrivare a Venezia<sup>50</sup>. Come possiamo evincere da una pubblicazione firmata da Lavezzari nel 1887 sul costruendo acquedotto di Venezia, e pubblicata all'interno del volume edito in occasione del VI congresso degli ingegneri e architetti veneziani<sup>51</sup>, l'ingegnere architetto progettò anche la rete tubolare distributiva in città, che doveva fornire d'acqua le cisterne pubbliche, per poi essere estesa alle abitazioni private.

L'acquedotto di Venezia fu collaudato il 28 settembre del 1890, dall'ingegnere della compagnia Emilio Pellesina e da Annibale Forcellini per quanto riguarda l'ufficio tecnico municipale, e a partire dal 1898 fu redatto da Lavezzari un progetto di «costruzione di un nuovo tronco di acquedotto per la fornitura dell'acqua potabile alla Giudecca, alle isole dell'estuario e al litorale del Lido». La sezione che doveva portare l'acqua potabile a Murano era invece già stata inaugurata il 27 marzo dello stesso anno su progetto tecnico ed economico sempre di Lavezzari<sup>52</sup>.

Negli anni successivi, con il rinnovamento della concessione a fa-

<sup>50</sup> BARIZZA, BIADENE, *L'Acquedotto di Venezia*, p. 31.

<sup>51</sup> FILIPPO LAVEZZARI, *L'Acquedotto di Venezia*, in *L'ingegneria a Venezia dell'ultimo ventennio. Pubblicazione degli ingegneri veneziani in omaggio ai colleghi del VI congresso*, Venezia, Tip. Naratovich, 1887, pp. 10-30.

<sup>52</sup> BARIZZA, BIADENE, *L'Acquedotto di Venezia*, pp. 43-44.

vore della Compagnie Générale nel 1912<sup>53</sup>, degna di nota è la progettazione e costruzione della torre piezometrica a Sant'Andrea (fig. 10). Lo scopo della sua costruzione era quello di assicurare continuità al servizio di fornitura dell'acqua e maggior sicurezza del suo funzionamento permanente. Dopo il parere positivo della commissione dell'Ornato per la vicinanza del nuovo edificio con la chiesa e il campanile di Sant'Andrea, l'8 maggio 1914, Lavezzari scrisse al municipio di aver già iniziato, accanto al già esistente cisternone di Sant'Andrea, i lavori di costruzione di un «serbatoio piezometrico in cemento armato della capacità ordinaria di metri cubi 600 aumentabili fino a 800»<sup>54</sup>. La torre piezometrica, insieme al cisternone parzialmente funzionante, creano un complesso di archeologia industriale di grande valore testimoniale<sup>55</sup>, nonostante la revoca nel 2015 da parte della soprintendenza del provvedimento dichiarativo dell'interesse culturale.

*Stazione marittima, porto e viabilità: l'approccio di Lavezzari alla città storica*

Fin dagli anni cinquanta il governo austriaco aveva cercato di dotare la città di un aggiornato impianto portuale. Il problema della creazione di un moderno porto commerciale si pose in quegli anni a causa del nuovo ruolo di transito assunto da Venezia nelle rotte commerciali tra il Mediterraneo e l'entroterra. A causa della sostituzione delle tradizionali merci pregiate e capillarmente diffuse nei magazzini e fondaci cittadini, con materie povere e voluminose che, in transito dal bacino Mediterraneo dovevano essere distribuite nell'entroterra, si creò la necessità di costruire un porto dotato di grandi magazzini ed *entrepôts*<sup>56</sup>. Lavezzari prese parte alle accese controversie che caratterizzarono que-

<sup>53</sup> BARIZZA, BIADENE, *L'Acquedotto di Venezia*, p. 53.

<sup>54</sup> Ivi, p. 54.

<sup>55</sup> La rilevanza della torre piezometrica è emersa nel 2015, momento in cui la sua integrità ed esistenza è stata minacciata dalla vendita del terreno in cui sorge, di proprietà della Veritas a Garage San Marco s.p.a. La società progetta un allargamento della zona dei parcheggi, provvedendo a questo scopo a far revocare il provvedimento dichiarativo dell'interesse culturale al complesso immobiliare di S. Andrea emesso nel 2008. La Soprintendenza infatti lo ha recentemente revocato, ai sensi del D.Lgs. 42/2004, limitatamente alla torre piezometrica dell'acquedotto, in ragione della sussistenza del grave rischio per la pubblica incolumità.

<sup>56</sup> MASSIMO COSTANTINI, *Alcune note preliminari sul porto di Venezia*, in *La grande Venezia*, pp. 19-22; ID., *Dal Porto Franco al Porto industriale*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Repubblica*, XII, *Il mare*, a cura di Alberto Tenenti, Ugo Tucci, Roma, 1991, pp. 896-899.

sta vicenda e, nonostante non sia emersa l'origine di questo interesse, sappiamo affiancò i più anziani Giovan Antonio Romano<sup>57</sup> e Pietro Saccardo<sup>58</sup> nel pubblicare, nel 1867, un piano in esplicita concorrenza a quello della commissione reale istituita nel 1866. Questa, presieduta da Pietro Paleocapa e affidata a due funzionari, T. Mati e C. Contin, immaginava, come poi realizzato, lo scavo di un bacino chiuso contornato da un imbonimento a ferro di cavallo, nel tratto di laguna adiacente al canale Scomenzera. Contrari allo spostamento delle funzioni marittime e commerciali dal bacino Marciano, Lavezzari, Romano e Saccardo proponevano la costruzione degli impianti portuali all'estremità orientale della Giudecca, verso San Giorgio Maggiore (fig. 11)<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Giovan Antonio Romano, i cui estremi cronologici non sono noti, aveva già partecipato nel 1857 al dibattito sulla Stazione Marittima con un progetto, frutto di iniziativa personale, nel quale l'imbonimento a ferro di cavallo del "progetto Paleocapa" era spostato a ridosso del ponte ferroviario. Le pubblicazioni a suo nome sono diverse e inerenti alle più disparate riflessioni sulle strade ferrate, sugli sviluppi possibili della laguna e sul porto del Lido. Cfr. GIOVAN ANTONIO ROMANO, *Di un progetto di ferrovie adriaco-alpine nella Venezia*, Venezia, Tip. Antonelli, 1872; ID., *Del risanamento di Venezia. Studi igienico-tecnico-amministrativi sulla fognatura della città*, Venezia, Tipografia Fontana, 1886. Documentati sono progetti per ponti, come quello in ferro sul rio della Tana (1872), e proposte di intervento per il Teatro Complay a S. Samuele e per il nuovo macello. Vedi: ASCVe, 1875-9, IX/2/3; 1855-9, I/9/16.

<sup>58</sup> Pietro Saccardo (1830-1903) è stato un ingegnere-architetto, dal 1861 Fabbricere di San Marco e dal 1878 direttore dei restauri della Basilica. Ha pubblicato dagli anni sessanta dell'Ottocento diversi studi sui mosaici della Basilica di San Marco prima e relazioni sulle sue attività di restauro su di essi poi. Gli studi sul personaggio si sono focalizzati principalmente sul suo ruolo di proto di S. Marco e di direttore dei restauri musivi della Basilica. Vedi da ultimo: ETTORE VIO, *Pietro Saccardo, Ingegnere-architetto della Basilica di San Marco*, in *La città degli ingegneri*, pp. 130-135; ANDREA PARIBENI, *Le campagne di restauro di pavimenti e mosaici nella basilica di San Marco a Venezia alla fine dell'Ottocento: una "elaborata ed accurata falsificazione?"*, in *Atti del XV colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM)*, a cura di Claudia Angelelli e Carla Salvetti, Tivoli, Scripta Manent, 2010, pp. 279-291. Gli studi sopracitati tralasciano però l'impegno di Saccardo nell'ambito dell'ingegneria e dell'urbanistica. A questo proposito ricordiamo la riflessione inerente al futuro della laguna: PIETRO SACCARDO, *La questione lagunare*, Venezia, Tip. Cordella, 1898.

<sup>59</sup> FILIPPO LAVEZZARI, GIOVAN ANTONIO ROMANO, PIETRO SACCARDO, *Progetto di massima di un fondaco (Magazzini Generali) per Venezia, da costruirsi all'estremità orientale della Giudecca in comunicazione colla stazione di Santa Lucia mediante un ponte di ferro sulla laguna [...]*, Venezia, Antonelli, 1867; ID., *Fatti ed argomenti che gl'ingegneri Lavezzari-Romano-Saccardo oppongono agli articoli anonimi pubblicati dalla Gazzetta di Venezia sotto il titolo di Magazzini Generali stazione ferroviaria marittima*, Venezia, Tip. Naratovich, 1868; ID., *I Magazzini generali a Venezia. Studio di confronto fra il progetto approvato dalla R. Commissione per i porti e lagune e quello degli ingegneri [...]*, Venezia, Tip. Antonelli, 1868. Scritti citati in GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Ottocento: materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma, Officina, 1977, p. 438; ID., *Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica*, Venezia, Albrizzi, 1988, p. 425; STEFANO SORTENI, *L'ingegnere nell'ente locale: istituzione e funzionamento dell'uf*

Il complesso portuale commerciale doveva essere collegato con la stazione ferroviaria attraverso una linea di binari su ponte parallela al canale di Scomenzera, lungo tutta la riva sud dell'isola. Nell'isola di San Giorgio sarebbe stata collocata la stazione passeggeri e gli approdi per le gondole, gli omnibus e le lance a vapore e in prossimità sarebbe stata posizionata la dogana e il punto franco con i suoi magazzini generali<sup>60</sup>. Il progetto si configurò quindi secondo lo schema già anticipato da Giuseppe Jappelli, che voleva utilizzare come bacino portuale il canale della Giudecca e doveva quindi «portare i treni alle navi», ipotizzando cioè un prolungamento della strada ferrata all'interno della città<sup>61</sup>. La soluzione proposta ottenne il sostegno e plauso della Camera di commercio la quale, nel gennaio del 1868, dava il suo «pieno appoggio al progetto che portava la Stazione Marittima per le merci all'estremità orientale della Giudecca»<sup>62</sup>, esprimendo quindi i dubbi dei ceti commerciali veneziani rispetto al progressivo decentramento delle funzioni marittime e commerciali. Prevalse, com'è noto, il parere della commissione Reale, anche se la questione si risolse solo nell'ultimo decennio dell'Ottocento con il progetto dell'ingegner G.A. Baffo, che posizionò i magazzini sulla punta orientale di Santa Marta, sino al rio di San Nicolò<sup>63</sup>.

La mancanza di un piano complessivo a lungo termine nella costruzione della stazione Marittima contribuì a creare però, all'inizio del Novecento, un nuovo dibattito sull'eventualità di una sistemazione delle strutture esistenti del porto, o di un suo possibile ampliamento. Ancora a questa data, le proposte presentate dal Genio civile e dalla Società ferroviaria, esercente della Marittima, erano limitate a una mera espansione e sistemazione dell'area della stazione Marittima a Santa Chiara e alla fine del secolo, le proposte più realistiche di ampliamen-

*fficio tecnico del Comune di Venezia*, in *L'ingegneria civile a Venezia: istituzioni, uomini, professioni da Napoleone al fascismo*, a cura di Franca Cosmai e Stefano Sorteni, Venezia, Marsilio, p. 75; MARINO ETTORELLI, *I progetti per la Marittima e il porto insulare*, in *La grande Venezia*, p. 24.

<sup>60</sup> LAVEZZARI, ROMANO, SACCARDO, *Fatti ed argomenti*, 1868, pp. 1-30.

<sup>61</sup> ETTORELLI, *I progetti per la Marittima*, pp. 22-31.

<sup>62</sup> GIOVANNA NOVELLO, *La questione dell'accessibilità a Venezia nel Novecento: alternative infrastrutturali al ponte*, tesi di laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari Venezia, rel. prof.ssa Elisabetta Molteni, a.a. 2019-2020, p. 48, n. 132.

<sup>63</sup> ETTORELLI, *I progetti per la Marittima*, p. 30.

to portuale lo prefiguravano esclusivamente alla Giudecca<sup>64</sup>. Lavezzari avanzò anche in questa circostanza una proposta, presentata nel 1904 davanti all'appena creata Commissione per lo studio del piano regolatore dei porti, che era in continuità con i suoi progetti del 1867 e prevedeva di mantenere «il canale della Giudecca nelle attuali condizioni e di erigere sulla palude fra la Giudecca e San Clemente un terrapieno su cui verrebbero a trovarsi due moli, che andrebbero a formare un bacino» in cui si sarebbe posizionata la nuova Stazione marittima<sup>65</sup>.

Fu solo nel 1900 che, con uno scritto del capitano marittimo Luciano Petit, l'ampliamento iniziò a essere immaginato in terraferma. Prima a nord della ferrovia<sup>66</sup>, luogo poi rettificato dallo stesso in una memoria letta all'Ateneo Veneto nel 1904<sup>67</sup>, dove il luogo indicato, per la migliore connessione con i canali di grande navigazione, diventò la zona dei Bottegnhi. Nel 1904 il Genio civile, il 25 aprile, mandò infatti un progetto al comune, dove avanzava la proposta definitiva di collocare un bacino subsidiario del porto commerciale di Venezia in terraferma, ai Bottenighi<sup>68</sup>.

Lavezzari prese parte alla Commissione per l'esame dei vari piani d'ampliamento del Porto commerciale di Venezia, nominata dal Consiglio direttivo del collegio di categoria nel 1904<sup>69</sup>. Al progetto del Genio civile la commissione rispose sostenendo che questo soddisfasse pienamente

nei riguardi tecnici sia della conservazione della laguna che del servizio ferroviario; ma ritiene che attuato questo progetto deriverà danno rilevante, immediato ed irreparabile al commercio di Venezia, mentre lontano ed ipotetico risulterà il vantaggio alla terraferma.

<sup>64</sup> RUBEN BAIOTTO, *Progetti per il nuovo porto ai Bottegnini*, in *La grande Venezia*, pp. 45-47; CESCO CHINELLO, *Porto Marghera 1902-1926. All'origine del «problema di Venezia»*, Venezia, Marsilio, 2017.

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 155-156.

<sup>66</sup> LUCIANO PETIT, *Cenni per una sistemazione del porto di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 3 agosto 1902.

<sup>67</sup> *Id.*, *Sistemazione del Porto di Venezia in relazione ai più facili ed economiche comunicazioni con la terraferma. Memoria letta all'Ateneo Veneto nell'adunanza accademica del 21 gennaio del 1904*, Venezia, Bernardi, 1904.

<sup>68</sup> BAIOTTO, *Progetti per il nuovo porto ai Bottegnini*, p. 43.

<sup>69</sup> *Esame dei vari piani di ampliamento del Porto commerciale di Venezia*, «Atti del Collegio veneto degli Ingegneri», 4 (1905), n. I, pp. 11-15.

Lavezzari l'anno dopo presentò anche un secondo progetto. Redatto nell'ambito della Relazione della minoranza della Commissione anzidetta, insieme ad Attilio Cadel<sup>70</sup> e Michelangelo Orrefice<sup>71</sup>, era un progetto in cui il nuovo porto veniva prefigurato su un ampliamento nord-est della stazione ferroviaria<sup>72</sup>, continuando quindi a immaginare uno sviluppo commerciale, e ormai industriale, insulare per la città.

In conclusione, Lavezzari, rifletté le posizioni del Collegio degli ingegneri, redigendo un progetto di ampliamento del porto che contrastasse con quello dei Botteghini<sup>73</sup> e dando quindi una veste tecnica all'immaginario dei cosiddetti «neoinsularisti». La volontà era quella di far coesistere insularità e moderna industrializzazione, con il primario scopo, chiaro fin dal progetto del 1867, del necessario riassetto e potenziamento dell'attività commerciale della città<sup>74</sup>. Il piano di sviluppo industriale immaginato infatti, avrebbe dovuto caratterizzarsi da un impianto manifatturiero posizionato nelle aree disponibili in laguna.

Ancor prima che si ponesse la questione del decentramento delle funzioni industriali in terraferma, l'approccio «neoinsularista» di Lavezzari si sarebbe potuto leggere e confermare attraverso un «Piano dei Rivi» redatto ancora insieme a Giovan Antonio Romano, già nel

<sup>70</sup> Un profilo biografico esauriente di Attilio Cadel manca. Cadel (1857-1928) è stato ingegnere-architetto a Venezia, diplomato come ingegnere civile all'Università di Padova e attivo nella ditta familiare di costruzioni. Progettista nell'ambito del piano per le «Case sane ed economiche a premio decennale» e parte della «Commissione ministeriale e Municipale intorno al piano di risanamento ed al piano regolatore per la Città di Venezia» del 1891, si è interessato a diverse questioni urbane e di ingegneria sanitaria. Cfr. ATTILIO CADEL, *Case sane*, «Ateneo Veneto», s. XI, I (1887), pp. 316-346; Id., *A proposito di un nuovo ponte sulla laguna*, «Ateneo Veneto», s. XIII, I (1889), pp. 214-239. Per un accenno al profilo biografico di questo personaggio: ALESSANDRA FERRIGHI, *Venezia e la casa salubre. Dai piani per la città alle abitazioni a premio (1891-1925)*, Wuppertal, LapisLocus, 2020, p. 44, n. 69.

<sup>71</sup> Michelangelo Orrefice è un personaggio per il quale non è stato possibile reperire alcuna informazione biografica. È però noto il suo progetto, redatto insieme a E. Luzzato e Luigi Marangoni, nel 1905, che posizionava la Stazione Marittima a nord-est del ponte ferroviario. Cfr. CHINELLO, *Porto Marghera 1902-1926*, pp. 155-156. Fu anche attivo come progettista nell'ambito del Piano per le «Case sane ed economiche». Cfr. FERRIGHI, *Venezia e la casa salubre*, p. 110.

<sup>72</sup> *Esame dei vari piani di ampliamento*, p. 13; *Relazione della Sottocommissione sui provvedimenti d'urgenza da adottarsi per l'incremento potenziale della stazione marittima attuale e sue adiacenze*, Venezia, Tip. C. Ferrari, p. 23.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 44-47.

<sup>74</sup> CARLA UBERTI, *La stazione marittima*, in *Le Venezia possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, a cura di Lionello Puppi e Giandommenico Romanelli, Milano, Electa, p. 240.

1866, attinente alla sistemazione della topografia della città<sup>75</sup>. In questa data, infatti, per la necessità di effettuare un riordino della viabilità cittadina a seguito dell'insediamento della ferrovia, e per esigenze di igiene e salubrità, venne creata una Commissione per lo studio di un piano di riforma delle vie e canali di Venezia<sup>76</sup>. Ai cittadini questa richiese, tramite un avviso a stampa pubblicato il 12 settembre 1867, di inviare i loro contributi per una possibile riforma delle strutture urbane e alla commissione quell'anno giunsero un centinaio di progetti di «tutti coloro, i quali avessero fatto studi, piani, o progetti tanto parziali che generali sull'argomento, nonché tutti i cittadini che desiderassero esporre le loro idee»<sup>77</sup>.

La volontà diffusa era quella, a seguito dell'unità d'Italia, di rendere Venezia una città come le altre, dotata quindi di un impianto viario efficace, di infrastrutture di servizio e riqualificata a livello igienico e idraulico. In quest'ottica, infatti, il progetto poi realizzato della via transurbana dai Santi Apostoli alla ferrovia di Federico Berchet. Ma anche, sullo stesso solco, il progetto di Giuseppe Bianco<sup>78</sup> che, nonostante non abbia visto la sua approvazione, era un piano di viabilità che sosteneva interramenti e allargamenti stradali, avvalorato dall'idea del rettifilo e della brevità dei percorsi. Proprio in opposizione a questo indirizzo prevalente di interramento dei canali in favore dell'agibilità pedonale, Lavezzari invece immaginò un piano, fondato sull'idea che il sistema dei rivi dovesse rivestire un'importanza maggiore degli altri elementi stradali e che anche il sistema delle strade dovesse quindi essere subordinato a quello. Il piano si basava su un'attenzione categorica alla salvaguardia e manutenzione dei rivi, ma avrebbe comportato un onere di spesa elevatissimo: è stato notato come i principi informativi del progetto fossero gli stessi

<sup>75</sup> ROMANELLI, *Venezia Ottocento: l'architettura*, pp. 389-390.

<sup>76</sup> ALESSANDRA FERRIGHI, *A plan for Venice (1886-1896). Conflict and contradictions around the renovation of the city*, «ArcHistoR» VI, 12(2019), pp. 97-135; GUIDO ZUCCONI, *Planning Venice after the Italian Unification. The development of a Space-based identity*, «Planning Perspectives», 37, 3 (2022), pp. 583-614; ID., *Trasformazione urbana a Venezia tra Otto e Novecento: il contributo degli Ingegneri*, in *La città degli ingegneri*, pp. 29-35; MASSIMO FAVILLA, «*Delenda Venetiae*»: la città e le sue trasformazioni dal XIX al XX secolo, in *L'enigma della modernità: Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006, pp. 165-226.

<sup>77</sup> FERRIGHI, *A plan for Venice*, p. 98.

<sup>78</sup> GIUSEPPE BIANCO, *Programma di allargamenti e accorciamenti di vie ed altri miglioramenti nel materiale della città di Venezia*, Venezia, Naratovich, 1866.

che, nel periodo coevo, stavano essendo applicati agli impianti viari delle città ottocentesche: rettilineo, ampiezza, salubrità e brevità dei percorsi<sup>79</sup>. Anche Gianbattista Meduna non contemplò, nel piano presentato in quello stesso anno, l'interramento dei canali, ma anzi, si immaginò una moltitudine di nuove aperture di rivi<sup>80</sup>. Lo stesso criterio mosse anche Lavezzari. Quest'ultimo però, basò il suo piano interamente su questioni idrauliche, tralasciando, a differenza di Meduna, la necessità di attivare anche nuove arterie pedonali e limitando così l'applicabilità del progetto stesso. Le proposte di Lavezzari, infatti, si basavano esclusivamente sull'apertura di nuovi rivi e sulla messa in comunicazione più efficace di quelli già esistenti, azione che nel dato di fatto avrebbe provocato massicci interventi sulla rete stradale ed edilizia già esistente. Lavezzari, quindi, nonostante non abbia né mai teorizzato, né compiuto scelte macroscopiche, è uno di quei personaggi che rifletté nel suo operato certe posizioni teoriche ben diffuse nel clima politico-economico della città, come in questo caso l'idea, di uno sviluppo commerciale e poi industriale «ne-insulare» per la città di Venezia.

#### ABSTRACT

Il restauro e la manutenzione dei monumenti, nella Venezia dell'Ottocento, erano affidati non solo a organizzazioni statali, ma soprattutto alla categoria professionale dell'«ingegnere-architetto». Grazie all'ampio uso di fonti archivistiche, questo articolo indaga i primi risultati di una ricerca su un «ingegnere-architetto» dimenticato. Protagonista della ricostruzione del Salone Sansoviniano a seguito del crollo del campanile di San Marco, Filippo Lavezzari (Venezia, 1840-1917) fu attivo nel campo dell'ingegneria idraulica e dell'urbanistica, oltre che nel restauro di monumenti. Nel saggio che segue verranno analizzati i suoi lavori di restauro e gli interventi di progettazione edilizia realizzati nel Palazzo Reale di Venezia, dove fu attivo fino al 1917. A seguire, si cercherà di contestualizzare il suo operato all'interno della più ampia attività professionale nell'ambito dell'ingegneria.

<sup>79</sup> ROMANELLI, *Venezia Ottocento: l'architettura*, p. 389.

<sup>80</sup> Ivi, p. 380.

The restoration and maintenance of monuments in 19th century Venice was entrusted not only to state organisations, but above all to the professional category of the «ingegnere-architetto». Thanks to the extensive use of archival sources, this article investigates the first results of a research on a forgotten «ingegnere-architetto». Author of the reconstruction of the Salone Sansoviniano following the collapse of the Campanile di San Marco, Filippo Lavezzari (Venice, 1840-1917) was active in the field of hydraulic engineering and town planning, as well as in the restoration of monuments. The following essay will analyse his restoration and building design work in the Palazzo Reale in Venice, where he was active until 1917. Following which, an attempt will be made to contextualise his work within his broader professional activity in the field of engineering.



*Adolfo Bernardello*

PIETRO PALEOCAPA COLTO  
NELLE SUE INCOMBENZE QUOTIDIANE (1807-1848)

Molto è stato scritto e molto sappiamo sulla figura di Pietro Paleocapa, uno dei più eminenti ingegneri idraulici e stradali dell'Ottocento sia sul piano tecnico sia su quello politico. In questo breve scritto cercheremo di delineare la sua attività, per così dire giorno per giorno, durante un periodo fra i più frastagliati vissuti nelle province venete fra regno italico e monarchia austriaca, durante una vita e una carriera svoltesi all'interno di due mondi radicalmente diversi per prospettive politiche e istituzionali. Al mondo del periodo napoleonico Paleocapa restò legato innanzi tutto perché la sua giovinezza si era compiuta in quegli anni densi di trasformazioni rivoluzionarie: come altri della sua generazione era uscito come tenente del Genio italiano dalla prestigiosa scuola militare di Modena, non proseguendo nella carriera per dover assistere la famiglia paterna. E all'esperienza giovanile restò legato pur divenendo in seguito un apprezzato ingegnere al servizio dell'amministrazione austriaca. Nel 1828, dopo che egli aveva maturato 17 anni di servizio, la polizia notava come fosse affezionato «all'ordine passato» e continuasse a coltivare relazioni con membri della massoneria, seppur concludendo che le informazioni sul suo comportamento erano molto positive. Una volta assunto alla carica di direttore generale di Acque e Strade delle province venete, Paleocapa restava convinto che la direzione avesse goduto di un maggior grado di autonomia nel periodo italico. Allora il direttore generale era un alto funzionario dotato di capacità amministrative e di ampie prerogative giuridiche, responsabile di fronte al ministro del dicastero che dirigeva. Per «gli oggetti d'arte» egli si rivolgeva a una squadra di una decina di esperti ingegneri per essere consigliato sulle misure da adottarsi per progetti o per un ponte crollato o per piene e rotture di argini fluviali. In periodo austriaco era al governo invece che spettava l'ultima parola e il direttore era un suo consulente cui si richiedeva un parere che poteva risultare vincolante o meno.

Non toccheremo pertanto se non di sfuggita gli aspetti biografici su

cui si sono intrattenuti vari studiosi come, solo per fare qualche esempio, il viaggio a Firenze per il piano Fossombroni sulla regolazione del Brenta, quello in Ungheria per la regolazione del Tibisco e la sua partecipazione ai lavori della commissione per la giunta del censimento. Cercheremo invece di estrarre dalle fonti certi particolari inediti, più o meno interessanti magari modesti, per cogliere l'uomo nel corso del suo lavoro quotidiano di rapporti con i subordinati, con le autorità di governo, sia per prendere decisioni di grande rilievo sia per quelle minori per la direzione di un apparato complesso come la direzione generale di acque e strade del Veneto.

Uno dei temi ricorrenti era quello delle frequenti lamentele da parte degli ingegneri in capo delle singole province per l'insufficiente numero di personale, richieste non di rado appoggiate dai delegati provinciali e dalla direzione di Acque e Strade, ma che non trovavano in molti casi udienza nel governo intenzionato a non aumentare le spese dell'erario. Si sa del resto che l'Austria era in una perenne condizione di forte disavanzo e da Vienna era norma l'ingiunzione di stringere i lacci della borsa. E preventivi e costi nel settore delle acque e strade nel Veneto era settore che presentava forti spese dato che vi si concentravano non solo i due più grandi fiumi e decine di corsi e di affluenti minori e per di più tutti a carattere torrentizio rispetto a quelli lombardi.

Puntualmente all'avvicinarsi delle stagioni primaverili e autunnali negli abitanti cresceva l'apprensione con la minaccia di piogge, piene, rotture d'argini, esondazioni e allagamenti dei terreni coltivati. Questo richiedeva un permanente monitoraggio e un dispendio notevole di risorse fra cui la mobilitazione di migliaia di manovali sugli argini in caso di rotte.

Fin dalla sua promozione a ingegnere in capo dell'ufficio del circondario idraulico di Venezia (1830), Paleocapa doveva sperimentare quali erano i problemi ricorrenti della provincia. In quel triennio inviò molti rapporti al delegato per la sostituzione di collaboratori assenti per motivi di salute lamentando «una massa di affari troppo grave» su edifici pubblici spesso di alto pregio (poste, censo, polizia, tribunale di Appello, Magistrato di Sanità, Marina, carceri e istituti ecclesiastici), molti dei quali in «stato rovinoso» tanto che in un solo semestre ben 217 erano state le richieste di intervento<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Governo. Atti (d'ora in poi GA), b. 4471 XCV 3/46.

Nominato ingegnere aggiunto alla direzione generale di Acque e Strade (1833) aveva in effetti dato «luminose prove del suo sapere» tanto che il futuro governatore Alois von Palffy lo aveva definito in una delle riunioni plenarie del governo veneto «istruttissimo e zelantissimo»<sup>2</sup>.

Quando si era infine presentato per il posto di direttore generale non vi era stato aspirante che gli si potesse opporre: secondo il relatore del governo l'unico sarebbe stato l'ingegner Giuseppe Malvolti più anziano e la cui formazione risaliva al tempo della Repubblica Veneta; Paleocapa era preferibile sia per l'istruzione scientifica e la fama acquisita sia perché le condizioni idrauliche del Veneto richiedevano energia, cognizioni e pratica<sup>3</sup>.

Proprio allora Paleocapa aveva prodotto la sua relazione sul piano Fossombroni per l'immissione (6 maggio 1840) di Brenta e Novissimo nella laguna di Chioggia, che tanti danni doveva procurare agli abitanti del porto chioggiotto. Egli era assorbito dall'attività quotidiana con rapporti sui fiumi, sul litorale e sulle lagune, sottolineando la fatica del suo compito e rivelando una chiara indipendenza di giudizio sui problemi specifici, come aveva dimostrato anche in precedenza quando, come ingegnere aggiunto alla direzione, era stato chiamato da Venturelli a esprimere un suo parere. E proprio in quell'anno il governo, avvertendo la carenza di aspiranti alla massima carica dato che le particolari condizioni idrauliche della regione richiedevano «lunga esperienza e minute cognizioni locali», lo proponeva per «le profonde cognizioni e attività straordinarie» in quanto versato nelle scienze esatte e nella pratica «ove non si sa se sia più mirabile la dottrina, o il fatto pratico, o la chiarezza del concetto, o la proprietà dello stile». A quel posto, proseguiva il rapporto governativo «è già designato dalla pubblica opinione, e lo chiama il voto unanime degl'Ingegneri». E la sua valentia era stata dimostrata nei provvedimenti presi per le recenti piene del Po e dell'Adige<sup>4</sup>.

Nel 1842, ripreso dal governo sulla qualifica per referente alle lagune da lui data a un ingegnere rispetto a un altro, ritenne «doloroso,

<sup>2</sup> ASVe, GA, b. 4473 XCV 3/185.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> ASVe, Presidio di Governo (d'ora in avanti PG), b. 1159 XII 4/1, 30 dicembre 1840; ivi, GA, b. 4751 VII 1/3; ivi, PG, b. 1160 XII 4/1; ivi, GA, b. 6799 LXIX 4/7.

grave e mortificante» che non si trovassero giustificati giudizi espressi secondo coscienza dopo lunga e matura cognizione delle persone<sup>5</sup>.

E in dicembre egli ritenne sminuito il suo ruolo giacché era stato respinta la sua proposta di concedere un *adjutum* (gratifica in denaro) a un giovane ingegnere che prestava servizio gratuito da otto anni. Egli si sentì privato delle prerogative inerenti alla sua carica, mentre notava che in ogni altro settore dell'amministrazione il responsabile aveva queste facoltà a lui negate. Perché non aveva convocato per giungere a una decisione unanime il consiglio degli Aggiunti, chiedeva il governo. Ebbene, ribatteva orgogliosamente Paleocapa, perché si sentiva sicuro non essendoci alcuna incertezza sul caso specifico. Spogliato dalle prerogative inerenti al suo posto, quale autorità avrebbe potuto avere un direttore privato di ogni influenza sulla promozione dei sottoposti? E a questo proposito richiamava un decreto del 1832 il quale aveva stabilito che le proposte partivano *in primis* dal direttore salvo l'interpellare «a proprio lume gli Aggiunti della Direzione»<sup>6</sup>.

In caso di rotte ed esondazioni ai fiumi i direttori dovevano accertare se i vari ingegneri di riparto avessero fatto il loro dovere. Nel 1844 Paleocapa si recò nel Polesine per una rotta del Po e diede disposizioni per vari spostamenti e trasferimenti degli addetti alle linee. Sull'insufficienza di alcuni di essi ribadì quanto richiamava dal 1840: «il male deriva [va] dalla radice» vale a dire dalle promozioni in base all'anzianità e non alle capacità del singolo. Ingegneri per anzianità o per inettitudine, subentrate con l'età e gli acciacchi, andavano spostati dall'attività in campagna a quella al tavolo in ufficio oppure collocati a riposo. Quanto ai giovani ribadiva ancora una volta essere necessario un esame preventivo prima di concedere ad un ingegnere alunno «il soldo».

E quando il consiglio Aulico delle Fabbriche lo interpellò sull'invio di alunni austriaci nel Veneto onde fare pratica, egli obiettò che l'apprendimento della lingua italiana e il periodo di tre anni per il tirocinio dapprima presso la direzione, poi per le strade e per i fiumi necessitavano di spese di cui non poteva caricarsi. Lo scambio dei giovani doveva inoltre

<sup>5</sup> ASVc, PG, b. 1160 XII 4/1.

<sup>6</sup> *Ibid.* Va osservato a questo proposito che il governo in casi come quelli di promozioni non aveva torto nel pretendere una soluzione affidata anche al consiglio degli Aggiunti onde evitare possibili favoritismi. Fuori di discussione era l'obbligatoria astensione dal voto in caso di parentela con un candidato.

essere reciproco, ricordando che la carriera dei veneti era «già tanto stentata» e dopo un «lungo tirocinio di 9, 10 e fin 12 e più anni» giungevano ad ottenere «il povero soldo di fiorini 500». Fatto sta che il progetto viennese dopo questa replica paleocapiana passò agli atti<sup>7</sup>:

A una dura nota della cancelleria Aulica (1845) sugli ingegneri veneti, Paleocapa con «dolore e sconforto» rimarcò il sovraccarico di lavoro progettuale e la cronica insufficienza di personale proprio nel sopravvenire di «una serie d'anni disastrosissimi» per strade e fiumi, per cui gli ingegneri «da quindici mesi non [avevano] quiete, occupati sotto ogni intemperie [...] di giorno e di notte» di guardia agli argini per difenderli e ripararli. A ciò si aggiungeva la politica viennese di lesinare i fondi occorrenti: un preventivo di spesa superiore alle 12.000 lire austriache, tra esame del consiglio Aulico delle Pubbliche costruzioni e approvazione della cancelleria Aulica richiedeva «sempre lungo tempo, talvolta lunghissimo», aggiungendo alle precedenti nuove emergenze. Analogamente questo avveniva per i progetti presentati dalla direzione: pur premettendo di ben guardarsi dal censurare il sistema, Paleocapa non mancava di sottolineare che contrastava con la sollecitudine richiesta dalle autorità superiori<sup>8</sup>.

All'inizio dell'anno non poté recarsi a Innsbruck sulla linea superiore dell'Adige per verificare dei danni anche a causa di un'irite che lo costringeva a chiedere un congedo per motivi di salute. Dovette rinviare un incarico per lo studio del porto di Fiume, mentre si avvicinava la partenza per la regolazione del fiume Tibisco in Ungheria. Ma in giugno era a Cavarzere per una rotta dell'Adige questa volta smentendo l'ingegnere in capo di Verona su una sua richiesta di ingegneri, mentre da parte sua lamentava al governo di trovarsi «in tanta insufficienza di personale e in tanta molteplicità di lavori da collaudare». In effetti i collaudi richiedevano tempo e attenzione per verificare se gli imprenditori privati avevano ottemperato ai loro obblighi riguardo ai materiali impiegati e all'esecuzione dell'opera<sup>9</sup>.

Nel 1847 la sua fama si era estesa anche fuori dei confini della Mo-

<sup>7</sup> ASVe, GA, b. 6805, LXIX 4/167. Paleocapa qui propose il pensionamento per tre ingegneri e il collocamento in ufficio per altri quattro tutti anziani. Per lo scambio di alunni ivi, b. 7245 XXXIX 2/124 (anno 1847).

<sup>8</sup> Ivi, PG, b. 1337 IX 7/13. Si coglie qui un tratto peculiare del procedere della burocrazia austriaca: l'*allein referieren und fortwursteln* (riferire tutto per iscritto e procrastinare). In questo caso la risposta sull'urgente richiesta di personale pervenne sei mesi dopo (il 25 maggio 1846).

<sup>9</sup> Ivi, b. 1337 IX 9/5 e b. 1337 IX 9/8.

narchia e godeva della stima e del consenso delle autorità in una misura forse mai raggiunta da direttori che lo avevano preceduto.

Malgrado gli impegni per fiumi e strade non fossero venuti meno, egli trovò modo e tempo per intervenire anche in altri settori: chiamato in una commissione sul funzionamento delle locomotive a vapore; fin dal 1839 sul progetto e sul tracciato della strada ferrata da Venezia a Milano; sulle polemiche innescate sul percorso da scegliere fra Brescia e Milano, esponendosi a favore della linea di Treviglio e intervenendo più volte sul quotidiano governativo *Gazzetta di Venezia*.

Non può non stupire questa sua incessante attività in campi diversi mentre la sua autorità era accresciuta tanto che il governo non ritenne di opporsi al suo entrare a gamba tesa in un agone surriscaldato da opposti interessi. Va notato che il governo per principio non permetteva ai suoi funzionari o impiegati di prender posizioni pubblicamente: questa fu un'eccezione clamorosa tanto che per la prima volta nel Lombardo-Veneto l'opinione pubblica ebbe mano libera. Non manca di verità il supporre che in quegli anni crebbe e si solidificò nella società un nucleo consistente di taciti oppositori le cui energie furono liberate nel Quarantotto: e si pensi per esempio oltre alla stampa al ruolo di uomini come Manin negli infuocati congressi degli azionisti della società ferroviaria. E proprio nel settore delle strade ferrate Paleocapa, interpellato dal governo, espresse le sue valutazioni assai critiche su ben quattro progetti che in vario modo intendevano intersecarsi con la linea dorsale e principale da Venezia a Milano<sup>10</sup>.

Nel corso della sua carriera, a mano a mano che avanzava di ruolo fino alla carica di direttore generale, Paleocapa non mancò di esprimere il suo giudizio sulla capacità e sul rendimento degli uomini appartenenti al corpo di acque e strade delle province venete. Cercheremo allora di elencare alcuni dei suoi interventi come indizio non solo dei suoi compiti dirigenziali, ma anche dell'attenzione che prestava ai singoli fatti, che talvolta finivano per riguardare oltre ad aspetti tecnico professionali quelli strettamente esistenziali.

Nel 1840 riteneva che l'ingegnere capo Angelo Maria Artico, pur dotato di ingegno, a causa delle sue condizioni di salute non era in gra-

<sup>10</sup> ADOLFO BERNARDELLO, *Pietro Paleocapa e le ferrovie nel Regno Lombardo-Veneto (1836-1848)*, «Storia in Lombardia», 2 (1991), pp. 3-52.

do di affrontare le piene e lunghe linee di argini potendo invece esser impiegato in attività di ufficio che a Venezia non mancavano in seguito alle richieste di progetti da parte delle cosiddette Fabbriche pubbliche e da Marina, Municipio e Sanità.

Severo (1845) invece verso l'ingegner Giovanni Battista Dall'Acqua, nel 1796 alfiere al Collegio militare di Verona, «inetto a dirigere un riparto» idraulico e pertanto da spostare in un ufficio fino al pensionamento. Sebbene la delegazione di Verona e l'allora ingegnere capo non concordassero con il giudizio di Paleocapa il viceré Ranieri ratificò il verdetto liquidatorio.

Molto insoddisfatto si rivelò anche dell'ingegner Pietro De Paoli: da Pest, dove era in missione (1842), Paleocapa rimarcò che aveva mal operato al Referato laguna e strade oltre a un deludente e arruffato riordino di un importante fondo archivistico cartografico di cui era stato incaricato.

Nel 1839 l'ingegner Giovanni Battista Festari era stato sottoposto a giudizio con l'accusa di abusi nei lavori sul Brenta e solamente sette anni dopo assolto dal tribunale di Appello per mancanza di prove legali. Nel 1848, ministro della repubblica, Paleocapa non l'aveva dimenticato riammettendolo nei ruoli e giudicandolo un bravo professionista e un galantuomo coinvolto suo malgrado in un processo ingiusto e persecutorio.

L'ingegner Giovanni Malaspina era stato inviato a Venezia per rimettersi da una pericolosa malattia e pur nelle sue condizioni aveva offerto di impegnarsi al Referato fiumi. Nel 1844 il direttore generale, rilevando le sue compassionevoli condizioni e la sua appartenenza ad un'illustre famiglia di marchesi, scriveva che nella miseria «il nome illustre è un aggravio in più».

Non dimenticò di apprezzare sempre gli uomini più preparati anche nelle sventure. Nel 1840 aveva proposto l'ingegner Giuseppe Sacchetti per il piano di regolazione di due fiumi come Brenta e Bacchiglione sia per l'esperienza maturata in venticinque anni di servizio sia perché esperto di quel difficile sistema idraulico. Nel 1843 Sacchetti, ingegnere capo a Rovigo, venne sospeso dal servizio con l'accusa di abusi nei lavori del Brenta e solo nel 1846 prosciolto dal tribunale di Appello per difetto di prove legali. Anche in questo caso Paleocapa non aveva dimenticato e in quanto ministro della Repubblica Veneta nel 1848 lo riammise al suo ruolo di ingegnere capo.

Il barone Michele Accurti di Königsfels, figlio di un contrammiraglio di Marina, ingegnere praticante a Venezia, aveva contratto de-

biti con vaglia e cambiali in protesto. Paleocapa nella sua relazione al governo (1845) aveva sottolineato che il giovane conducendo «vita stravagata [...] correndo giorno e notte le Società, e poco e male occupandosi degli affari d'ufficio, non è compatibile colla carriera». Al padre che glielo raccomandava aveva consigliato il suo trasferimento in terraferma: restando a Venezia «non farà, e non imparerà mai nulla» e a una sua ulteriore richiesta di mandarlo in missione aveva ritenuto di non poter inviare «un giovane che poco sa e nulla fa, e che appartiene ad una ricca famiglia» cosa che non poteva non agevolare il suo cattivo comportamento; in ultima analisi lo avrebbe trasferito a Belluno o a Este dove non avrebbe potuto dar sfogo «alle sue inclinazioni galanti». E a sentire l'ingegnere capo di Padova due anni dopo, il trasferimento gli aveva giovato rendendolo attivo e capace.

Sensibile ai problemi di dimora degli ingegneri spediti a prendere servizio in sperduti paeselli della regione si mostrò anni prima, quando nel 1836 come aggiunto alla direzione delle Pubbliche costruzioni, suggeriva una località più accettabile come Este per un collega: come poteva un ingegnere capo abitare a Boara «un miserabile villaggio [...] senza nessuna risorsa sociale», fra l'altro privo di mezzi per l'educazione dei figli?<sup>11</sup>.

Quando nel 1849 il vessillo austriaco tornò ad essere issato in piazza San Marco, con il passaggio di Paleocapa in Piemonte non solo il sistema idraulico veneto, ma anche Vienna avevano subito una perdita difficilmente colmabile.

#### ABSTRACT

Sulla base di dati ricavati da fondi archivistici, l'autore ha cercato di enumerare le posizioni di Pietro Paleocapa nel corso di varie occasioni, a mano a mano che gli si presentavano determinati problemi di ordine organizzativo o umano

On the basis of data from archival fonds, the author has attempted to enumerate Pietro Paleocapa's positions on various occasions, as and when certain organizational or human problems arose.

<sup>11</sup> ASVe, PG, b. 1160 XII 4/1; ivi, PG, b. 1337 IX 7/3; ivi, Governo Provvisorio, b. 4, 5 aprile 1848; ivi, b. 14, 28 maggio 1848; PG, b. 1336 IX 7/1; ivi, GA, b. 4751 VII 1/3 e VII 1/13.

Guido Zucconi

L'ARCHITETTO E IL DOCENTE  
DI UNA CONSAPEVOLE TRANSIZIONE

*Una formazione complessa*

Nel corso della sua lunga carriera di docente, di progettista e di funzionario, Pietro Nobile dimostra una perfetta padronanza dei più aggiornati codici espressivi che sarà poi in grado di applicare a un'ampia gamma di temi.

Questa sua caratteristica gli proviene da una molteplicità di esperienze: in particolare, il soggiorno romano è stato fondamentale al fine di perfezionare la conoscenza e il controllo formale degli ordini classici: a iniziarlo è stato Ulderico Moro, suo mentore durante il periodo triestino. A contatto con modelli eccellenti, Roma gli ha consentito di affinare la sua "cultura antichista": da un lato i grandi monumenti di un passato lontano, dall'altro gli esempi illustri di età pontificia come la villa Madama di Raffaello. Quest'ultimo aspetto è stato ben sottolineato da Rossella Fabiani in una serie di contributi dedicati alla sua formazione di architetto<sup>1</sup>.

Ma la città dei papi non offriva soltanto la visione di vestigia passate. Con Parigi, divideva il rango di capitale dell'architettura; ma, più ancora della metropoli francese, Roma raccoglieva allora le giovani élite provenienti da tutta l'Europa: su questo argomento è stato detto e scritto molto, ma ancora non sono state valutate le ricadute nei singoli contesti nazionali<sup>2</sup>. Oltre le testimonianze dell'antichità e del

<sup>1</sup> Si veda, tra i molti contributi di Rossella Fabiani, soprattutto il testo *Motivi di un percorso artistico*, in *Pagine architettoniche dopo il restauro*, a cura di Rossella Fabiani, Pasian di Prato (Ud), Campanotto Editore, 1997, pp. 23-155: da considerarsi a tutt'oggi come il più esauriente (e convincente) saggio sulla figura di Nobile.

<sup>2</sup> Si veda in proposito *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca aprile-giugno 2007) a cura di Angela Cipriani *et al.*, Campolongo Editore, Roma 2007. Su questo tema si veda anche TOMMASO MANFREDI, *La generazione dell'antico. Giovani architetti d'Europa a Roma: 1750-1780*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, della serie *Studi sul Settecento Romano*, XXIII, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Arbor Sapientiae, 2006, pp. 33-76.

Rinascimento, il “tesoretto formativo” di Nobile si è dunque arricchito di una serie di relazioni con apprendisti architetti di provenienza diversa.

Di particolare peso sarà, per lui, la conoscenza diretta e indiretta con i colleghi veneti e lombardi: con Giocondo Albertolli<sup>3</sup> e con i più anziani Giannantonio Selva e Giacomo Quarenghi che gli hanno consentito di ampliare gli orizzonti stilistici fino a comprendere un più vasto repertorio. Tutto questo fa di lui, come degli altri suoi giovani colleghi, un architetto “al passo con i tempi”: aggiornato sulle più recenti tendenze, ma al tempo stesso dotato di una solida formazione.

A differenza di altri suoi coetanei, la formazione di Nobile si avvale anche di esperienze nel campo della pratica edilizia: un *know-how* consolidatosi sia attraverso la tradizione familiare sia con il lavoro svolto a Trieste presso la direzione delle Fabbriche del litorale austriaco. Si tratta, all'interno dell'iter formativo, di una fase molto importante, vissuta oltre tutto non lontano da Venezia: qui la rinnovata accademia di Leopoldo Cicognara e Giannantonio Selva stava svolgendo un importante ruolo formativo nei confronti di giovani provenienti dal contesto adriatico e in particolare dall'area giuliana, istriana e dalmata.

Quando Nobile arriva a Vienna è dunque in una fase di piena maturità: al suo solido profilo di architetto concorrono da un lato il *savoir faire* del costruttore, e dall'altro il sapere di un intellettuale che è stato educato, in modo canonico, sui trattati rinascimentali e sui monumenti antichi. Non sono molti, tra i suoi coetanei, a potere vantare un analogo doppio registro formativo: certamente, con la chiamata nella capitale austriaca, uno prevarrà nettamente sull'altro privilegiando il versante grafico e teorico dell'architettura.

Anche da questa dimensione emerge però la complessità del suo curriculum: non solo per la ricchezza di dettagli ma anche per la solidità delle sue composizioni virtuali, oltre che per il tono meno pedante e libresco, così come risulta dal confronto con gli scritti di altri suoi colleghi. Questa ricca e complessa formazione sembra confliggere con lo scarso numero di realizzazioni che Nobile porterà a compimento dopo il 1818. Quasi tutte sono localizzate tra la Boemia e Vienna dove

<sup>3</sup> Nobile fa esplicito riferimento ai quattro volumi di Albertolli: *Ornamenti diversi inventati da Giocondo Albertolli, Professore d'Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano. [...] incisi da Giacomo Mercoli luganese [...]*, pubblicati nel 1782 a Milano.

per oltre trent'anni ha esercitato grande influenza nel mondo dell'architettura presente e futura: ora in veste di autorevole docente, ora di consigliere aulico e di architetto di fiducia di Metternich. Con queste premesse, l'esiguità del suo *carnet* di professionista sembrerebbe suonare come un paradosso.

Né possiamo dargli la patente di vittima di una tormentata fase di transizione politica, come Friedrich Schinkel che poté costruire ben poco prima del 1814. È tuttavia legittimo compiere un apparentamento con alcuni suoi coetanei tedeschi che hanno avuto una formazione altrettanto complessa e hanno vissuto un periodo di passaggio: pensiamo soprattutto a Friedrich Weinbrenner e allo stesso Schinkel, nato nel 1781 e pertanto quasi-coetaneo di Nobile. Il primo è più anziano, essendo nato nel 1763, ma la sua formazione di architetto ha avuto luogo più tardi in un'area compresa tra Vienna, Berlino e Roma.

Nei pochi progetti realizzati, Nobile palesa la sua capacità di usare, con grande proprietà di linguaggio, i codici espressivi a cui attinge di volta in volta: se si tratta di disegnare la facciata di un edificio monumentale, appare rigorosamente palladiano quasi al limite del reato di plagio nei confronti di Giannantonio Selva e di altri *Palladian followers*. All'occorrenza sembra essere in grado di attenersi anche ai canoni del "neo-greco", così come si dimostra fedele ai modelli dei cosiddetti "architetti rivoluzionari" quando vi è da progettare una serie di monumenti sepolcrali o commemorativi.

Come anche nel caso di Weinbrenner, più che di Schinkel, possiamo situare il bagaglio formativo di Nobile all'intersezione tra suggestioni che provengono da aree diverse: in particolare dalla Francia rivoluzionaria, dalla Grecia antica e dal Rinascimento veneto. Nella sua apertura ad altro che non sia di stretta osservanza palladiana, franco-rivoluzionaria o greco-romana, Nobile trova però una sua specifica collocazione, non del tutto sovrapponibile a quella di molti suoi coetanei; questo dato sembra accentuarsi dal confronto con la generazione che immediatamente la precede: quella per intenderci dei Selva e dei Quarenghi.

Di questa visione multipla (e comunque non schiacciata su di un unico registro espressivo) è testimone la biblioteca di Nobile<sup>4</sup>: nell'e-

<sup>4</sup> L'elenco, insieme con un a parte dei volumi, è depositato presso il Fondo Nobile, Trieste.

lenco di testi, fortunatamente disponibile agli studiosi del XXI secolo, la presenza di testi palladiani non è soverchiante come in altre raccolte librerie dello stesso periodo (ad esempio nel caso, già citato di Selva). C'è molto Milizia e questo costituisce la norma per un architetto della prima e della seconda metà dell'Ottocento, il quale non poteva fare a meno di un trattato considerato allora ineguagliabile; ci sono poi raccolte di esempi illustri, come *Le Fabbriche più cospicue di Venezia*, a cura di Cicognara, Antonio Diedo e Selva<sup>5</sup>, la serie di quattro volumi *Ausgeführte und projectirte Gebäude*, sull'opera di Weinbrenner<sup>6</sup>; troviamo infine molte pubblicazioni in francese oltre che in tedesco. Si tratta dunque di una collezione non vastissima di testi, la quale però registra un certo grado di apertura sia sul fronte delle diverse letterature nazionali che dei differenti richiami stilistici.

### *Il differenziale con l'Italia*

Tra fine Settecento e inizio Ottocento, si è andato aprendosi un varco tra Vienna e l'Italia, specie con la sua parte settentrionale cui è toccato un diverso destino durante lo sconvolgente ventennio napoleonico: soprattutto Milano e Venezia hanno largamente beneficiato di diverse influenze, in parte legate al repentino alternarsi dei domini francesi e austriaci. La chiamata di Nobile a Vienna è probabilmente dovuta alla consapevolezza di un *gap* con alcuni centri italiani.

A incaricarlo, nella doppia veste di consigliere aulico e di direttore della scuola di architettura presso l'Accademia, è lo stesso imperatore Francesco I che ben conosce la penisola dove ha vissuto a lungo: è una scelta maturata nel segno della discontinuità con gli insegnamenti precedenti e con la lunga direzione di Joseph Ferdinand Hetzendorfer che aveva mantenuto quel posto per oltre trent'anni dal 1773 al 1816.

Come vedremo, la travagliata vicenda del progetto per la Burgtor metterà in luce un senso d'inferiorità che i circoli artistici viennesi provavano allora nei confronti degli architetti e dell'architettura non sol-

<sup>5</sup> Si veda *Le fabbriche più cospicue di Venezia, misurate, illustrate ed intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti* (Venezia, Tipografia di Alvisopoli 1815-1820). L'opera curata da Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo e Giannantonio Selva (con la partecipazione degli allievi della scuola di architettura).

<sup>6</sup> Pubblicati dall'editore Marx (Karlsruhe) a partire dal 1822 e completati (dopo la scomparsa di Weinbrenner) nel 1835.

tanto di Roma, ma anche del nord Italia. Questo vale soprattutto per le fasi iniziali, quando al marchese Luigi Cagnola viene conferito l'incarico per la Burgtor viennese; da intendersi come parte di una più vasta sistemazione della Heldenplatz: o almeno, così sarà concepita dal nobile milanese, dilettante di architettura. Dopo avere formulato anche una proposta per la nuova ala del complesso imperiale, Cagnola si dimostrerà capace di confrontarsi con l'intero complesso della Hofburg.

Tutto questo accade nell'aprile-maggio 1817, a poca distanza dalla chiamata a Vienna di Nobile e dall'offerta della cattedra di architettura: non vi è dubbio che ci sia un legame tra le due decisioni le quali esprimono, entrambe, ammirazione nei confronti delle accademie cisalpine.

Tra il 1750 e il 1815, Milano più di Venezia ha infatti rappresentato un importante polo di elaborazione, favorito dal clima di riforme governative e da una serie di consistenti commesse soprattutto di matrice privata<sup>7</sup>. Si pensi, tra gli altri alla straordinaria sequenza di palazzi commissionati dalla famiglia Belgiojoso: per dimensione e per qualità architettonica, possono essere paragonati a una serie di regge costruite, a quell'epoca, nei principati europei.

Più attardata appare Venezia che ha perpetuato i modelli palladiani pur in assenza di un solido impianto accademico. Nell'età napoleonica, grazie anche a personalità di spicco come Canova, Cicognara e Selva, l'accademia di Venezia assume una forza e una centralità che non aveva posseduto nei decenni precedenti<sup>8</sup>.

Dopo il 1815, al tempo della chiamata di Nobile, sembra così delinearsi un solido asse che va da Milano a Venezia, all'interno di quell'inedito agglomerato politico che, sotto l'egida di Vienna, prende il nome di Lombardo-Veneto. In questo nuovo scenario, la città lagunare porta in dote una solida tradizione palladiana che, in realtà, non ha mai subito interruzioni nei secoli successivi alla pubblicazione dei *Quattro Libri*.

<sup>7</sup> La tesi è sostenuta da Giuliana Ricci che ha sottolineato il carattere incisivo di una serie di riforme avviate dal governo austriaco nel secondo settecento. Da questo punto di vista la Lombardia rappresenta un laboratorio. Si veda *Un'introduzione con particolare riferimento all'ambito milanese*, in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, atti del convegno (Milano, 22-23 ottobre 2001) a cura di Giuliana Ricci e Giovanna D'Amia, Milano, Mimesis, 2002, in particolare pp. 17-18.

<sup>8</sup> Si veda il mio contributo *Cicognara e la rinnovata Scuola di Architettura*, in *Leopoldo Cicognara, filosofo dell'arte (1747-2017)*, atti del convegno (Venezia, 22-23 novembre 2017) a cura di Gaetano Cataldo, Firenze, Olschki, 2019, pp. 181-193.

Il progetto per la Burgtor, cui abbiamo accennato, ha un antefatto milanese collocato in piena età napoleonica; nel 1805, a Cagnola, viene assegnato l'incarico per la nuova porta che, concludendo la nuova strada del Sempione, dovrà suggellare l'unione ideale e materiale dell'Italia cisalpina con la Francia. Come tale, il monumento sarà da eseguirsi in forma di arco trionfale dedicato a Napoleone<sup>9</sup>; il grande manufatto si trova infatti all'imbocco della nuova arteria di collegamento tra la capitale del neo-costituito Regno d'Italia e il centro dell'impero, Parigi.

Nel capoluogo lombardo, il progetto segna l'*incipit* di un programma per la costruzione di una serie di porte urbiche, in forma ora di duplice casello daziario, ora di arco trionfale. Con l'arrivo degli austriaci, la nuova porta Sempione non è stata ancora completata: che fare allora, una volta caduta la componente celebrativa? Abbandonare l'opera per poi trasportare marmi e statue altrove? Oppure ultimare la costruzione attenuandone, se non cancellandone, la valenza filo-napoleonica?

Dopo il 1820, con l'arrivo di un finanziamento *ad hoc*, è privilegiata questa seconda opzione; si muta però la dedica alla Pace (di Vienna) e si voltano le terga dei cavalli all'ormai ripudiata Francia. L'opera non sarà terminata che nel 1838 con soddisfazione postuma per l'autore scomparso cinque anni prima; per Metternich, infatti «l'arco è il più bel monumento dell'epoca moderna»<sup>10</sup>.

A Cagnola sarà affidato il compito di realizzare un monumento filo-asburgico in forma di arco trionfale: dovrà sorgere a porta Venezia, all'imbocco della strada che conduce a Vienna. Per il momento, in occasione della visita di Francesco I nel maggio 1825, sarà eretta un'opera provvisoria, caratterizzata da tre grandi fornici; ma, a differenza del suo *pendant* celebrativo (situato a Occidente), non sarà tradotta in pietra<sup>11</sup>.

Quanto realizzato con le porte urbiche di Milano, rientra nel con-

<sup>9</sup> Sull'opera di Cagnola e sulla sua attività di progettista di porte urbiche tra Milano e Vienna, sono debitore di Gianluca Kannès: si veda in particolare, oltre al già citato *Commissioni ed incarichi per Vienna*, il saggio, *Luigi Cagnola, e il veronese Gaetano Pinali, dilettante di architettura*, «Arte Lombarda», n.s., 1980, n. 54-57. Dello stesso autore, *Commissioni ed incarichi per Vienna del marchese Luigi Cagnola*, in *L'architetto Pietro Nobile (1776-1854) e il suo tempo*, Atti del Convegno (Trieste, 7-8 maggio 1999) a cura di Gino Pavan, numero monografico di «Archeografo Triestino», s. IV, LIX (1999), pp. 157-194.

<sup>10</sup> Si veda MASCILLI MIGLIORINI, *Metternich*, Roma, Salerno Editrice, 2014, p. 74.

<sup>11</sup> Nel 1827-1828, su progetto di Rodolfo Vantini, si realizzeranno due caselli daziari capaci di contenere un arco trionfale di tipo provvisorio, in occasione di successive visite imperiali.

cetto di “magnificenza civile”, secondo un’efficace definizione coniata qualche decennio fa<sup>12</sup>: si tratta di un vero e proprio filone progettuale che rimanda al mondo lombardo e ticinese. Trova piena applicazione nella Lombardia napoleonica, per poi dilatarsi in una dimensione realizzativa che tocca anche grandi capitali europee, a cominciare da quelle russe. È il terreno su cui, soprattutto nella capitale del Regno, si muovono a loro agio Luigi Canonica e Giovanni Antolini; l’uno con le proposte per la sistemazione di piazza del Duomo, l’altro con il progetto per il foro Bonaparte.

Non a caso, è a questa “seconda gamba” che sembra appoggiarsi l’amministrazione napoleonica quando si tratta di definire residenze, spazi e monumenti che abbiano una valenza imperiale. Canonica in prima battuta, Antolini in seconda saranno infatti chiamati nelle città sparse per il Regno italico, laddove le esigenze di decoro e di magnificenza vengono avvertite in modo particolare<sup>13</sup>.

Il riconoscimento di una presunta superiorità italiana sarà limitato nel tempo, e vivrà di alti e bassi nei decenni successivi al 1815. Resterà però immutato un flusso di scambi tra la ex Dominante e i centri artistici dell’Alta Italia: il dato è ribadito da alcune biografie di docenti itineranti, a cominciare da quella stessa di Nobile e da quella di Friedrich Schmidt, attivo tra Milano, Vienna e la natia Germania. L’intreccio è stato però poco trattato dalla storiografia, soprattutto italiana, la quale si è concentrata sui legami con la Francia; nel segno della discontinuità, l’esperienza napoleonica è stata letta come un *unicum*, bruscamente interrotto dagli eventi storici.

#### *Una didattica per l’Impero*

Nobile dirige la Scuola di Architettura, presso l’Accademia di Vienna, tra il 1818 e il 1848: un lasso di tempo molto lungo che, nel contesto europeo, non trova paragoni con altri responsabili di accademie, ma semmai con alcuni sovrani particolarmente longevi.

Nella sua qualità di monarca della didattica architettonica, egli avrà

<sup>12</sup> Si veda *L’idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1948*, catalogo della mostra (Milano, ottobre-novembre 1978) a cura di Luciano Patetta, Milano, Electa, 1978.

<sup>13</sup> Si veda, a questo proposito, *Luigi Canonica architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di Letizia Tedeschi e Francesco Repishti, Cinisello Balsamo (Mi)-Mendrisio, Silana Arte-Mendrisio Academy Press, 2011.

quindi modo di insegnare a due generazioni di allievi: si tratta dei futuri professionisti che saranno coinvolti nel processo di modernizzazione dei maggiori centri dell'Austria-Ungheria. La trasformazione si manifesterà soprattutto dopo la rivoluzione liberale del 1848, proprio in coincidenza con il pensionamento di Nobile: da Vienna, a partire da allora, il fenomeno si diffonderà fin nelle più remote province dell'Impero.

Il trentennale insegnamento di Nobile si colloca nell'ultima, splendente stagione di quel modello accademico che era apparso all'orizzonte tre/quattro secoli prima con la pubblicazione di una serie di trattati: lo scopo era un po' dovunque quello di elaborare un lessico unitario, basato sulla riproposizione degli ordini classici. Nel corso del tempo, com'è noto, la sua completa affermazione ha però incontrato sul suo cammino, non poche resistenze di tipo locale.

Coetaneo di Carlo Amati, e di altri architetti formatosi in ambito accademico, Nobile; secondo Giuliana Ricci avrebbe ricoperto nel contesto viennese lo stesso ruolo svolto dal suo omologo milanese in quello lombardo<sup>14</sup>: promotore di modelli classici e rinascimentali, riproposti nelle loro "qualità attive" e perciò impiegabili in una serie di nuovi temi che vengono richiesti da una società in trasformazione.

Tra Amati e Nobile c'è però una sostanziale differenza, pur nello svolgimento di un'analoga missione: il primo agisce nel segno della continuità, il secondo della discontinuità. In Francia, in Italia e negli altri paesi più influenzati dall'amministrazione napoleonica, la politica ha infatti spianato la strada a questa visione ecumenica dell'architettura che dovrà contribuire a creare e ad affermare un'idea di classico consona con una dimensione sovranazionale.

Nella nuova *koiné* espressiva, il riferimento agli ordini antichi è in realtà di tipo molteplice, con rimandi a diversi ambiti storico-artistici: in primo piano c'è la Grecia antica, con i suoi templi, i suoi colonnati dorici, i suoi timpani triangolari, poi viene Palladio. Un posto importante è infine occupato dall'architettura francese di segno rivoluzionario.

<sup>14</sup> Si veda GIULIANA RICCI, *L'Accademia di Vienna e l'Accademia di Milano: due istituti per il rinnovamento del gusto artistico*, in *L'architetto Pietro Nobile (1776-1854)*, pp. 257-268. Il parallelismo è riproposto da Ricci in più occasioni: nella *Introduzione*, in *Pagine architettoniche*, p. 11.

Tutto questo ancora non si delinea a Vienna o in Austria dove, soltanto dopo il 1815, quel modello universalista sembra avere definitivamente imboccato la via che porta alla formazione di un linguaggio comune. La fase culminante si colloca nella prima dell'Ottocento, in coincidenza con l'insegnamento di Nobile; ma, già dopo il 1850, dovrà fare i conti con una vigorosa ripresa di suggestioni di taglio localistico, alimentate dal Romanticismo.

Sullo sfondo di una rinnovata didattica c'è il dato storico, legato al succedersi di grandi imperi multi-nazionali nei primi vent'anni dell'Ottocento; la loro inconsueta estensione, ha favorito un processo di omogeneizzazione del linguaggio architettonico. Se da una parte, questo dato ha favorito l'eclissi di modi d'espressione locali (barocchi e barocchetti, rococò e simili), dall'altra ha incentivato il diffondersi di forme universali le quali, come vedremo, si associano all'architettura civile ed in particolare agli edifici pubblici.

Se a sud delle Alpi, il rinnovamento della didattica è giunto a buon punto già alla fine dell'età napoleonica<sup>15</sup>, in Austria compie allora i suoi primi stentati passi. È da questo squilibrio che prende il via la chiamata di Nobile e, in questo progetto di adeguamento, dobbiamo collocarne l'opera di didatta, nel suo trentennale svolgimento.

Come abbiamo detto, nello scenario viennese (e forse di tutto l'Impero asburgico), l'architetto venuto dall'Italia costituisce dunque uno dei principali (se non il principale) attore nel processo di diffusione e di omogeneizzazione di modelli classici. Da questo punto di vista, l'Accademia di Vienna rappresenta uno dei fulcri fondamentale di un sistema di irradiazione che caratterizza la prima metà dell'Ottocento.

Non dobbiamo però fermarci alle sole varianti di carattere stilistico, come spesso accade quando si parla di architettura dell'Ottocento: nella formazione del nuovo architetto non vi è soltanto la conoscenza e la perfetta padronanza degli ordini classici (nelle sue varianti rinascimentali e post-rinascimentali). Concordato con le autorità e probabilmente con lo stesso imperatore, il piano di Nobile è in realtà più ambizioso. Con i suoi sei anni di corso, con l'alternanza tra materie di

<sup>15</sup> Si veda, a questo proposito, GIULIANA RICCI, *La cultura architettonica e l'insegnamento accademico a Milano, all'inizio dell'Ottocento*, in Pietro Bianchi, *architetto e archeologo 1789-1849*, catalogo della mostra (Rancate/Canton Ticino, settembre-novembre 1995), a cura di Nicoletta Ossana Cavadini, Milano, Electa, 1995, pp. 50 ss.

indole artistica e insegnamenti di carattere fisico-matematico, il profilo del nuovo tecnico si colloca al di sopra dei diplomati usciti dal Polytechnikum, di coloro che saranno chiamati a progettare strade, ponti ed edifici nelle diverse province asburgiche: ora in veste di funzionari, ora di liberi professionisti<sup>16</sup>.

Così come definita da Nobile, la scuola è riservata a pochi, in particolare ai membri di quell'*élite* che dovrà assumere posizioni di particolare responsabilità all'interno dell'amministrazione pubblica. In ambito privato, a loro spetteranno commesse di grande rilievo come gli edifici posti lungo la strada più prestigiosa dell'Impero: la Ringstrasse. Tra questi troveremo figure-chiave, come ci ricorda Marco Pozzetto, quali Förster, van der Nüll, von Siccardsburg e Hasenauer<sup>17</sup>.

Nella prima metà dell'Ottocento, in coincidenza con l'insegnamento di Nobile, prende il via quel processo di omogeneizzazione architettonica che riguarderà scuole, ospedali, caserme e ogni tipo di edificio pubblico, secondo modelli in seguito diffusi capillarmente nell'intero complesso dei domini asburgici. Anche nelle remote province di Galizia, Podolia e Bucovina, ritroveremo una produzione edilizia che, per qualità d'insieme e perfezione di dettaglio, rivaleggia con gli analoghi esempi viennesi.

Dai Carpazi all'Adriatico, dai confini con la Prussia fino alla frontiera con l'Impero ottomano, al concetto di *Bauamt* corrispondono tipi unificati che si ripetono ovunque, a Trieste come a Leopoli, a Praga come Timisoara. Sembra quasi che, in un paese caratterizzato da un gran numero di nazionalità diverse e di lingue dissonanti, l'architettura sia chiamata a svolgere il ruolo di collante, se non addirittura di elemento unificatore.

### *Un metodo per la didattica?*

Di fronte all'ingente patrimonio grafico prodotto nei suoi corsi, viene da domandarsi se, dal suo esame, possiamo desumere l'esistenza di un metodo didattico: se dall'insieme, emergano una serie di norme, sia implicite sia esplicite, che lo rendano riconoscibile rispetto ad altre scuole di architettura. Se, nel ricercare caratteri propri dell'insegna-

<sup>16</sup> Si veda, a questo proposito, MARCO POZZETTO, *Pietro Nobile docente*, in *L'architetto Pietro Nobile (1776-1854)*, pp. 287-295.

<sup>17</sup> Ivi, p. 295.

mento di Nobile, si possa distinguere il suo apporto specifico da quello che risulta indotto da un generale processo di rinnovamento, nei tempi e nei modi sopra indicati.

Prima di abbozzare una risposta plausibile, non dimentichiamoci che l'incarico presso l'Accademia viennese cade in una fase di progressivo affinamento dei metodi d'insegnamento. Basandosi su un analogo processo di scomposizione e riagggregazione dei volumi, Durand<sup>18</sup> aveva di recente riproposto in forma aggiornata il metodo palladiano. Quello stesso che una serie di autori di fine Settecento hanno divulgato e codificato: Francesco Milizia sul piano teorico, Ottavio Bertotti Scamozzi su quello pratico, attraverso una serie di modelli *ready made*<sup>19</sup>. La via palladiana e quella *durandiana* sembrano alla fine convergere verso un rinnovato metodo per la composizione il quale caratterizza la didattica nelle scuole di architettura, sia a Milano, sia a Venezia, sia a Vienna. Pur nel rispetto delle differenze, la progressiva distillazione di modelli comuni si delinea proprio in coincidenza con la delicata fase di transizione storico-politica che caratterizza i primi vent'anni dell'Ottocento.

Nell'offerta didattica di Nobile, accanto ai riferimenti all'antichità e in particolare al mondo ellenico, vi sarà il Rinascimento italiano, letto soprattutto attraverso l'opera pratica e teorica di Palladio: alludiamo non tanto al problema di riprodurre *tout court* timpani e colonnati ma semmai di riprenderne un complesso meccanismo compositivo compiutamente enunciato nei fronti e nelle piante delle ville venete. Insieme con altri repertori stilistici da riprendersi in modo più o meno puntuale, Palladio fornisce la piattaforma per un gioco combinatorio di elementi, da riaggregare poi secondo i principi della composizione: allo studente viene così fornito un sistema "pronto per l'uso".

<sup>18</sup> Alludiamo qui alle sue due opere fondamentali, l'una di tipo esemplificativo, l'altra a carattere teorico: il primo il cosiddetto il "Grand Durand", ovvero *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Paris, Gillé, 1800, e il cosiddetto "Petit Durand", ovvero *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, 2 voll., Paris, Bernard, 1802-1809.

<sup>19</sup> Per il primo, si veda *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi, opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, gli spaccati, con la traduzione in francese*, Vicenza, Francesco Modena, 1776. Di Francesco Milizia si veda il trattato *Principj di architettura civile*, pubblicato a Bassano del Grappa, dagli stampatori Remondini (una prima edizione incompleta era uscita a Parma nel 1781).

Ampiamente usato da Nobile, lo sfondo quadrettato conferisce un ordine geometrico anche a un semplice abbozzo di progetto: proviene dalle *écoles* francesi che hanno appreso la lezione di Durand. Nel caso della scuola viennese, però, il sistema acquista un valore particolare; in uno schema di tipo palladiano, entrano in gioco elementi architettonici che provengono da un repertorio non sempre riferibile all'autore della Rotonda. Tutto questo segna un tratto di diversità rispetto a quanto, negli stessi anni, sta avvenendo alla scuola di Selva e di Diedo a Venezia, o quella di Bossi a Milano. Là, sul tradizionale tracciato A-B-C-B-A, al centro e ai lati si elevano i consueti frontoni colonnati, i timpani triangolari e tutto quello che discende dal consolidato bagaglio del maestro veneto e dei suoi epigoni.

Alla fine, dalla raccolta di disegni di Nobile, tra i molti riferimenti che vi compaiono, sembrano emergere due diversi codici stilistici, i quali poi convergono (e in qualche caso si integrano) nella sua opera di docente presso la scuola viennese: sia in quella a lui direttamente attribuibile, sia in quella che emerge dagli elaborati dei suoi allievi. Ma, più che di "codici stilistici", è forse appropriato parlare di codici architettonici: in questo caso il riferimento non è solo alle modalità espressive ma coinvolge una più vasta rete di relazioni con il contesto urbano, con la tradizione sia di più lontana ascendenza sia di più recente acquisto.

Per quanto sia difficile separarlo dall'insegnamento, anche il materiale riguardante la sfera professionale si porrà, in una sorta di ideale equidistanza, all'incrocio tra diverse linee di influenza provenienti rispettivamente da Parigi, da Atene e da Venezia. In qualche circostanza citati alla lettera, in altre ancora sapientemente combinati tra di loro.

### *Un progettista versatile*

A Vienna, quanto disegnato e messo in opera da Nobile si riduce a tre piccoli edifici collocati all'interno e a fianco del Volksgarten; si tratta di uno dei luoghi cardinali della capitale imperiale, compreso tra il complesso della Hofburg, il Kaiseforum e il tracciato della futura Ringstrasse. Accanto alla Burgtor, forse il più importante tra quelli realizzati da Nobile, ci sono il tempio di Teseo, e il caffè Corti (Cortischer Kaffeehaus); nella loro algida perfezione, tutti e tre sembrano condurci verso l'immagine di un architetto unidirezionalmente orientato verso modelli neoclassici secondo una tendenza che sembra allora dominante, specie nelle capitali di lingua tedesca, a cominciare da Berlino e da Monaco.

Ma l'immagine di un Nobile monocorde è, come vedremo, fuorviante, in particolare se confrontata con il grande numero di disegni preparatori e successivi ai tre progetti di cui abbiamo detto<sup>20</sup>. Presumibilmente sono stati redatti con finalità che, si collocano a metà strada tra didattica e professione; tutti rivelano comunque un alto grado di versatilità.

Si prenda, ad esempio, quanto sarà da lui elaborato attorno al tema della Kaffeehaus, in particolare di quel caffè Corti per il quale sono messi a punto molti disegni dei prospetti. In questo, come in altri casi, le soluzioni proposte appaiono in evidente contrasto tra di loro, quasi a voler dimostrare una deliberata assenza di pregiudizi stilistici: vi troveremo infatti bugnati alla Sammicheli accanto a torrette medievali, ninfei d'ispirazione greco-romana accanto a molte citazioni palladiane<sup>21</sup>. Più che alla ricerca di coerenze stilistiche, egli sembra intenzionato a ricercare margini per insolite forme di convivenza tra repertori tenuti di norma ben separati.

Sembra trattarsi di un puro gioco combinatorio, quasi un "esercizio di stile", perché non v'è nulla che possa legittimare il ricorso a un solo codice espressivo in un'epoca di transizione ove sembrano convivere stimoli e richiami di natura diversa. In questa sua disinvolta attitudine ad accostare e ibridare, Nobile appare pienamente come un "uomo del XIX secolo" anche se le sue radici formative sono ben piantate nell'*humus* culturale del secondo Settecento. "Eclettico", verrebbe da dire, se l'espressione non contenesse di per sé un preliminare giudizio di condanna che non vogliamo e non dobbiamo formulare.

Una volta scartato questo termine, potremmo allora parlare di una sua attitudine al "sincretismo"? A una sua capacità di combinare in modo armonico riferimenti di diversa provenienza? In realtà, nel suo amplissimo repertorio di disegni, troviamo sia la citazione puntuale che il tentativo di ibridare modelli differenti.

Nel progettare, Nobile dimostra infatti una doppia attitudine: *in primis* c'è la fedeltà a un linguaggio di matrice antichista da applicarsi a temi vecchi e nuovi (una porta di città, e un caffè) accanto a una

<sup>20</sup> Accanto a questi, a testimonianza della sua grande versatilità. Ci sono i disegni della serie "Fantasie di Pietro Nobile" (vol. 54).

<sup>21</sup> A questo proposito, si veda in particolare la serie di disegni contenuti nel vol. 44 "porte di città" con una serie di evidenti riferimenti al progetto per la Burgtor.

adamantina citazione della Grecia classica, riconoscibile soprattutto nel tempio di Teseo. Il primo dei tre progetti (la Burgtor) è la porta d'accesso al quartiere imperiale della Hofburg. Per comprenderne l'anfatto occorre dunque partire da lontano, in senso sia cronologico che geografico; infatti questa realizzazione di Nobile non costituisce che l'ultimo capitolo di una lunga e tormentata vicenda la quale si dipana tra nord Italia e Austria, tra l'epoca napoleonica e l'età della Restaurazione.

L'incarico era stato assegnato a Cagnola: nelle diverse varianti, presentate nel 1820, la sua proposta non aveva incontrato però il consenso né degli accademici, né dei viennesi invitati a osservare la grande sagoma in legno e tela, giudicata troppo ingombrante. Tuttavia, l'imperatore decide di mantenere la fiducia a Cagnola nella speranza (poi rivelatasi illusoria) che ne riduca l'impatto volumetrico. In questa occasione sono richieste soluzioni alternative a Nobile e al viennese Ludwig von Remy, con la preghiera di tenere in conto le proposte formulate dall'architetto milanese.

In parte sulle fondazioni già realizzate, ecco allora comparire un insieme articolato di volumi ove la sola parte centrale è caratterizzata da una serie di cinque archi da un lato e dall'altro da una sequenza di colonne doriche. Se una facciata appare simile allo schema di Cagnola, l'altra appare espressa in un linguaggio tanto solido quanto diverso dalle altre proposte. Con questi infilata di *propilei*, Nobile propone un linguaggio più aggiornato che sembra assecondare le tendenze emergenti. In particolare quel neo-greco che, probabilmente, incontrava il favore dello stesso sovrano.

Luigi Cagnola aveva incastonato il nuovo manufatto nella cinta muraria, sopraelevata per l'occasione così da accentuarne la portata monumentale; al contrario, Nobile lo isola, affiancandolo a un più basso terrapieno esattamente come si sta allora procedendo lungo l'anello che circonda Milano. In altre tavole, la porta appare completamente isolata; tutto questo sembrerebbe il preludio a una demolizione del cerchio difensivo che inizia a essere presa seriamente in considerazione. Forse, in analogia con quanto avviene al di là delle Alpi, la Burgtor avrebbe dovuto rappresentare la prima di una sequenza di nuove porte urbane da collocarsi nel Glacis, ai limiti della città storica.

Si tratta di una mera ipotesi, avvalorata però da una consistente serie di disegni accademici da lui abbozzati su questo tema: in ogni caso,

gli elaborati sono sia precedenti che successivi al 1821, l'anno in cui si conclude la vicenda della Burgtor. Se così fosse (ma sarebbe un'ipotesi nell'ipotesi), Nobile avrebbe avuto un ruolo importante nella definizione dell'anello peri-urbano, secondo un modello ben lontano da quella che poi sarà la futura Ringstrasse; in quel caso, avrebbe seguito la traccia di Cagnola e dei sei nuovi archi monumentali, intesi come *milestones* del nuovo *limes* di Milano, ancor prima che le mura vengano demolite.

Nel suo intreccio tra Milano e Vienna, tra Cagnola e Nobile, la vicenda delle porte urbane sta anche a dimostrare un alto grado di continuità dell'età della Restaurazione con l'epoca napoleonica. Riflette anche una serie di scambi ravvicinati tra i due mondi accademici che inizialmente sembravano porsi reciprocamente in modo contrapposto.

Accanto a un Nobile fedele al linguaggio degli ordini classici, c'è un altro che progetta in forme assai diverse. Si veda ad esempio il progetto, per la nuova ala orientale del municipio di Stare Mesto a Praga: l'occasione è data dal concorso bandito nel 1836, ove è richiesto un rapporto armonico con la torre astronomica, uno degli edifici-simbolo della città<sup>22</sup>.

In questa circostanza, Nobile dimostra di saper usare in modo appropriato una serie di rimandi all'architettura comunale del Medioevo, da lui declinata secondo il gusto del tempo: quello stile "Tudor" o *gothic revival* che sembra prevalere negli stessi anni trenta dell'Ottocento. Nei diversi prospetti, introduce due diversi tipi di finestre, entrambi di gusto inglese: una quadrata ed un'altra ogivale. Questa sua capacità di riprodurre i caratteri si rivela in modo ancor più evidente nell'architettura degli interni, concepita insieme con il boemo conte Chotek.

Anche nella Glashaus di Penzing progettata nel 1826, Nobile aveva dimostrato la stessa attitudine a recepire e rielaborare i modelli di origine britannica: secondo Kurdiovsky, si tratterebbe di una sorta di triangolazione dove, accanto a Londra e Vienna, figurerebbe anche il richiamo al Piemonte romantico di Pelagio Palagi<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Sull'opera di Nobile in Boemia, si veda: *Neoklasicismus mezi technikou a krásou. Pietro Nobile v Čechách/ Neoclassicism between Technique and Beauty. Pietro Nobile in the Czech Lands*, catalogo della mostra (Pilsen, gennaio-febbraio 2019) a cura di Tatiana Petrasova, Praga, Západočeská galerie, 2019.

<sup>23</sup> Si veda RICHARD KURDIOVSKY, *Das Mayer'sche Glashaus in Penzing (um 1826): Nobiles*

Dopo averlo confrontato con i tre edifici del Volksgarten, potremmo pensare che il municipio praghese sia opera di autore diverso, se non fossimo consci dell'alto grado di versatilità che caratterizza l'architettura di Nobile.

Una volta di più, sorge spontaneo il confronto con l'opera di Schinkel; delle sue rutilanti composizioni concepite nel 1838 per la reggia di Orianda: una sorta di fantasmagoria stilistica pensata per la principessa Alexandra di Prussia (divenuta poi consorte dello Zar). La grande magione è affacciata sul mar Nero, al crocevia tra Europa e Asia, tra la Russia contemporanea e la Grecia antica. In questa sua ultima opera, l'architetto berlinese sfodera un repertorio stilistico di impressionante ampiezza.

A differenza di lui, Nobile sembra orientato a trattare il progetto "a ranghi compatti" e senza commistioni stilistiche: a ognuno dei diversi riferimenti, assegna un preciso ambito, ben distinto dagli altri e chiaramente riconoscibile nelle sue coordinate espressive.

### *Neoclassicismi*

A questo punto, è prassi corrente etichettare l'opera di Nobile come neo-classica, con qualche isolato scivolone verso le mode del tempo. Ma questa definizione vale laddove indichi il processo di armonizzazione dell'architettura, nella prospettiva di conferirle un timbro sovranazionale. Non funziona più quando, nel suo carattere onnicomprensivo, tende a omogeneizzare fasi e modi differenti, pur all'interno di una capillare estensione di comuni modelli stilistici.

Più di tutti la grande scala e la dimensione urbana sembrano contraddistinguere il progetto neo-classico ove la serie di consueti elementi (timpani e colonnati, esedre e scalinate) appare dilatata in lunghe prospettive monumentali. Qui rientra in gioco il concetto di "magnificenza civile", declinato in complessi di grande ampiezza e di ancor più grandi ambizioni.

Per spiegare quel concetto, conviene forse ripartire dalla biografia di Nobile. A Roma, egli ha imparato a cimentarsi con la grande dimensione urbana: si vedano le prospettive del Palatino e del Foro Romano,

*praktische Umgang mit dem Mittelalter*, in corso di pubblicazione. Il progetto della serra è pubblicato su «Allgemeine Bauzeitung», III (1838), pp. 395-396.

le immagini dei fronti colonnati di piazza San Pietro, le viste riprese lungo il Tevere. Tutto questo aprirà la sua sensibilità di architetto a una scala con la quale non aveva avuto modo di cimentarsi nei periodi precedenti.

Calato poi nelle vesti di docente e di progettista, Nobile sarà chiamato a operare in una dimensione più ampia, pur in una condizione di continuità rispetto a quello che ha appreso da architetti e trattatisti attivi nei due secoli precedenti. Qualcuno potrebbe, in questo caso, parlare della fase ultima di quel lungo Rinascimento, immaginato da Fernand Braudel e da Manfredo Tafuri<sup>24</sup>.

Tuttavia, nella sua onnicomprensività, il concetto non riesce a spiegare i mutamenti in corso, ove intervengono anche fattori di natura politica. Ad esempio, se ci riferiamo all'opera di Pietro Nobile, la nozione di neo-classico non appare in grado di comprendere e illustrare per intero la sua vasta produzione grafica. A meno che, come già proponeva Mario Praz nel 1940<sup>25</sup>, non intendiamo liberarci dalle strettoie di una definizione stilistica, spostandoci nella dimensione del gusto: un terreno dai confini molto più elastici capace di includere un'ampia gamma di ambiti artistici e di scale differenti, non sempre riconducibili a singoli oggetti.

Non si tratta soltanto di soprammobili in stile impero o di grandi trasformazioni urbane (incentrate su edifici di sapore sia antico che rinascimentale), quanto piuttosto di azioni da collocarsi in una dimensione antropologica che si raccorda ai grandi sommovimenti propri della transizione dall'antico regime a un'imprecisata età nuova: il riferimento non può non indirizzarsi, in questo caso, verso figure, come quella di Nobile, dotate di grande mobilità sia geografica che intellettuale, capaci di agire in ambito sia privato che pubblico, in un crescendo di commesse legate a nuove funzioni (quali musei, biblioteche, edifici governativi, fabbriche di tipo utilitario).

Gli imperi (e in particolare quello napoleonico) hanno poi, se non

<sup>24</sup> Si vedano le parti introduttive nei due volumi di Tafuri: *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza e architettura* (Torino, Einaudi, 1985), e *Studi sul Rinascimento: principi, città, architetti* (Torino, Einaudi, 1992). Per Braudel, si veda *Il secondo Rinascimento. Due secoli e tre Italie* (Torino, Einaudi, 1985).

<sup>25</sup> Si veda, a questo proposito, *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940. Ancora più espliciti saranno questi concetti nell'ampliata edizione del 1959 ed infine nella traduzione inglese, pubblicata a quasi trent'anni di distanza: *On Neoclassicism*, London, Thames and Hudson, 1969.

introdotto, certamente esaltato una dimensione cosmopolita che, nel corso del “lungo Settecento”, era stata appannaggio di pochi, raffinati intellettuali come Voltaire, Montesquieu o Madame de Staël. Da un lato la nozione di cosmopolitismo introduce il dubbio, insieme con la perdita di certezze legate a identità e a modelli di riferimento consolidatisi nel tempo.

In un'epoca di grandi trasformazioni, molti di quegli intellettuali saranno chiamati a operare in forma organica; ma il dubbio, a detta di Praz, riemergerebbe comunque nascondendosi dietro l'ingannevole perfezione. Paradossalmente, a suo avviso, l'*apollineo* canoviano finisce in realtà per mascherare una condizione d'incertezza. Dietro la sua apparente ortodossia classicista, anche Schinkel nasconde pulsioni e rimandi di ben altra natura; soprattutto l'ultima parte del suo percorso, come abbiamo visto nel suo progetto per la reggia di “Orianda”.

Possiamo introdurre la nozione del dubbio anche all'opera di Nobile? Forse quella chiave di lettura ci aiuta ad interpretare la sua cospicua produzione grafica e le molte oscillazioni stilistiche, specie se rapportate al numero limitato delle sue realizzazioni. In alcuni dei suoi prodotti architettonici, l'apparente fissità *apollinea* ci appare spesso come il frutto di una non-lineare ricerca di forme finite.

L'analisi dei molti disegni preparatori ci consente poi di comprendere parte del procedimento preliminare, secondo un percorso simile a quello seguito da colui che intenda smontare una bambola di porcellana, per carpirne il segreto della bellezza. Se vista dall'interno, la sua *finitio* sembra il risultato di un complicato (e a volte contraddittorio) processo di montaggio alla quale spesso concorrono componenti di natura diversa.

Forse la personalità di Pietro Nobile non corrisponde del tutto a quella evocata da Praz; forse non siamo di fronte a un uomo tormentato da dubbi. Certamente però vi sono in parte riflessi quei caratteri di mobilità sia geografica che intellettuale, che contraddistinguono la sua biografia, tipica di una figura di transizione.

Per questa e per altre ragioni, l'indagine sull'opera di Nobile deve comunque partire dalla dimensione del disegno architettonico alla quale dedica il massimo sforzo, in veste di progettista ma più spesso in quella di didatta. Già agli inizi della sua carriera viennese, nel pieno di una disputa per la Burgtor, l'antagonista Cagnola lo aveva giudicato, in

una lettera nel 1820, «un uomo che non manca di cognizioni e sebbene le possenga pur ancora il suo disegno»<sup>26</sup>.

In questa forma espressiva, Nobile trova un tipo di rappresentazione a se stante, come ha giustamente notato Rossella Fabiani<sup>27</sup>: lungi dal costituire la base del progetto, l'espressione grafica rappresenta lo strumento fondamentale per esprimere non soltanto opzioni stilistiche, ma anche visioni e concetti relativi alla forma. In questo, Nobile sembra condividere il modo con cui, nella seconda metà del Novecento, autori come Aldo Rossi e Leon Krier rivendicheranno una sorta di autonomia delle forme disegnate in sintonia con un mercato che, in quello stesso periodo, viene formandosi con canali e modalità separate dal mondo delle arti figurative.

Non a caso, soprattutto il lussemburghese Leon Krier sarà il capofila di una riscoperta di quelle formule grafiche che hanno caratterizzato la prima metà dell'Ottocento, a cominciare dalle tavole di Schinkel; l'uno e l'altro esprimono un tratto semplice e ben marcato, lo stesso che impiega Nobile nelle sue elaborazioni accademiche. Per tutti l'accento è posto sul disegno in quanto tale, più che sulla realizzazione; sarà questo dato, a distanza di oltre centocinquanta'anni, a ridestare l'interesse suo e di altri cultori dell'*architecture peinte*.

In conclusione potremmo affermare che la figura di Nobile si colloca su di un crinale che non coincide con le partiture storiche di quel tormentato periodo: il suo ruolo appare legato più che a transizioni di tipo cronologico, al mutare di una sensibilità artistica. Questa sembra stabilizzarsi durante la Restaurazione, in coincidenza con il suo insegnamento, per molti aspetti innovativo.

Come tale, Nobile rappresenta l'araldo di una nuova stagione. Tuttavia, se vista in una prospettiva di lungo termine, la sua figura di didatta incarna un sistema di riferimenti architettonici che inizierà ad entrare in crisi dopo la metà dell'Ottocento. Archi e colonne, timpani e propilei non tarderanno ad apparire come obsoleti di fronte all'incalzare di nuovi modelli e di nuove suggestioni, alimentate dalle correnti romantiche.

<sup>26</sup> In "Lettera di Luigi Cagnola ad Ambrogio Nava", Vienna 11 maggio 1820, in ASVS, serie VI, cart. 163, citata in Gianluca Kannès, *Commissioni ed incarichi per Vienna del marchese Luigi Cagnola*, in particolare p. 181.

<sup>27</sup> Si veda *Materia e forma in Pietro Nobile*, in *L'architetto Pietro Nobile*, pp. 121-129.

Per quanto possa sembrare paradossale, Pietro Nobile riesce a essere “l’ultimo degli antichi” e, al tempo stesso, “il primo dei moderni”, a seconda della posizione da cui ne osserviamo la fondamentale opera di didatta. Un po’ come accadrà sessanta/settanta anni più tardi, di fronte all’opera di un altro principe dell’accademia viennese: Otto Wagner.

#### ABSTRACT

Nato nel 1776, come altri ticinesi emigrati nelle grandi città, proviene da una dinastia di costruttori. Durante il periodo napoleonico è a Trieste in qualità di direttore delle fabbriche pubbliche: stabilitosi poi a Vienna nel 1817, vi opera in veste di consigliere aulico dell’Imperatore e di direttore della scuola di architettura. Molto vicino a Metternich, Nobile realizzerà pochi ma significativi edifici pubblici (come il tempio di Teseo e la Burgtor), espressi in un misurato classicismo. Più che quella di progettista, fondamentale sarà la sua opera di docente svolta per più di trent’anni presso l’accademia di Vienna: suoi allievi saranno gli “architetti della Ringstrasse”, coloro che dopo il 1860 contribuiranno a dare alla città il volto di una capitale imperiale. Ritiratosi nel 1850, Nobile muore quattro anni dopo.

Swiss-born in 1776, Nobile was first trained as a builder, then he became in 1807 Director of the Public Works in the port of Trieste. In 1817, he was summoned to Vienna to lead the architectural department of the Academy of Fine Arts. Closed to Metternich, he there designed few, but significant buildings such as the Theseus Temple and the Burgtor. His activity of teacher was, however, much more influential than that of designer. His severe Classicism would have had a huge impact on his students, in particular on the so-called “Ringstrasse generation”. Those are the ones, who -after 1860-, helped to give Vienna an Imperial appearance. Nobile died in 1854, four years after his retirement.

*Michela Pirro*

RICOSTRUIRE L'ITALIA.  
L'OPERA DELLA PONTIFICIA COMMISSIONE CENTRALE  
PER L'ARTE SACRA IN ABRUZZO NEL SECONDO DOPOGUERRA

*Introduzione*

L'opportunità offerta da papa Benedetto XVI di rendere accessibile la consultazione del fondo archivistico della Pontificia commissione centrale per l'arte sacra in Italia, dal 2005, ha dato il via a un nuovo capitolo di investigazione sull'opera di tutela del patrimonio ecclesiastico italiano, che ebbe inizio a partire dagli anni venti del Novecento.

La documentazione conservata in Archivio apostolico vaticano è fondamentale, inoltre, per capire le numerose sfaccettature sul tema della ricostruzione post-bellica, fornendo ulteriori strumenti a quanto già noto in Italia sull'argomento. Tuttavia le poche opere che hanno attirato l'attenzione della critica non sono sufficienti per capire la vasta produzione di edilizia sacra nel suo complesso. Soprattutto è stato mostrato finora poco interesse, e nessun approfondimento critico, verso la produzione di quell'edilizia sacra correlata alle comunità periferiche, caratterizzata dalla medio-piccola dimensione e carente di finiture di pregio artistico-architettonico. Per tutte queste chiese sono quasi assenti quadri bibliografici e analisi sistematiche critico-conoscitive. Com'è noto, l'architettura del secondo Novecento non gode di una positiva ricezione presso il pubblico, a eccezione di alcuni casi, poiché non ha mai raggiunto un consenso estetico tale da postularne la conoscenza e la conservazione. L'uso sistematico del cemento armato, come materiale da costruzione e la povertà delle finiture hanno spesso assimilato tali opere a «capannoni per mercati o autorimesse» (fig. 1)<sup>1</sup>. Questa sostanziale indifferenza, se non aperta opposizione, è testimoniata inoltre dai sempre più frequenti casi di demolizioni e alterazioni: opere di continuità con la tradizione sono condannate di fronte all'urgenza del nuovo (figg. 2-4).

<sup>1</sup> GIOVANNI COSTANTINI, *Lineamenti programmatici*, «Fede e Arte», 1954, n. 1, p. 2.

Appare pertanto necessario, per comprendere successi e fallimenti della vasta opera di ricostruzione, partire da una selezione alla scala regionale, per far luce sul lavoro di progettisti e committenti, sui rapporti con le diverse istituzioni e sull'incidenza di costruttori e comunità. L'Abruzzo fu travolto dalla furia bellica tra il settembre 1943 e il giugno 1944, fino allo sfondamento della linea Gustav, e ha lungo ha conosciuto un'attenzione marginale. Dalla lettura dell'inventario della commissione emerge però la consistenza dei progetti di ricostruzione nel panorama italiano: il 9% al pari di regioni quali la Campania (fig. 5).

Dalla lettura dei documenti d'archivio si è così in grado di ripercorrere le tappe del cammino che cominciò dalle macerie e continuò, anno dopo anno, attraverso fatiche, progetti, convergenze di idee e interventi che videro insieme con un unico obiettivo il Ministero dei lavori pubblici, le soprintendenze e la Pontificia commissione. Il secondo conflitto bellico ebbe effetti devastanti tanto su tutta la popolazione quanto sui suoi ambienti di vita, sia monumentali che civili. Anche le teorie del restauro furono messe alla prova per affrontare l'emergenza della ricostruzione. Tutte le enunciazioni precedenti furono superate dalla necessità di intervenire rapidamente. La gravità dei danni e la necessità di un pronto intervento portarono, inevitabilmente, a una realtà in cui la scelta di intervenire si imponeva come necessità anche spirituale di ritrovare l'edificio nella sua unità, recuperandone le proporzioni, gli spazi interni, i partiti architettonici, il valore ambientale e la funzione sociale<sup>2</sup>.

In Italia il dibattito sulle modalità di intervento sul patrimonio monumentale danneggiato dalle distruzioni belliche portò allo sviluppo di pareri molteplici che si focalizzarono in direzioni distinte. Da un lato si schierarono i sostenitori del ripristino e della ricostruzione integrale – basata sulla riconoscibilità dell'intervento, attraverso l'ausilio di documentazioni certe – mentre dall'altro ci fu chi preferì la ricostruzione *ex novo* con l'ausilio di forme e materiali moderni.

Anche la Pontificia commissione seppe inserirsi nel dibattito con tratti di originalità<sup>3</sup>. I numerosi testi sulla ricostruzione dei monumen-

<sup>2</sup> Cfr. CARLO CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 168.

<sup>3</sup> Interessante in tal senso il volume pubblicato dai fratelli Celso e Giovanni Costantini nel 1946, con un intero capitolo dedicato alle ricostruzioni: cfr. COSTANTINI GIOVANNI E CELSO,

ti danneggiati dalla guerra redatti negli anni post-bellici trattarono soprattutto la tematica della ricostruzione degli edifici monumentali, ma la commissione fu chiamata a operare soprattutto su edifici di modesto pregio architettonico e ubicati in una grande vastità di casi in piccoli contesti rurali, ma considerati imprescindibili per la vita delle comunità.

I differenti aspetti delle realtà architettoniche che ci sono giunti hanno posto in evidenza come la carenza di ricerche sistematiche abbia causato un mancato riconoscimento del valore “monumentale” dei nostri edifici. È chiaro che senza conoscere i processi di conservazione e restauro, così come quelli di ricostruzione che hanno operato nel nostro Paese, non possiamo cogliere criticamente gli aspetti della tutela, per una corretta conservazione del nostro patrimonio architettonico. Tuttavia, negli ultimi anni stiamo assistendo a un cambiamento di rotta, orientato alla revisione della grande quantità di realizzazioni negli anni della ricostruzione post-bellica. Si vanno sempre più affermando studi basati sulla rilettura le vicende italiane dagli anni quaranta, mostrando sotto una nuova luce i progetti e i relativi protagonisti.

*La Pontificia commissione centrale per l'arte sacra in Italia (1924-1989)*

Nella storia dei provvedimenti pontifici per la tutela del patrimonio storico-artistico ecclesiastico la Pontificia commissione centrale per l'arte sacra segnò la tappa fondamentale. È per questo un dovere non perdere la memoria dei sessantacinque anni di attività, perché documentano il fecondo rapporto tra Chiesa e arte, e testimoniano l'impegno di quanti furono chiamati alla promozione ed alla fruizione dei beni artistici ecclesiastici.

Venne istituita con lettera della Segreteria di Stato n. 34215<sup>4</sup> nel settembre 1924 per volontà di Pio XI, poiché avvertì la necessità di «mantenere desto ed operoso il senso dell'arte cristiana e lo zelo in-

*Fede ed Arte. Manuale per gli artisti. Costruzione dei sacri edifici*, Roma, Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, 1945.

<sup>4</sup> CITTÀ DEL VATICANO, *Archivio Apostolico Vaticano* (d'ora in poi AAV), Commissione Arte Sacra in Italia, Generale, b. 451, fasc. 1 in DANIELE DE MARCHIS, *L'Archivio della Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia: inventario*, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2013, pp. 133-136.

telligente e devoto per la conservazione e l'incremento del patrimonio artistico della chiesa», e a supporto e coordinamento dei commissariati diocesani, istituiti in precedenza<sup>5</sup>. La commissione divenne protagonista nella conservazione e promozione dell'arte sacra ed ebbe la possibilità di esercitare direttamente, a livello centrale, l'indirizzo ed il controllo dell'architettura religiosa.

Si alternarono alla presidenza della commissione diversi uomini di cultura: fu designato come primo presidente Ildefonso Schuster (1924-1929), a cui succedette un suo stretto collaboratore, Spirito M. Chiapetta (1929-1943); venne poi nominato Giovanni Costantini (1943-1956) ed alla sua morte prese le redini della commissione Giovanni Fallani (1956-1986); per concludere con Pietro Garlato. La Commissione era composta da un presidente, un segretario e un gruppo di quarantacinque membri consultori, scelti ed esperti di questioni artistiche e nel campo della liturgia e della tecnica<sup>6</sup>. Collaborano come consultori nomi importanti nell'ambito artistico-architettonico italiano come Giuseppe Polvara, Arnaldo Foschini, Marcello Piacentini, Alberto Calza-Bini e Gustavo Giovannoni; «sì ecclesiastici che laici, scelti dalla Santa Sede, residenti in Roma ed esperti nelle discipline attinenti alle scienze liturgiche ed alle belle arti»<sup>7</sup>: ciò dimostrò l'attenzione posta dal Pontefice nel formare un gruppo di lavoro all'altezza della missione.

È anche importante ricordare che in quegli anni (1920-1921) a Roma, fu istituita la prima facoltà di Architettura d'Italia<sup>8</sup> dalla quale uscì un nuovo ceto di professionisti con i quali le diocesi italiane si trovarono a dialogare e che, comunque, provocarono un notevole fermento nel contesto culturale del Paese. In particolare, occorre rilevare che fu proprio sui docenti che ruotavano attorno alla facoltà di Architettura romana, oltre che

<sup>5</sup> I commissariati per i monumenti e per i documenti furono fortemente voluti da Pio X ed istituiti con lettera circolare n. 27114 il 10 dicembre 1907. La prima azione che svolsero fu l'attenta catalogazione di tutti i beni. Cfr. GIOVANNI FALLANI, *Tutela e conservazione del patrimonio storico e artistico della Chiesa in Italia*, Argelato (Bo), Minerva Scuola, 1974, pp. 182-184.

<sup>6</sup> Gli elenchi dei consultori sono pubblicati in fascicoli editi dalla Commissione d'Arte Sacra intitolati *Costituzione e Compiti della Commissione*, in *Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, Costituzione e Compiti della Commissione*, Città del Vaticano, Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, 1964.

<sup>7</sup> AAV, Commissione Arte Sacra in Italia, Generale, b. 451, fasc. 1.

<sup>8</sup> Si veda LISA FINELLI, CHIARA PALOMBELLI, *L'insegnamento dell'architettura in Italia dal dopoguerra alla contestazione studentesca*, tesi di laurea in architettura, Politecnico di Milano, relatrice prof.ssa Maria Grazia Sandri, a.a. 2008-2009, pp. 1-34.

sui funzionari ministeriali attivi nel settore della tutela dei monumenti, che la Pontificia commissione fece affidamento dal punto di vista culturale<sup>9</sup>.

La Pontificia commissione può essere considerata lo strumento con cui la Santa Sede per sessantacinque anni di fatto “governò” il delicato settore dell’arte e dei beni culturali in Italia, passando attraverso diverse stagioni: dalla prima fase organizzativa, al febbrile impegno della ricostruzione post-bellica, fino agli anni del boom economico con l’espansione delle periferie cittadine.

Il capitolo più importante si aprì nell’immediato dopoguerra con la direzione ed organizzazione del restauro e della ricostruzione delle chiese distrutte e l’instaurarsi di una nuova collaborazione tra mondo cattolico e stato repubblicano.

### *La mappatura dei danni sul territorio abruzzese*

Quando i nazisti lasciarono l’Abruzzo il quadro che si presentò fu spaventoso, con infrastrutture devastate e migliaia di vani danneggiati<sup>10</sup>. Le bombe e le mine sconvolsero l’aspetto abituale del paesaggio: interi paesi ridotti a cumuli di macerie. Pescara, Ortona, Francavilla, Guardiagrele, Orsogna quasi completamente rase al suolo, come all’interno Sulmona e Avezzano e tutta una serie di paesi montani.

I danni maggiori si verificarono sull’architettura residenziale, come risultò dalle rilevazioni eseguite dall’Istat<sup>11</sup> per conto della Commissione alleata (fig. 6)<sup>12</sup>. Ma non soltanto l’architettura “minore” subì effetti devastanti. Anche gli edifici monumentali ed ecclesiastici, sebbene in porzioni inferiori, ebbero notevoli danni, in quanto, oltre

<sup>9</sup> Cfr. GIANCARLO SANTI, *Le nuove chiese in Italia nel XX secolo. Profilo storico, repertorio, bibliografia*, Milano, Vita e Pensieri, 2019, p. 23.

<sup>10</sup> Cfr. CARLOTTA COCCOLI, *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli alleati*, Firenze, Nardini Editore, 2018, p. 112; ma anche EMILIO LAVAGNINO, *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell’Italia*, «Ulisse», I (1947), n. II, pp. 187-190. Inoltre si veda MICHELA PIRRO, *Ricostruire l’Italia: l’opera della Pontificia Commissione Centrale per l’Arte Sacra in Abruzzo e Molise nel secondo dopoguerra (1945-1975)*, tesi di dottorato in Sistemi terrestri e ambienti costruiti, XXXIII ciclo, Università “G. d’Annunzio” 2021, pp. 134-149.

<sup>11</sup> COMMISSIONE ALLEATA-ISTAT 1945, *Censimenti e indagini per la ricostruzione nazionale*, Roma, Fausto Faili, pp. 72-90.

<sup>12</sup> Per un breve resoconto sull’operato della Monuments Fine Arts and Archives Subcommission nelle regioni Abruzzo e Molise rispetto alla primissima ricognizione dei danni sul patrimonio ecclesiastico si veda cap. 3.4.1 in PIRRO, *Ricostruire l’Italia*.

agli effetti violenti dei bombardamenti aerei, furono volutamente sottoposti a saccheggi e danneggiamenti (fig. 7).

Anni dopo la guerra, Giovanni Costantini riportò alcuni dati, durante il V convegno nazionale di storia dell'architettura, tenutosi a Perugia nel 1957: egli riferì di 900 chiese completamente distrutte, 2.200 gravemente danneggiate e 2.500 lievemente. Rispetto ad altri edifici monumentali, le chiese subirono danni in proporzione maggiore, poiché furono ritenute un semplice bersaglio per «la mole vistosa, per l'ampiezza dei vuoti e per l'esilità delle coperture» (fig. 8)<sup>13</sup>.

Dalla lettura dei carteggi, conservati soprattutto negli archivi diocesani, emergono le descrizioni degli atti vandalici operati dagli eserciti sugli edifici ecclesiastici. La devastazione delle numerose chiese in questi centri aumentò il senso di disorientamento della popolazione: il gran numero di decessi, la carenza di cibo e ora anche la mancanza di un sostegno spirituale furono un chiaro segnale di una società in crisi. Le chiese erano infatti considerate elementi in cui incardinava il senso di appartenenza alla comunità, vissute e percepite come fulcri del proprio essere.

È la diocesi di Ortona-Lanciano quella maggiormente colpita. Il caso di Ortona<sup>14</sup> (fig. 9) è emblematico poiché all'atto della liberazione, risultava distrutta per 3/4: «i fabbricati, le chiese e la Cattedrale [...] furono polverizzate. La nostra cattedrale era diventata un mucchio di macerie e soltanto una parte rimase in piedi»<sup>15</sup>. Ari, quasi interamente distrutta con la sua chiesa parrocchiale «nelle condizioni presenti assolutamente inservibile con danno e dispiacere della popolazione»<sup>16</sup>. Arielli con tutto il paese distrutto, così come le sue cinque chiese. Uguale la sorte per Canosa Sannita, Poggiofiorito e Tollo, i cui paesi quasi totalmente distrutti videro le proprie chiese rase al suolo dopo

<sup>13</sup> Cfr. GIOVANNI COSTANTINI, *L'opera della Pontificia Commissione per l'Arte Sacra per la ricostruzione delle Chiese devastate dalla guerra*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Perugia 1948*, Roma, Nocchioli, 1957, p. 29.

<sup>14</sup> Per un quadro sulle vicende della cattedrale di Ortona, cfr. PIRRO, *Ricostruire l'Italia*, c. 6.1.

<sup>15</sup> Relazione del comitato pro ricostruenda Cattedrale Basilica di Sant' Tommaso Apostolo di Ortona a Mare. 24/06/1946. Si veda LANCIANO-ORTONA, *Archivio diocesano* (d'ora in poi LANc), Archivio corrente, Ricostruzione e restauri per danni bellici. Ortona Basilica di S. Tommaso Apostolo. Cfr. cap. 6.1.

<sup>16</sup> Le descrizioni dei paesi sono in: LANc, Archivio corrente, «guerra».

l'occupazione tedesca. Orsogna<sup>17</sup>, colpita da bombardamenti, ebbe il 95% dei suoi edifici danneggiati, compresa la chiesa di San Rocco<sup>18</sup>.

Il quadro era desolante. Le sorti del patrimonio artistico monumentale italiano, nonché approfondimenti e discussioni relativi ai metodi proposti per la ricostruzione, trovarono ampio eco su quotidiani, riviste nazionali e locali di larga divulgazione che, a seconda del proprio orientamento, di volta in volta enfatizzarono lo sforzo del governo italiano nel programma di salvaguardia preventiva, denunciando le barbarie perpetrate dall'esercito alleato o tedesco, e documentando le operazioni di primo intervento sui monumenti colpiti<sup>19</sup>. Tuttavia, come sappiamo, non fu soltanto il patrimonio monumentale delle città a subire ingenti danni, ma anche tutti gli edifici ecclesiastici collocati in contesti rurali o zone marginali, ma non per questo non degne di considerazione. Tali edifici devono essere presi in esame, non solo per il loro valore architettonico, ma anche per il loro alto valore simbolico (fig. 10)<sup>20</sup>. Tante rovine, la necessità di porre mano al ripristino di un patrimonio spirituale, artistico, e storico veramente inestimabile, e quella non meno urgente di mettere in grado la popolazione, già tanto provata dalla guerra, di soddisfare a un bisogno immediato di frequentare nuovamente le chiese, non poteva non preoccupare il Governo – il Ministero dei lavori pubblici – e la Pontificia commissione. Proprio per questo motivo Costantini mise rapidamente in piedi una macchina perfettamente organizzata per la ricostruzione di tutto il patrimonio ecclesiastico danneggiato.

Resta però aperta la questione sulle scelte adottate per le ricostruzioni nell'immediato dopoguerra: sarà nella scelta di come e dove ricostruire alcune di queste emergenze architettoniche che dipenderà l'attaccamento della popolazione ai territori. Laddove, infatti, avverrà

<sup>17</sup> La città di Orsogna venne soprannominata la Cassino dell'Adriatico. Si veda MALATESTA SAVERIO, *Orsogna 1943. Le battaglie per la linea Gustav nella "Cassino dell'Adriatico"*, Ortona, Menabò, 2016.

<sup>18</sup> Cfr. CHIETI, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASCh), Genio civile, Danni di guerra, Edifici di culto, b. 9, *Progetto della ricostruzione della chiesa di S. Rocco in Orsogna*, 11 agosto 1947, p. 107.

<sup>19</sup> CARLOTTA COCCOLI, *Danni bellici e restauro dei monumenti: orientamenti di lettura, in Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefano, Carlotta Coccoli, Venezia, Marsilio, 2011, p. 685.

<sup>20</sup> Cfr. CLEMENTE BUSIRI VICI, *Tre chiesette di carattere paesano*, «Fede e Arte», 1954, n. 4, pp. 115-118.

lo spostamento e la sostituzione degli edifici ecclesiastici, questo comporterà la perdita del senso di appartenenza al luogo e la reinvenzione di uno nuovo centro farà sì che questo non fu mai completamente definito e sentito dalla popolazione (fig. 11).

*1943-1956: Costantini e l'opera di ricostruzione in Italia*

Un capitolo significativo per la storia della commissione si aprì nell'immediato dopoguerra con il compito e la direzione del restauro e della ricostruzione delle chiese, case parrocchiali e campanili distrutti durante il secondo conflitto.

Dal 1943 fu chiamato alla presidenza Costantini, già figura essenziale nel periodo della prima ricostruzione post-bellica<sup>21</sup>, e a svolgere il ruolo di segretario durante la sua presidenza fu Giovanni Fallani<sup>22</sup>, che gli successe nel 1957.

La figura di Costantini e il suo importante contributo per l'architettura ecclesiastica tra il 1918 e il 1956 non sono mai state approfondite dagli storici di architettura<sup>23</sup>. Fu una figura complessa e talvolta dal pensiero contraddittorio. Il periodo del secondo dopoguerra fu per lui sconcertante poiché molte volte sentì che la ricostruzione gli stava sfuggendo di mano: spesso molti progetti approvati dalla commissione nelle loro realizzazioni vennero alterati secondo i principi più spinti di modernità. Per quasi quarant'anni Costantini fu protagonista nel campo dell'architettura ecclesiastica italiana, ma nonostante le iniziative ed il costante impegno nel cantiere ricostruttivo, soprattutto riferito al secondo dopoguerra, non fu in grado di gestire e controllare i reali esiti che ne scaturirono. Si rese quindi responsabile della realizzazione di un numero elevato di progetti dichiaratamente ispirati a falsi storici, forse proprio perché sostenitore del rispetto dell'architettura regionale, attraverso l'ausilio di forme e tecniche costruttive locali. Inoltre, le

<sup>21</sup> Dal 1920, infatti, aveva sostituito il fratello Celso nella direzione dell'Opera di Soccorso per le chiese rovinata dalla guerra.

<sup>22</sup> Cfr. FRANCESCO MARCHISANO, *Il ruolo della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia nella ricostruzione delle chiese nei decenni successivi alla guerra*, in *Profezia di bellezza. Arte sacra tra memoria e progetto. Pittura-scultura-architettura 1945-1995*, a cura di Unione Cattolica Artisti Italiani, Roma, Ciscra, 1996, p. 17.

<sup>23</sup> Si veda ELENA MULIC, *Giovanni Costantini e l'Architettura delle chiese tra potere e tradizione (1918-1956)*, tesi di dottorato in storia dell'architettura e dell'urbanistica, ciclo XXVII, Iuav, 2015.

sue decisioni furono anche la causa della cancellazione di alcuni edifici facenti parte della memoria storica dei luoghi grazie alle loro stratificazioni. Molti dei progetti da lui approvati ci rendono evidente l'aleatorietà delle sue posizioni.

Il 31 ottobre del 1944, con lettera della Segreteria di Stato n. 84556/S<sup>24</sup>, Pio XII affidò l'opera di ricostruzione e restauro delle chiese e degli edifici ecclesiastici alla Pontificia commissione: il compito della commissione da quel momento fu quello di «sostenere, coordinare e agevolare l'azione [...] nella costituzione di Comitati Diocesani, preparando gli opportuni accordi con i competenti Uffici Statali per i lavori da eseguirsi»; ma soprattutto far rispettare le norme dell'arte sacra, attraverso l'utilizzo di forme architettoniche semplici e materiali «umili» e riconducibili alle tradizioni locali.

Dal 1945 fino al 1950 la commissione fu così impegnata nella ricostruzione<sup>25</sup>. Questi furono gli anni più intensi e duri per l'opera di revisione dei progetti tanto che tutte gli altri compiti della commissione – di propaganda e tutela dell'arte sacra – furono del tutto interrotti<sup>26</sup>.

Costantini si adoperò sin da subito per una mediazione con ministeri e uffici statali per la stesura di leggi<sup>27</sup> che consentissero la ricostruzione del patrimonio ecclesiastico. Con lo Stato seppe essere ottimo interlocutore per far sì che le chiese fossero riconosciute quali edifici di pubblica utilità, poiché rappresentavano le esigenze spirituali delle popolazioni che gravavano in condizioni di sconvolgimento. Pertanto fu fermo nel decidere che la riparazione dei danni degli edifici ecclesia-

<sup>24</sup> Cfr. FALLANI, *Tutela e conservazione*, pp. 195-196.

<sup>25</sup> Ma in realtà l'opera di ricostruzione di tutti gli edifici ecclesiastici interessati da danni bellici andò avanti per molti anni anche durante la presidenza di Fallani. Si veda DE MARCHIS, *L'Archivio della Commissione Centrale*, appendice 8, p. 121: AAV, Commissione Arte Sacra in Italia, Generale, b. 353/III, fasc. 2, Relazione dattiloscritta relativa al Nuovo lavoro della Pontificia Commissione nel dopoguerra.

<sup>26</sup> Ivi, b. 353/VI, fasc. 8.

<sup>27</sup> Il ruolo di Costantini fu decisivo per l'emanazione della legge n. 2522, *Concorso dello Stato nella costruzione di nuove chiese*, del 1952, pubblicata sulla *Gazzetta Ufficiale* l'8 gennaio 1953. Lo Stato si impegnò a risarcire la spesa per l'acquisto delle aree e della costruzione al rustico degli edifici – opere di muratura, copertura, impermeabilizzazione, solai e infissi – specificando come non fossero comprese le opere di ampliamento delle chiese rimaste danneggiate dalle operazioni di guerra. Per ottenere tale contributo gli ordinari diocesani avrebbero dovuto inviare tramite la Pontificia Commissione il progetto da essa approvato ed una relazione circa la necessità dell'opera. Alla Pontificia Commissione sarebbe spettato un rimborso spese, a carico del Ministero dei LL. PP., pari allo 0,25% del contributo.

stici fosse compito dello Stato, come sancito dalla legge del 26 ottobre 1940 n. 1543<sup>28</sup>. Dall'8 novembre 1946 il Ministero dei lavori pubblici subordinò le proprie concessioni nel caso di edifici destinati al culto a una preventiva approvazione della Pontificia commissione, alla quale dovevano essere sottoposti, per la parte artistica e liturgica, tutti i progetti implicanti ricostruzioni *ex-novo* o riparazioni di grande entità<sup>29</sup>.

Il punto più importante su cui si batté Costantini fu la scelta di «architetti veramente capaci»: si raccomandò sempre di scegliere professionisti, quali architetti e ingegneri, anche se spesso nell'esaminare i progetti si trovò di fronte ad opere affidate a studenti o geometri locali<sup>30</sup>, con nessuna preparazione in materia di arte sacra. Talvolta, anche gli architetti delusero le aspettative dei consultori. Anche nel caso della ricostruzione della chiesa di San Rocco a Orsogna, la commissione fu costretta a bocciare il progetto per «palese insufficienza architettonica»<sup>31</sup>, poiché il geometra locale, Ettore Cipollone, «un professionista non autorizzato (perché semplice geometra) [...] tenta un difficile ripristino stilistico senza alcun intervento della Sovrintendenza» (fig. 12).

Costantini inoltre lamentò il fatto che nei casi in cui erano ancora presenti cospicui resti, anche se non di pregio, ma comunque intonati alla tradizione locale, si andava preferendo per la progettazione lo spostamento e la ricostruzione con modifiche di stile. Una posizione evidente contro la distinguibilità e l'approccio scientifico nel restauro.

<sup>28</sup> L'art. 1 del decreto sui Risarcimenti dei danni di guerra così riporta: «è concesso, nei limiti e con modalità di cui agli articoli seguenti, un risarcimento per la perdita, la distruzione o il deterioramento avvenuti nel Regno di cose mobili o immobili, in quanto siano conseguenza di un qualsiasi fatto della presente guerra»; mentre è nell'art. 27 che sono citati i beni ecclesiastici: «alla ricostruzione, a carico dello Stato, dei beni degli enti pubblici locali, delle istituzioni pubbliche di beneficenza, nonché delle chiese parrocchiali e assimilate, sarà provveduto dal Ministero dei Lavori Pubblici». L'intero decreto legge è conservato in LANc, Archivio Corrente, Guerra.

<sup>29</sup> «A norma della circolare 603/28 in data 24 marzo 1958, della direzione generale dei servizi speciali dal Ministero LL. PP., i progetti degli edifici sacri da ricostruirsi con la legge sui danni di guerra devono essere trasmessi, a questa PCC direttamente dai competenti organi dello Stato: Ministero LL. PP., Provveditorato OO. PP., Genio Civile», in AAV, Commissione Arte Sacra in Italia, Generale, b. 82, fasc. 70.

<sup>30</sup> Già Boito e poi Giovannoni avevano espresso la necessità di figure professionali, in contrapposizione con i tecnici del Genio Civile, quali architetti, a cui demandare le operazioni di restauro. Cfr. CLAUDIO VARAGNOLI, *Ricostruire l'Italia: monumenti e città nel secondo dopoguerra*, in *La Regina Silvia, Percorsi italo-brasiliani*, a cura di Anne Macedo, Roma, Aracne, 2011, p. 133.

<sup>31</sup> AAV, Commissione Arte Sacra in Italia, Generale, b. 82, fasc. 10.

Infatti, soltanto per le chiese rase al suolo si poteva essere liberi nella scelta di nuove forme architettoniche, bocciando sempre le copie degli stili del passato. Ma purtroppo, almeno nella regione analizzata, adducendo sempre a motivazioni di natura economica, si optò per la *tabula rasa*, comportando in questo modo la scomparsa di molte chiese minori, a vantaggio di progetti avulsi dal contesto e rinunciando così per sempre ad una sperimentazione architettonica che avrebbe aggiunto un valore agli edifici esistenti (fig. 13).

*Criteri generali, fondamenti metodologici e prassi operativa dei restauri post-bellici in Abruzzo*

A circa sessanta anni dal fervente fenomeno ricostruttivo italiano mancava fino a oggi uno studio sistematico sulla situazione del patrimonio ecclesiastico abruzzese: terreno ricco di problematiche e incertezze che si rendono oggi evidenti dallo studio dei carteggi conservati presso il fondo della Pontificia commissione, messi a confronto con i documenti degli archivi storici diocesani, del Genio civile e del Ministero dei lavori pubblici.

Molti progetti non furono approvati in prima istanza, poiché non conformi ai canoni dell'arte sacra e sottoposti a nuovi esami. Come per il caso di ricostruzione della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Canosa Sannita<sup>32</sup>. La commissione bocciò la prima proposta, dell'ingegnere Dagoberto Drisaldi<sup>33</sup>, per

il rude schematismo della facciata, peggiorata dagli archi inutili e sproporzionati, l'inservibile locale sopra il pronao, la poca lunghezza della navata, gli archi acuti delle finestre, l'insufficienza delle sacrestie, dimostrano scarsa sensibilità architettonica<sup>34</sup>.

La seconda ipotesi<sup>35</sup> intendeva riproporre in un linguaggio moderno, tratti tipici dell'architettura romanica: dall'uso della croce latina,

<sup>32</sup> Le chiese prima della guerra erano due, ma le autorità ecclesiastiche vollero costruirne soltanto una sommando la volumetria di entrambe. Cfr. scheda n. 19, appendice IV, in PIRRO, *Ricostruire l'Italia*, pp. 56-58.

<sup>33</sup> L'ingegnere del Genio civile fu anche il responsabile della ricostruzione della cattedrale di Ortona.

<sup>34</sup> AAV, Commissione Arte Sacra in Italia, Generale, b. 132, fasc. 30.

<sup>35</sup> *Ibid.*

con la suddivisione dello spazio in tre navate, alla galleria di loggette quasi a coronamento della facciata. L'uso del rivestimento in laterizio e il coronamento orizzontale del prospetto principale testimoniano il forte radicamento al luogo di rinascita (fig. 14).

L'attuale panorama regionale, nonostante la pronta azione della Pontificia commissione, è scandito da ruderi ormai incomprensibili di edifici ecclesiastici (fig. 15)<sup>36</sup>, o sostituzioni integrali, alle volte bene eseguite e altre totalmente avulse dal contesto locale. Spesso ci troviamo di fronte ad interventi definibili come reinvenzioni, dove la rilettura degli edifici distrutti ha fatto uso di stili "evocanti" quelli del passato, nonostante la commissione si fosse sempre battuta affinché questo non avvenisse. Ma i dettami della Pontificia commissione, in materia di ricostruzione, non furono sempre applicati nelle fasi di progettazione-realizzazione e ciò è evidente dai risultati abruzzesi.

È necessario chiarire come gli edifici di interesse nazionale, come già definiti da Luigi Angelini "di pregio artistico"<sup>37</sup>, furono soggetti a un pronto intervento di messa in sicurezza e ricostruzione da parte della soprintendenza e degli Alleati<sup>38</sup>. In questi casi la commissione, seppur chiamata ad esprimere il proprio parere, fu posta a un livello marginale rispetto a quello statale, ma si trovò sempre d'accordo con le proposte di modifiche richieste dalla Soprintendenza<sup>39</sup>. In realtà l'approvazione definitiva dei progetti da parte del Ministero era comunque subordinata a quella della Pontificia commissione<sup>40</sup>. Ciò si evince dal caso della chiesa dei Santi Pietro e Paolo ad Alfedena (Aq) (fig. 16), duecentesca, e della chiesa di San Giovanni Battista a Castel di Sangro (Aq), trecentesca, elencate tra i monumenti nazionali. Entrambi i progetti di ripri-

<sup>36</sup> Nonostante i progetti approvati dalla Commissione restano oggi in piedi soltanto ruderi di alcune chiese, come nel caso di Lettopalena e Farindola, lasciati nel completo stato di abbandono, o Roccaquindemiglia con intervento di musealizzazione dei ruderi.

<sup>37</sup> LUIGI ANGELINI, *Restauri, completamenti e ampliamenti delle chiese*, in Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, *Atti della Terza Settimana d'Arte per il Clero*, a cura di Luigi Angelini, Ferrara 13-20 ottobre 1935, Città del Vaticano, Arti grafiche Panetto & Petrelli, 1936, p. 112.

<sup>38</sup> Cfr. i resoconti di Chierici sul pronto intervento di messa in sicurezza sui monumenti. UMBERTO CHIERICI, *Relazione sull'attività dell'Ufficio nel quadriennio 1942-1945*, L'Aquila 1945, V.

<sup>39</sup> Cfr. ad esempio ROMA, *Archivio centrale dello Stato* (d'ora in poi ACS), Ministero LL. PP., D. G. Servizi Speciali, Divisione XVIII, b. 31, fasc. 74, Verbale PCCAS 17/07/1947.

<sup>40</sup> Cfr. lettera per sollecitare un parere della Commissione inviata a Costantini da mons. Faluccci il 17 aprile del 1953, in AAV, Commissione Arte Sacra in Italia, Generale, b. 192, fasc. 8.

stino, imposti dalla soprintendenza per l'importante pregio artistico, vennero affidati dal vescovo della diocesi del Trivento personalmente all'Istituto fiduciario ricostruzioni immobiliari. Dal raffronto dei vari progetti consultati, non emerge un chiaro criterio ricostruttivo.

Le così dette ricostruzioni “com'era e dov'era” furono optate per la forte imposizione esercitata sia dai parroci che dalle comunità nel volere vedere risorgere i propri punti nevralgici così come erano prima del conflitto. Il “com'era e dov'era” divenne così necessario dopo la guerra a coltivare l'illusione di poter rimediare a un torto subito<sup>41</sup>. Alle volte così ebbe la meglio il puro valore sentimentale della popolazione; ma talvolta ai “ripristinati” furono apportate piccole modifiche per l'adeguamento alla sismica, ai rapporti aero-illuminanti o per questioni di ampliamento, per la speranza di veder accrescere la popolazione del luogo.

È importante sottolineare come nella maggior parte dei casi le porzioni degli edifici rimaste in piedi non furono quasi mai riutilizzate. Il Genio civile optò sempre per una demolizione integrale a causa della fragilità dei materiali preesistenti, delle condizioni statiche dei terreni o delle lungaggini di approvazione dei progetti che comportarono l'ammaloramento delle strutture preesistenti.

Al “com'era dov'era” subentrò un'altra tipologia di intervento, ossia quella della ricostruzione (fig. 17). Fermi nella volontà di veder rinascere nell'antica ubicazione l'edificio, erano i progettisti ad addurre a svariate motivazioni per giustificare il cambiamento di forma e stile: quando l'impianto antico non si adattava più alle mutate esigenze del culto; quando le esigenze di carattere urbanistico comportavano variazioni di orientamento; quando la volontà di esprimersi con tecniche, forme e materiali della modernità prendeva il sopravvento. Molte volte però anche il carattere economico influì sulle scelte: i fondi stanziati dal ministero per la ricostruzione erano stabiliti in base alla ricostruzione dell'edificio “com'era e dov'era” al rustico (senza quindi considerare eventuali decorazioni), e nel contesto abruzzese sono moltissimi i casi che videro interessate piccole chiese “povere” e di carattere rurale: pertanto molti progettisti dovettero fare i conti con questa limitazione.

<sup>41</sup> Cfr. PAOLO MARCONI, *Il restauro architettonico in Italia. Mentalità, ideologie, pratiche*, in FRANCESCO DAL CO, *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano, Mondadori Electa, 1997, p. 375; LUCIA SERAFINI, *Il restauro filologico alla prova della ricostruzione postbellica. Il caso abruzzese*, «Opus. Storia, Architettura, Restauro, Disegno», (2017), n. 1, p. 55.

Il caso di San Rocco a Orsogna è uno degli esempi di ricostruzione più noti abruzzesi. L'antica chiesa presentava il caratteristico portico laterale, tipico di molte architetture religiose in Abruzzo, come quello della cattedrale di Ortona, di Chieti, Santa Maria Maggiore a Guardiagrele e San Clemente a Tocco da Casauria (figg. 18-19). Nella prima ipotesi ricostruttiva, a opera del geometra Ettore Cipollone, venne ipotizzata una parziale rivisitazione del portico, ma la proposta fu bocciata dalla commissione per insufficienza architettonica. Il nuovo progetto, redatto dall'architetto Antonio Provenzano, con caratteri di «massima semplicità, ma con spiccata robustezza per renderlo aderente al carattere dell'ambiente»<sup>42</sup>, inglobava la volumetria dell'antico portico in quella della nuova chiesa. Ma l'equilibrio del nuovo progetto non trovò rispondenza nell'esecuzione. Al posto della fabbrica con facciata a coronamento orizzontale e del rivestimento in pietra, come da tradizione abruzzese, è stata realizzata un'anonima fabbrica intonacata e priva di articolazioni volumetriche sia all'interno che all'esterno (fig. 20)<sup>43</sup>.

La chiesa di Santi Antonino e Falco a Palena fu completamente distrutta – fatta eccezione per il campanile – nel suo impianto risalente al VII secolo. Caratteristica perché solidamente svettante sulla roccia, nella fase progettuale si decise di mantenere inalterato l'impianto planimetrico «per desiderio unanime dei fedeli»<sup>44</sup> a tre navate con transetto. Per la prima proposta di progetto la commissione consigliò di ripensare il prospetto principale in maniera meno monumentale e più aderente all'organismo architettonico (fig. 21)<sup>45</sup>. Dopo pochi mesi venne leggermente semplificata: rifinita in mattoni e pietra locale, con la parte centrale col portale principale leggermente incassata rispetto al piano di facciata e sovrastata da un semplificato rosone, presenta un coronamento in pietra che scandisce il primo livello e la cornice superiore (fig. 22).

Non mancarono – sebbene saranno più frequenti durante la presidenza di Fallani – i casi di spostamento dell'edificio ecclesiastico. In questi casi i progettisti si sentirono molto più liberi nelle loro scelte progettuali,

<sup>42</sup> ASCh, Genio Civile, Danni di Guerra, Edifici di culto, b. 9, pè. 107-108. Cfr. scheda n. 13, appendice IV, in PIRRO, *Ricostruire l'Italia*, pp. 37-40.

<sup>43</sup> SERAFINI, *Il restauro filologico*, p. 61.

<sup>44</sup> In AAV, Commissione Arte Sacra in Italia, Generale, b. 258, fasc. 5. Cfr. scheda n. 36, appendice IV in PIRRO, *Ricostruire l'Italia*, pp. 110-112.

<sup>45</sup> *Ibid.*

come nel caso della ricostruzione della chiesa di Santa Maria del Porto a San Vito. Il progetto di sostituzione fu redatto dall'architetto Adolfo Ruspini. La nuova chiesa fu progettata secondo i più stringenti criteri di economia e con l'utilizzo dei materiali locali quale il laterizio:

esempio di costruzioni nobilissime in laterizio sono frequenti negli Abruzzi. Le semplici linee romaniche, opportunamente modernizzate in una modestia francescana, hanno indotto il progettista della nuova opera a servirsi della schietta superficie e del giuoco del colore della nuda cortina di mattoni, sia nella parte esterna, sia nel pronao, sia nella sala<sup>46</sup>.

La Commissione non fu del tutto soddisfatta del progetto, ma poiché già approvato dal Genio civile e dal ministero, si limitò a consigliare di rivedere i dettagli architettonici, per non ritardare i tempi di ricostruzione<sup>47</sup>. Ci troviamo di fronte a un organismo architettonico evocante il gusto del passato, ma ispirato ai principi del moderno anche nell'ampia e luminosa aula interna (fig. 23).

Ciò che emerge dal quadro di questo primo periodo ricostruttivo<sup>48</sup> è la caratteristica comune, più o meno in tutti i progetti, di non avere di fronte architetture né antiche né moderne, né tanto meno eccellenti esempi di restauro. Questo a causa della eccessiva tendenza alla semplificazione e schematicità delle forme. L'attenzione all'uso dei materiali locali<sup>49</sup>, non sempre però è equivalsa ad una altrettanto acuta riflessione sulla collocazione dell'edificio nel suo ambiente circostante; una incapacità costante a stabilire un dialogo con le preesistenze, fatta eccezione per qualche raro

<sup>46</sup> AAV, Commissione Arte Sacra in Italia, Generale, b. 82, fasc. 52 Cfr. scheda n. 16, appendice IV in PIRRO, *Ricostruire l'Italia*, pp. 48-49.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Cfr. RICCARDO DALLA NEGRA, *I monumenti e la ricostruzione post-bellica in Abruzzo*, in *L'architettura in Abruzzo e nel Molise dall'antichità alla fine del secolo XVIII*, atti del XIX congresso di storia dell'architettura, L'Aquila, 15-21 settembre 1975, L'Aquila, M. Ferri, 1975, pp. 607-611.

<sup>49</sup> In molte delle relazioni di progetto viene ribadito e specificata la volontà di utilizzare il più possibile i materiali locali, ma anche le maestranze locali. A San Vito, l'utilizzo dei laterizi probabilmente dettata dalla presenza della fornace a poca distanza dal cantiere; a Palena il Genio civile suggerisce di sostituire al travertino la pietra locale «formata di calcare di grande compattezza e durezza, ha caratteristiche superiori al travertino per quanto riguarda specialmente la resistenza alla gelività che è da tenere in evidenza nella zona dove si esegue il lavoro, ed inoltre per il suo aspetto esteriore si ravvisa particolarmente idonea all'impiego nell'edificio», in SULMONA, *Archivio Diocesano* (d'ora in poi SULad), Archivio Corrente, Sottoserie I, Arte Sacra, Palena.

caso. Questo probabilmente a causa della scelta – non sempre si evince dai carteggi se volontaria o imposta – di professionisti provenienti da contesti differenti o grandi città distanti dalla tradizione locale. Inoltre, non si è mai provato a far dialogare antico e moderno, stabilire un rapporto tra conservazione e progetto, moderno e tradizione, ma si è preferita l'opzione della *tabula rasa* adducendo sempre motivazioni di carattere economico. Le potenzialità strutturali del cemento armato non vengono sfruttate, ma danno vita a edifici scatolari e privi di qualsiasi dignità architettonica. La maggioranza dei progetti sono segnati internamente dalla spiccata verticalità della navata centrale, scandita da “arconi” in cemento armato; ma questa sincerità costruttiva ha dato vita ad opere fredde e facilmente ripetibili, con l'ornamento ridotto all'essenziale (fig. 24).

La ricostruzione comunque andò avanti a lungo. Alcuni dei progetti la cui prima presentazione avvenne nell'immediato dopoguerra furono realizzati fino a sette anni di distanza durante la presidenza di Costantini; altri riuscirono a trovare approvazione soltanto molti anni dopo, durante la presidenza di Fallani.

*1957-1975: La rottura con il passato durante la presidenza di Fallani*

Alla morte di Costantini, la presidenza della commissione passò a Fallani, il 9 gennaio del 1957, definito dallo stesso Costantini: «la persona più colta che abbiamo in Italia nel campo dell'arte sacra e dotato di finezza di tatto»<sup>50</sup>. La presidenza di Fallani si svolse su due piani distinti: da un lato, infatti, portò a termine tutti quei processi ricostruttivi iniziati nell'immediato dopoguerra<sup>51</sup> – ma anche quelli più tardivi<sup>52</sup> – mentre, allo stesso tempo, diede il via a una fiorente campagna di costruzione di nuove chiese parrocchiali.

Molti dei progetti iniziati nei decenni precedenti, non erano stati portati a termine per ragioni finanziarie o di approvazione poiché spesso gli elaborati si erano smarriti in procedimenti burocratici inestricabili. Anche i fondi stanziati dallo Stato, nella legge 1952, per le nuove costruzioni ecclesiastiche stavano diventando sempre più esigui. Questo portò all'approvazione di una nuova legge in sostituzione della precedente – n. 168 del 18 aprile

<sup>50</sup> Cfr. n. 278 in DE MARCHIS, *L'Archivio della Commissione Centrale*, p. 74.

<sup>51</sup> Tali *iter* progettuali andarono avanti fino al 1975 circa. Si veda appendice V, in PIRRO, *Ricostruire l'Italia*, pp. 131-206.

<sup>52</sup> Si veda appendice VI, in *ivi*, pp. 209 ss.

1962 – che decise lo stanziamento di un contributo costante per 35 anni, nella misura del 4% della spesa occorrente alla costruzione o completamento di chiese parrocchiali. La Pontificia commissione continuò a occuparsi dello studio e approvazione dei progetti proposti, e divenne protagonista di una nuova feconda stagione in coincidenza con il Concilio Vaticano II.

L'atteggiamento progettuale di questi anni denota un generale abbandono della manualistica a fronte dell'emergere di una più marcata apertura verso la ricerca. La scala monumentale, tipica delle chiese degli anni trenta, viene messa da parte a favore di una dimensione più modesta, alla ricerca di semplificazione formale e di evidenza strutturale, anche se talvolta le chiese persero la loro identità nel contesto, come il caso di sostituzione della chiesa di San Nicola a Lettopalena<sup>53</sup> a opera di Furio Fasolo.

L'antica chiesa<sup>54</sup>, di cui oggi si possono osservare ancora pochi lacerati murari lasciati in uno stato di abbandono tra la vegetazione, aveva un primo impianto risalente al XII secolo, ma fu poi ricostruita alla fine del XIX secolo (fig. 25). A seguito del terremoto della Maiella del 1933 la chiesa subì ingenti danni. La città fu duramente nuovamente colpita anche dalla guerra e la chiesa fu fatta saltare da mine poste dai nazisti<sup>55</sup>. Fu dunque previsto lo spostamento del nucleo abitativo sul versante del fiume opposto, come anche della chiesa. Il progetto fu approvato dalla commissione nel dicembre del 1953. La nuova chiesa ha una struttura in cemento armato a vista con pannelli interposti in pietrame tagliato in bolognini, con una copertura a forte pendenza, con rivestimento a lastre di eternit colorate. Questo nuovo edificio sortisce un effetto forse diverso rispetto a quello voluto, non solo per l'aspetto presumibilmente involontario di un neo-gotico e l'importanza assunta dall'intelaiatura strutturale in cemento armato, estraneo alla cultura locale, ma anche per l'impatto, forte, sul paesaggio circostante, e l'incapacità di dare carattere a un luogo che non riesce, ancora oggi, a conseguire un'immagine e una coesione urbana coerente e credibile (fig. 26)<sup>56</sup>.

Inoltre, venne attribuito grande risalto ai materiali costruttivi, utiliz-

<sup>53</sup> Cfr. scheda n. 11, appendice V, in PIRRO, *Ricostruire l'Italia*, pp. 169-171.

<sup>54</sup> Si veda *Abruzzo da salvare/1*, a cura di Varagnoli Claudio, Villamagna (Ch), Tinari, 2008, pp. 103-105.

<sup>55</sup> ASCh, Genio Civile, Danni di Guerra, Edifici di culto, b. 41, p. 409.

<sup>56</sup> SERAFINI LUCIA, *Danni di guerra e danni di pace. Ricostruzione e città storiche in Abruzzo nel secondo dopoguerra*, Villamagna (Ch) 2008, pp. 153-156.

zati con taglio brutalista, mentre i tradizionali apparati decorativi vennero del tutto abbandonati. A Torricella Peligna, ad esempio, per la ricostruzione di San Rocco<sup>57</sup>. La piccola chiesa preesistente, ad aula unica, sita nella periferia del paese, fu quasi totalmente distrutta dalla guerra. Il nuovo progetto, improntato alla massima semplicità, cercava di intonarsi alla tradizione locale. La Pontificia commissione, chiamata a esprimere un parere sul progetto, si vide costretta, per due volte nello stesso anno, ad approvare il progetto nel complesso ma non la facciata, per il carattere inutilmente monumentale (fig. 27)<sup>58</sup>. La nuova chiesa a navata unica, con cappelle laterali ricavate tra i pilastri delle ossature. Il tetto a due falde era caratterizzato da forte pendenza, mentre la struttura era formata da telai in cemento armato. Scelse poi, per intonare la costruzione all'ambiente montano, "forte e selvaggio", di lasciare le strutture in cemento armato a vista e utilizzare la pietra locale per le murature perimetrali<sup>59</sup>. Ma a bene vedere questo progetto ricorda da vicino un altro contemporaneo dello stesso autore disegnato per Guardiagrele. Anche qui la struttura è costituita da telai in cemento armato a padiglione, la copertura è a forte pendenza e il rivestimento esterno con pietra locale (fig. 28). Dunque la cura per una progettazione intonata alle caratteristiche ambientali, in alcuni casi, fu tralasciata dalla Pontificia commissione. Questo non è il primo caso di serialità riscontrato tra le approvazioni della commissione. Il processo di ricostruzione portò spesso all'utilizzazione di formule architettoniche standardizzate e ripetibili, se non a dei veri e propri cloni, con l'alibi della semplicità formale e della velocità di realizzazione.

In Abruzzo nonostante i molti progetti che non seppero discostarsi dalla tradizione non mancarono esempi di ardito distacco e tentativi di seguire indirizzi contemporanei nella configurazione dell'edificio ecclesiastico.

La progettazione di tali edifici iniziò quasi totalmente dopo il Vaticano II, e probabilmente le scelte progettuali risentirono dei dettami del concilio soprattutto per la rinnovata concezione dello spazio architettonico. Questi casi, seppure una minoranza rispetto al quadro regionale scaturito dalla ricostruzione, furono spinti dalle possibilità tecnologiche e di nuovi strumenti, e diedero vita a edifici dalle forme più improbabili, completamente avulse dal contesto e che oggi stanno vivendo una fase di

<sup>57</sup> Cfr. scheda n. 13, appendice V, in Pirro, *Ricostruire l'Italia*, pp. 146-151.

<sup>58</sup> AAV, Commissione Arte Sacra in Italia, Generale, b. 82, fasc. 73.

<sup>59</sup> *Ibid.*

totale abbandono. Parliamo nella maggior parte di casi di sostituzioni vere e proprie, traslazioni dell'edificio sacro in altre zone, dove si auspicavano importanti sviluppi demografici che mai avvennero. Molti di questi esempi furono distrutti dal sisma del 1951 e nonostante i molti anni di abbandono delle macerie, la legge 168/1962 venne vista come un espediente per ottenere i finanziamenti, grazie ai quali avanzare proposte di ricostruzione.

A Magliano dei Marsi la chiesa di Santa Maria a Nives<sup>60</sup> fu distrutta dal terremoto. Poco sappiamo della configurazione dell'edificio prima della guerra<sup>61</sup>. Fino al 1965 i resti erano ancora presenti in cumuli. Il progetto di ricostruzione, dopo aver ottenuto i finanziamenti, fu affidato ad Augusto Angelini che propose una chiesa concepita come un simbolo a ricordo di quanti persero la vita nel tragico naturale evento. Nel progetto, una parte bassa, con uno sviluppo planimetrico a spirale, contornava una parte centrale, più alta, quasi come una torre votiva. Il tutto era previsto in getto in cemento armato. L'edificio realizzato non corrisponde totalmente al progetto approvato nel 1967 dalla commissione; ma soprattutto anche in questo caso non si tennero per nulla in considerazione i materiali e le tecniche usate nell'antico edificio per dare forma a un nuovo con alzato brutalista (fig. 29).

Dello stesso autore, troviamo la ricostruzione della chiesa Santa Maria di Ripoli<sup>62</sup> a Massa d'Albe. L'edificio preesistente fu distrutto durante un bombardamento nel maggio del 1944, e nonostante ancora molti materiali dell'edificio fossero rimasti intatti<sup>63</sup> si optò per una completa ricostruzione secondo forme e dimensioni del tutto differenti. L'architetto propose nel 1962 un edificio scandito da una selva di pilastri, pensati come croci di un cimitero di guerra, elementi che si ergono verso il cielo con altezze ineguali, con dimensioni diverse. La pianta dalla forma irregolare converge verso l'altare, come un imbuto. La facciata è preceduta da un portico scoperto, e un fascio di pilastri alti, a comporre un campanile. La struttura è tutta in cemento armato con immagini ricavate a rilievo con stampi nelle stesse casseformi. Oggi l'edificio, verte in uno

<sup>60</sup> Cfr. scheda n. 02, appendice VI in PIRRO, *Ricostruire l'Italia*, pp. 213-214. Si veda inoltre, *supra*.

<sup>61</sup> Cfr. Relazione perizia in AVEZZANO, *Archivio storico del Genio civile regionale* (d'ora in poi ASGCRA), Archivio Storico, b. 29.

<sup>62</sup> Cfr. scheda n. 03, appendice VI in PIRRO, *Ricostruire l'Italia*, pp. 215-216.

<sup>63</sup> Cfr. relazione del Genio civile del maggio 1959 in ASGCRA, Archivio Storico, b. 32.

stato di avanzato degrado a causa dell'umidità e della mancanza assoluta di manutenzione e risulta un elemento del tutto isolato nel contesto e non più accessibile a causa anche di atti di vandalismo (fig. 30).

La chiesa del Purgatorio di Roccaraso<sup>64</sup> già dal 1955 si auspicava potesse essere ricostruita in diverso sito<sup>65</sup>. La prima ipotesi fu del 1963 con un edificio in cemento armato con forte pendenza del tetto e facciata a capanna. La commissione richiese un progetto più moderno e meno ispirato a rievocazioni stilistiche pertanto fu affidato l'incarico di ricostruzione all'architetto Vincenzo Monaco. La forma planimetrica prevedeva una sorta di spirale che dall'ingresso partiva fino a salire al campanile. Il tetto, che era pensato come una tenda, aveva anche la funzione pratica e non solo simbolica di scaricare la neve fuori dal sagrato. La luce è qui elemento progettuale capace di filtrare, o dalla lama rivolta a sud sopra il portale di accesso, o attraverso le bucatore lasciate nel cemento tutt'intorno all'abside, e creare diverse suggestioni nell'ambiente a seconda della posizione del sole. Tutto l'edificio è realizzato in cemento armato ed è quello che più colpisce quando ci si trova di fronte a esso, poiché posizionato su un naturale declivio in mezzo alle alte montagne. La chiesa è di chiara ispirazione brutalista sia nella conformazione della copertura, sia nell'utilizzo delle ruvidità del cemento, ma anche per il gioco delle bucatore e l'estrema essenzialità interna (fig. 31).

Ciò che si è voluto mettere in evidenza, presentando questi progetti, è come questi tentativi apparentemente abbiano rappresentano la volontà di un forte distacco da parte dei progettisti nei confronti della tradizione e un tentativo di superamento di quello che era stato fino a quel momento il *modus operandi* nella ricostruzione dell'architettura sacra. Provocatore nella volontà di rompere con le ormai consolidate forme del passato, proponevano uno spazio inatteso. Ma nella realtà dei fatti, ci si affidò a professionisti che colsero soltanto l'occasione dal punto di vista professionale, immettendo in questo modo scelte architettoniche che risultarono completamente estranee ai contesti in cui si andavano a collocare. La fretta dettata dalla necessità portò ad affidare incarichi ad architetti spesso "sprovvoluti" con il risultato di

<sup>64</sup> Oggi, chiesa della Madonna della Neve. Cfr. appendice VI in PIRRO, *Ricostruire l'Italia*, pp. 249-251; cfr. RAFFAELE GIANNANTONIO, *Echi di Le Corbusier in Abruzzo. Vincenzo Monaco e la chiesa della Madonna della Neve a Roccaraso*, Roma, Gangemi, 2014.

<sup>65</sup> SULad, Archivio Corrente, Sottoserie I, Arte Sacra, Roccaraso.

progetti architettonicamente e religiosamente insignificanti e talvolta banali<sup>66</sup>.

In Abruzzo sono dunque pochi i casi che risposero al fervente quadro ricostruttivo – ma ancor più alla volontà di accedere ai fondi statali – con il solo ausilio del materiale moderno per eccellenza, il cemento armato, e che rinunciarono in modo assoluto all'uso di forme e tecniche della tradizione. Si può però affermare che questi casi furono veri e propri fallimenti. La maggior parte di questi edifici oggi è in stato di abbandono e in avanzato stato di degrado. Probabilmente *in primis*, oltre alle sbagliate previsioni di espansione demografica, alla base del fallimento vi fu il completo azzeramento del rapporto con il contesto in cui gli edifici furono ricostruiti, nonostante la commissione abbia sempre dichiarato la necessità che questi sviluppassero un forte dialogo con il contesto. La volontà di dare un segno forte e tangibile di distacco con la tradizione in questi contesti, quasi tutti montani o marginali, non ha mai funzionato.

In generale, le innovazioni attivate dal Vaticano II sono state interpretate, salvo pochi casi eccezionali, attraverso uno spirito riduttivo, e banalizzante, meno incline al fasto e alla monumentalità con un netto ritorno all'essenzialità costruttiva e alla semplicità distributiva degli spazi e dei volumi.

### *Conclusioni*

Al termine di questa panoramica, nel tratteggiare qualche riflessione conclusiva, occorre constatare come la Pontificia commissione ha segnato un punto cruciale nel panorama italiano per quanto riguardò la tutela, la protezione e l'incremento del patrimonio ecclesiastico, ma soprattutto un ruolo chiave nella ricostruzione del secondo dopoguerra.

Uno degli obiettivi della ricerca è stato mettere in luce la vastità del patrimonio ancora esistente e ignorata, o del tutto trasformata, in Abruzzo: chiese disseminate per le campagne regionali, lungo i tratturi o ai margini delle città, molte in abbandono, molte altre completamente dimenticate dalla storiografia ufficiale per l'estrema semplicità del loro impianto e per l'assenza, o la poca rilevanza, di partiti decorativi. Ma queste architetture sono l'esito del fervente momento ricostruttivo

<sup>66</sup> CARLO CESCHI, *Architettura sacra contemporanea in Italia*, «Fede e Arte», 1959, n. 2, pp. 182-230.

avvenuto in Italia sotto la supervisione della Pontificia commissione, ma influenzata dalla presenza dei consultori, già attivi nel dibattito sul restauro italiano.

Nell'immediato dopoguerra i massimi esponenti della cultura del restauro furono chiamati ad affrontare uno scenario totalmente inaspettato, drammatico, che fece vacillare ogni sicurezza fino ad allora acquisita. Si impose la necessità di rivedere i presupposti su cui fino ad allora si era basato il restauro, ma quello che emerge è una lenta revisione delle di idee già espresse prima della guerra, in particolare da Giovannoni. Quello che si registrò fu dunque certamente una crisi profonda, la cui risposta costituì la fase finale di quella lenta evoluzione che, a partire dalle influenze boitiane e dalla formulazione delle categorie giovannoniane di restauro, arrivò fino agli anni cinquanta quando, nel pensiero di Pane e Bonelli, cambiarono i presupposti filosofici.

Come Carlo Ceschi sostenne nel 1959, durante una relazione tenuta per la Pontificia commissione, la ripresa del dopoguerra non poté ignorare la liberazione da suggestioni stilistiche, che erano ancora troppo persistenti in Italia, a favore di un rinnovato legame tra le nuove strutture ed espressioni di architettura, sempre meno incline alla monumentalità a favore della semplicità ed essenzialità di volumi e spazi. Nella maggioranza dei casi, si applicò, anche agli edifici distrutti o quasi, il principio della posizione intermedia interpretato in maniera non di rado arbitraria. Si assistette a comportamenti differenti e molte volte contraddittori, e furono comunque frequenti i tanto scongiurati ripristini.

Nel dibattito si inserì con forza anche la Pontificia commissione per la tematica urgente e non rimandabile della ricostruzione degli edifici di culto, non solo di carattere monumentale, per il loro alto valore, non solo materiale, ma anche simbolico. La ricostruzione delle chiese fu tanto più sentita e urgente quanto più forte il valore simbolico a esse associato in termini di identità collettiva, la cui volontà di ripristino, in termini ideali prima che materiali, sembra sia stata fondamentale in termini di operatività. La ricostruzione della chiesa non era associata alla sola rinascita di un edificio, ma un punto di partenza imprescindibile per sanare le ferite di guerra e riprendere la vita nelle città e comunità.

Pertanto la ricostruzione – sebbene la Pontificia commissione tentò di codificare gli interventi possibili e plausibili – ebbe come unico obiettivo soltanto quello di restituire un'unità formale con esiti molto discutibili, come nel caso della cattedrale di Ortona (fig. 32).

L'Abruzzo non ha fornito al restauro, ma meglio al campo della ricostruzione del secondo dopoguerra, contributi teorici originali; ma si può ben leggere come abbia assorbito le elaborazioni teoriche e le esperienze che maturarono contemporaneamente nel territorio italiano<sup>67</sup>, frutto della supervisione della commissione.

Un gran numero di ricostruzioni fu condotto in maniera ineccepibile sotto ogni aspetto (come nel caso della ricostruzione di Santa Maria Maggiore a Francavilla al Mare) (fig. 33), altre peccarono di eccessivo estremismo (come la chiesa del Purgatorio a Roccaraso); dall'altro si spacciarono per anastilosi vere e proprie ricostruzioni, non sempre condotte sulla scorta di dati certissimi (si pensi alla cattedrale di Alfedena). Si deve allo stesso tempo puntualizzare che, di fronte alla necessità di completamento, non si ebbe il coraggio di ricorrere alla operazione – concorde/ discorde di critici, di architetti e di professioni di valore – nell'intento di giungere a innovazioni e dialoghi equilibrati, con l'ausilio di materiali e tecniche moderne; ma si preferirono sempre demolizioni con ricostruzioni di edifici "ibridi ed indecisi".

La formula "com'era e dov'era", da ripudiarsi in teoria, ma applicabile in pratica solo in rarissimi casi, ebbe nel periodo post-bellico l'attuazione più celebre nel distrutto grande complesso monumentale di Montecassino, e suscitò dibattiti e reazioni. Ma nella realtà questa formula ebbe applicazioni più numerose di quanto non si creda (fig. 34).

In concreto, alle rovine provocate dalle bombe seguì un altrettanto devastante danno procurato dal restauro e dalla sua pretesa di ritornare a una architettura preesistente. La ricostruzione del dopoguerra si svolse con criteri approssimativi, senza attenzione per documentazioni o accuratezze filologiche: una ricostruzione speculativa più che attenta alla cultura delle regioni. Così prevalse l'aspetto progettuale "innovativo" su quello conservativo con il frequente stravolgimento degli organismi architettonici maggiormente stratificati.

Dall'altra parte, l'armonioso intreccio tra morfologia e tipologia, che contrassegnò l'architettura sacra nei secoli, nel secondo dopoguerra scomparve a favore di una indistinta arbitrarità che accomunò gran parte dell'edilizia ecclesiastica, e non solo. Tutte le chiese ricostruite in

<sup>67</sup> GAETANO MIARELLI MARIANI, *Restauro dei Monumenti architettonici dall'Unità d'Italia alla ricostruzione post-bellica*, atti del XIX congresso di storia dell'architettura (L'Aquila, 15-21 settembre 1975), a cura di congresso di Storia dell'architettura, L'Aquila, M. Ferri, 1975, p. 579.

stile “moderno”, con l’ausilio di materiali e tecniche contemporanee, risultano oggi vuote di significato, fredde e prive di valore spirituale, per nulla accumulabili a edifici religiosi. Nemmeno lo straordinario slancio del Vaticano II seppe condurre a convincenti esiti. Pochi gli esempi in cui i progettisti seppero riprendere i modelli tradizionali e traslarli nel clima contemporaneo, risolvendo nelle costruzioni una modernità che non si è sovrapposta all’arte locale, ma che non si è neppure piegata agli stili del passato. Fu un periodo di transizione, ansioso di forme nuove, ma che non seppe porre basi per nuove architetture durature.

La colpa fu dei progettisti che sì risposero alla funzionalità dell’edificio, ma soprattutto videro la ricostruzione come un’occasione imperdibile per farsi conoscere e ottenere consensi anche a livello nazionale. In realtà emerge una vera e propria latenza di protagonisti: non si imposero architetti che divennero punti di riferimento condivisi, nonostante le segnalazioni della Pontificia commissione.

Inoltre, le possibilità offerte dallo sviluppo tecnologico offrirono agli architetti nuovi strumenti, ma talvolta non seppero sfruttare al meglio le potenzialità comportando la creazione di edifici completamente avulsi dal contesto ambientale. Il processo di ricostruzione portò spesso all’utilizzazione di formule architettoniche standardizzate e ripetibili, se non a dei veri e propri cloni, con l’alibi della semplicità formale e della velocità di realizzazione. Lo sviluppo tecnologico fu così addotto soltanto per la creazione di edifici seriali, di tipi diversi a seconda del costo, che vennero ripetuti come oggetti di commercio. Le potenzialità del cemento armato, come l’ossatura strutturale, vennero poco sfruttate se non per racchiuderle, e spesso mal celarle, con vesti di cemento e stucco, negli stili più disparati.

Il quadro complessivo appare frammentato, discontinuo e ricco di esperienze, progetti e realizzazioni con episodi di qualità variabile: diversità di modelli architettonici e soluzioni tipologiche, a cui si affiancano sperimentazioni e citazioni storiche. Lontano dalla conoscenza scientifica della preesistenza, la ricostruzione comportò la scomparsa di molte chiese minori a vantaggio di progetti estranei al contesto ambientale. Le chiese dei contesti rurali, e delle piccole comunità, rimasero così prive di identità, quasi nascoste e mimetizzate nel resto dell’architettura. Un patrimonio nato già “fragile” dal punto di vista della riconoscibilità sociale e formale, attualmente a rischio di abbandono o di trasformazione non rispettosa del suo vissuto ecclesiale storico.

## ABSTRACT

La ricerca propone una indagine sulla tematica della ricostruzione degli edifici ecclesiastici, nell'area abruzzese, a seguito del secondo conflitto bellico, approfondendo il ruolo della Pontificia commissione centrale per l'Arte sacra in Italia, attraverso l'analisi di diversi fondi archivistici, a partire da quello per lo più inedito dell'Istituto. La Pontificia commissione fu istituita nel 1924 da Pio XI per la tutela, la valorizzazione e l'incremento dell'arte sacra in Italia, e a supporto e coordinamento dei commissariati diocesani. Nel 1944 Pio XII affidò alla Pontificia commissione, presieduta da Giovanni Costantini, anche l'incarico di coordinare la complessa ricostruzione degli edifici ecclesiastici distrutti dalla guerra, attività che l'istituto svolse prima attraverso il censimento dei danni, e poi con l'esame e la valutazione dei progetti.

La Commissione si inserì così nel fervente dibattito sulla ricostruzione del secondo dopoguerra, grazie alla presenza tra i suoi consultori di nomi rilevanti nel campo delle già affermate teorie del restauro in Italia – Guglielmo De Angelis d'Ossat, Gustavo Giovannoni e Emilio Lavagnino sono solo alcuni tra questi – che seppero in qualche modo riaffermare la propria presenza, le proprie idee e trovare un nuovo ruolo all'interno della Pontificia commissione. Inoltre, la commissione seppe tessere rapporti fecondi con lo Stato italiano per far sì che gli edifici ecclesiastici fossero riconosciuti quali edifici di pubblica utilità, e assunse così un ruolo predominante anche a livello giurisdizionale su tutto il territorio italiano.

Ma la ricostruzione delle chiese per la Commissione ebbe un significato profondo: ricostruire non solo edifici, ma l'anima profonda di un paese sconvolto dagli accadimenti bellici. Gli esiti che ne scaturirono, messi in luce attraverso alcuni esempi più significativi in Abruzzo furono i più disparati. La lunga e travagliata ricostruzione delle chiese danneggiate, oltre che con grande varietà di soluzioni, condotte con una carenza di indirizzi metodologici unitari – sebbene la Pontificia commissione tentò di codificare gli interventi possibili e plausibili – ebbe come unico obiettivo soltanto quello di restituire un'unità formale.

Il quadro complessivo appare frammentato, discontinuo e ricco di progetti e realizzazioni con episodi di qualità variabile: diversità di modelli architettonici e soluzioni tipologiche, a cui si affiancano sperimentazioni e citazioni storiche. Lontano dalla conoscenza scientifica della preesistenza, la ricostruzione comportò la scomparsa di molte chiese minori a vantaggio di progetti estranei al contesto ambientale. Le chiese dei contesti rurali, e delle piccole comunità, rimasero così prive di identità, quasi nascoste e mimetizzate nel resto dell'architettura.

Le ricostruzioni mettono bene in luce come il restauro, e tutto l'intenso dibattito che scaturì, mise in piedi soltanto teorie, ma la realtà andò avanti secondo modus operandi ben radicato e consolidato, con il consenso della popolazione.

The research proposes an investigation into the subject of the reconstruction of chur-

ches, in Abruzzo, following the Second World War, through an in-depth study of the role of the Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, by the analysis of various archival fonds, starting with the Institute's mostly unpublished one.

The Pontificia Commissione was established in 1924 by Pio XI for the protection, valorization and increase of sacred art in Italy, and to support and coordinate the diocesan commissariats. In 1944 Pio XII also gave the task of coordinating the complex reconstruction of ecclesiastical buildings destroyed by the war to the Pontifical Commission, headed by Giovanni Costantini: an activity that the Institute carried out first by taking a census of the damage, and then by examining and evaluating projects. The Commission thus became part of the fervent post-World War II reconstruction debate, thanks to the presence among its consultants of relevant names in the field of the already established theories of restoration in Italy – Guglielmo De Angelis d'Ossat, Gustavo Giovannoni and Emilio Lavagnino are just a few among them – who somehow managed to reaffirm their presence, their ideas and find a new role within the Pontificia Commissione. In addition, the Commission knew how to weave fertile relations with the Italian state to ensure that church buildings were recognized as buildings of public utility, and thus assumed a predominant role even at the jurisdictional level throughout Italy.

But the reconstruction of churches for the Commission had a profound meaning: to rebuild not only buildings, but the deep soul of a country devastated by the events of the war. The resulting outcomes, highlighted through some of the most significant examples in Abruzzo, were the most disparate. The long and troubled reconstruction of the damaged churches, as well as with great variety of solutions, conducted with a lack of unified methodological guidelines-although the Pontificia Commissione attempted to codify the possible and plausible interventions-had as its only objective only that of restoring a formal unity.

The whole framework appears fragmented, discontinuous, and rich in projects and achievements with episodes of varying quality: diversity of architectural models and typological solutions, matched by experimentation and historical references. Far from scientific knowledge of the pre-existence, reconstruction entailed the disappearance of many minor churches to the benefit of projects unrelated to the environmental context. Churches in rural settings, and in small communities, were thus left without identity, almost hidden and camouflaged in the rest of the architecture.

Reconstructions highlight well how restoration, and all the intense debate that ensued, set up only theories, but reality went on according to well-established and well-established *modus operandi*, with the consent of the population.

Maura Manzelle

UN “PROGETTO TENTATIVO”.  
IL MONUMENTO *VENEZIA ALLA PARTIGIANA* DI CARLO SCARPA  
(RIVA DEI PARTIGIANI, VENEZIA, 1964-1969)

*Il “progetto tentativo”*

Italo Calvino conclude la conferenza sull’*Esattezza* – la terza delle sue *Lezioni americane* – con un’immagine «perché possiate custodirla nella memoria il più a lungo possibile in tutta la sua limpidezza e il suo mistero»<sup>1</sup>: è «l’inseguimento» – come lo definisce – che Leonardo tenta nei confronti dell’apparizione nella sua mente di un mostro marino mentre argomenta la sua tesi sulla crescita della terra. Leonardo, sul retro del foglio, annota tre tentativi di fissare quell’immagine con una frase «che renda tutta la meraviglia dell’evocazione»<sup>2</sup>, ridefinendola – interpreta Calvino – alla ricerca di termini che esprimano “esattamente” l’imponenza, la maestà, il movimento del mostro.

In ambito di studi sull’estetica tale produzione “tentativo” – che nel presente saggio viene messa in relazione con il modo di progettare di Carlo Scarpa e utilizzata per definirlo – è teorizzata da Luigi Pareyson<sup>3</sup>, che, in primo luogo, la delinea in un processo progettuale dove il tema è «Il formare come “fare” inventando “il modo di fare”»<sup>4</sup>. Non viene cioè nella produzione riconosciuta e applicata una regola predefinita, ma, in funzione della singolarità di ogni opera, viene elaborato l’uni-

<sup>1</sup> ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 88 (prima edizione Milano, Garzanti, 1988).

<sup>2</sup> Ivi, p. 87.

<sup>3</sup> LUIGI PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, (prima ed. a puntate in *Rivista filosofica* 1950-1954, prima ed. libreria Torino, 1954), Milano, Bompiani, 1988, p. 337; in particolare si veda il capitolo *II. Formazione dell’opera d’arte*, pp. 57-93. Il riferimento alla estetica di Pareyson e in particolare al concetto di “progetto tentativo” è presente in tutti gli scritti di Valeriano Pastor, allievo di Scarpa e suo collaboratore di studio; si veda VALERIANO PASTOR, *L’Arsenale di Venezia. Progetti tentativo*, in ID., *Tracce*, collana di architettura «Anfione e Zeto», Padova, Il Poligrafo, 2017, p. 12. Massimo Bilò ha cercato di applicare la teoria estetica di Pareyson all’architettura. Si veda MASSIMO BILÒ, *Formatività e architettura. Dissoluzione e permanenze della regola classica*, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998, pp. 79.

<sup>4</sup> PAREYSON, *Estetica*, p. 59.

co modo possibile e in cui essa “deve” essere fatta, che non può che essere inventato durante il progetto stesso; ne consegue che «un fare che insieme inventi il modo di fare»<sup>5</sup> deve procedere per tentativi fino al buon esito che costituisce la riuscita del processo; «prima non c'è norma palese che la indichi e ne regoli la realizzazione, domina l'incertezza del successo, il pericolo del fallimento, il rischio della dispersione, e non c'è se non un'attesa operosa ma indistinta, alacre ma incerta»<sup>6</sup>. La riuscita, che viene riconosciuta come appagamento, indissolubilità, «adeguazione perfetta»<sup>7</sup>, richiama in questa teoria le polarità «di legge e di libertà, di norma e d'avventura, di necessità e di contingenza, di legalità e di scelta, di regola e certezza»<sup>8</sup>. Tale modo di intendere la produzione figurativa deve necessariamente quindi procedere attraverso il sondaggio di possibilità e alternative

che si devono mettere a prova attraverso la previsione del loro esito e selezionare a seconda che siano o no capaci di resistere alla prova, sì che di tentativo in tentativo e di verifica in verifica si giunge a inventare la possibilità che ci voleva<sup>9</sup>.

In questa accezione la soluzione viene riconosciuta – con un senso di meraviglia – appare come necessaria ed è costituita contemporaneamente dal risultato del cercare e dal modo di cercare che è stato messo in atto, per cui propriamente si tratta di una “invenzione”. «Non c'è altro modo di trovare la forma, cioè di sapere che cosa si deve fare e come si deve farlo, che quello di eseguirlo, produrla, realizzarla»<sup>10</sup>.

Pareyson sottolinea però come tale processo nella produzione artistica sia un processo guidato – anche se non da un'immagine determinata – tanto che l'artista è preparato al riconoscimento del risultato: «la sola guida è l'attesa della scoperta»<sup>11</sup> dove «il tentativo già subisce di per sé l'attrazione della riuscita»<sup>12</sup> e agisce orientato secondo il concetto di «spunto», che a sua volta si inserisce in un contesto di

<sup>5</sup> PAREYSON, *Estetica*, p. 60.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 71.

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

feconda e preparata attesa, sì che non può che presentarsi per come l'artista è disposto nei suoi confronti, e ciò nonostante, nonostante il riconoscimento, sorprenderlo<sup>13</sup>. Il lavoro dell'artista si sviluppa in un esercizio che non ha quindi come fine la produzione dell'opera ma delle condizioni affinché il suo avvento accada<sup>14</sup>.

Per Pareyson è questo «il grande mistero dell'arte: l'opera d'arte si fa da sé, eppure la fa l'artista»<sup>15</sup> per cui lo spunto ha una sua autonomia nel determinare lo sviluppo dei tentativi e l'atto di riconoscimento ha la medesima natura di quello che permette all'artista di riconoscere il risultato finale.

Il modo di progettare di Carlo Scarpa appare analogo: in un'intervista alla Rai nel 1971, sollecitato a parlare di come progetta, risponde che mette in pratica quanto imparato a scuola: per progettare ci vuole «esattezza, lavorare con chiarezza, [...]. Ma voglio dire che sempre ci vuole una certa idea»<sup>16</sup>.

Emerge un tratto tentativo di inseguire uno «spunto», costituito anche da figure che verranno poi in parte o completamente abbandonate<sup>17</sup>: ne riferisce Valeriano Pastor, che ha seguito Scarpa sia come allievo all'Istituto universitario di architettura di Venezia, sia come collaboratore in studio, ricordando come «spesso amava iniziare tentando opere o forme conosciute, in varie prove; ma alla fine procedere con invenzioni in cui qualche traccia delle forme provate permaneva»<sup>18</sup>.

Indagare, precisare, rendere con chiarezza, esprimere con esattezza quello spunto, attraverso un laborioso, lungo, meticoloso lavoro che passa attraverso il disegno, non privo di ripensamenti, ridefinizioni,

<sup>13</sup> Si veda PAREYSON, *Estetica*, pp. 79 e *passim*.

<sup>14</sup> Ivi, p. 84.

<sup>15</sup> Ivi, p. 78.

<sup>16</sup> *Un'ora con Carlo Scarpa*, intervista a cura di Gastone Favero, Rai, 1971.

<sup>17</sup> Si veda il caso del pavimento dell'atrio della Fondazione Querini Stampalia a Venezia dove uno dei primi disegni riprende fedelmente l'opera di JOSEF ALBERS, *Fasciato (Bundled)*, vetro sabbiato e accoppiato con vernice nera, 32,4 × 31,4 cm, The Josef Albers Foundation GL-5. Orietta Lanzarini avanza alcune ipotesi sulla ripresa di opere pittoriche in alcune realizzazioni di Scarpa in *Carlo Scarpa e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Venezia, Regione del Veneto-Marsilio, 2003, p. 249; Carlo Scarpa e le arti, *Riflessioni sulla trasmissibilità di un metodo*, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione.VI.2003*, a cura di Maura Manzelle, Mendrisio, Archivio del moderno, 2004, pp. 103-115.

<sup>18</sup> VALERIANO PASTOR, *De Querini Stampalia. Nel segno di Carlo Scarpa*, Padova, Il Poligrafo, 2017, p. 22.

che a volte si estendevano alla fase realizzativa, trovando soluzione in cantiere, di fronte sia alla materialità delle cose, sia alle necessità e agli imprevisti che queste portano.

La soluzione di tale processo si attua da un lato – forse Calvino direbbe “magicamente” – in una forma che appare come conseguenza logica, ma faticosamente ricercata; d’altro lato la forma finale, realizzata, dissolve tutto il processo del quale è frutto, ma presentandosi come “riuscita”, come compimento e non solo come compiutezza immobile<sup>19</sup>, rendendo irriconoscibili le regole geometriche e le relazioni più complesse.

In particolare, nel basamento del monumento *Venezia alla Partigiana* – da Scarpa progettato tra il 1964 e il 1969 per collocare la scultura *La Partigiana* di Augusto Murer – l’esito finale moltiplica a tal punto gli elementi espressivi che solo una ricostruzione e una ipotesi tentativa rende leggibile l’idea che tiene insieme il tutto – come vedremo.

Viene alla mente il racconto di Balzac *Le Chef-d’œuvre inconnu* – testo di riferimento per molte riflessioni pittoriche, letterarie, teoriche sul concetto di incompiuto e di lavoro che per un autore si svolge fondamentalmente sempre sulla stessa opera – in cui il continuo lavoro sul quadro porta l’autore a un esito che però è irriconoscibile per chi lo guarda.

*Taxis ataktos. Esattezza e vaghezza, ordine e disordine, determinazione e caso*

Giuseppe Mazzariol ha scritto del procedere di Scarpa «dalla periferia dell’immagine» per arrivare, tramite successive aggregazioni, alla totalità della forma, secondo una concezione del progetto come realtà da scoprire, fantasia da inseguire e moltiplicare.

Scarpa procedeva dalla periferia dell’immagine e per aggregazione di successive definizioni perveniva alla totalità della forma spaziale, affidandosi a una sorta di esperienza del progetto stesso inteso come realtà da scoprire, sentimento da esplicitare, fantasia da inseguire, arricchire, moltiplicare come un misterioso, e forse anche misterico, gioco di ritrovamento di se stesso nel mondo: cercare cercandosi<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Si veda PAREYSON, *Estetica*, pp. 61-62.

<sup>20</sup> GIUSEPPE MAZZARIOL, *Banca Popolare di Gemona*, Treviso, Vianello libri, 1986, p. 23.

Valeriano Pastor così ha descritto il suo modo di lavorare:

Il lavoro di Scarpa non seguiva il tempo del comune procedere: la conoscenza del problema posto in un certo contesto aveva continui ritorni e durava il tempo del progetto, che a sua volta non seguiva l'ordinario discendere da idee generali per definire dettagli esecutivi. Spunti generali costruiti sulla conoscenza del luogo-problema incontravano idee di dettaglio che aprivano serie d'itinerari la cui esplorazione mutava ciò che negli abbozzi più precisi appariva acquisito. *Taxis ataktos*\* può essere la definizione del modo, ma non nel senso primo dell'ossimoro dato dalla traduzione: la ricerca progettuale mirava al raggiungimento di un sistema della forma appropriato a caratterizzare l'opera nel suo senso destinale, come a disvelare l'estetica quale processo tanto di conoscenza – stare presso le cose nell'intreccio di altri procedimenti tecnici e di sapienza – concedendo contemplazione critica aperta all'artisticità, alla produzione pertinente, "vera". Meta ultima forse non raggiungibile, ma che doveva essere stretta d'un assedio la cui strategia si rispecchiava nell'esito della forma: *taxis ataktos*.

\* *Taxis*: ordine, disposizione, ordinamento (in senso 1. militare, 2. Discorsivo e tecnico scientifico, 3. sociologico)

*Ataktos*: disordinato, confuso (nelle tre accezioni)<sup>21</sup>.

In particolare, è proprio Pastor che indica «il *metodo tentativo* di giungere all'indicibile – a ciò che può esser detto parlandone infinitamente: stringerlo d'assedio, sapendo che solo qualche parte verrà detta in giusto modo, e che tale modo sarà provvisorio. L'assedio vale nella stessa misura per il progettare. Tanto quanto faceva Scarpa nel suo percorso, dentro il giardino dei sentieri incrociati: pensare nel *disegno tentativo* e nella costruzione»<sup>22</sup>.

I disegni di Scarpa per il basamento del monumento *La Partigiana* ondeggiavano tra, da un lato, indefinitezza e indeterminazione a lungo portata avanti e, dall'altro, una ossessiva ricerca dell'esattezza.

Calvino, sempre nella conferenza *Esattezza*, procede a una definizione per negativo di questo valore utilizzando il concetto di "vago": «la parola "vago" porta con sé un'idea di movimento e mutevolezza,

<sup>21</sup> VALERIANO PASTOR, *Contributi*, in *Carlo Scarpa al Museo di Castelvecchio 1964-2014*, a cura di Alba Di Lieto, Alberto Vignolo, Verona, Comune di Verona, 2014, p. 87. Si veda inoltre PASTOR, *De Querini Stampalia*, p. 25.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 18-19.

che s'associa in italiano tanto all'incerto e all' indefinito quanto alla grazia, alla piacevolezza»<sup>23</sup>. In particolare Calvino usa l'individuazione del portato poetico di questo termine operata da Leopardi citandone un lungo passo tratto dallo *Zibaldone*<sup>24</sup> con un «elenco di situazioni propizie allo stato d'animo dell' "indefinito"»<sup>25</sup> che si riferiscono soprattutto a condizioni di luce particolari e non scontate – interstiziali direi – per concludere «tutti quegli oggetti insomma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, *udito* ec in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec»<sup>26</sup>. Calvino legge in questo passo la ricerca di Leopardi per l'esatta configurazione della vaghezza desiderata, ribaltando e intrecciando quindi i due termini e i due poli: vaghezza e esattezza si rincorrono metodicamente perché «Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri»<sup>27</sup> e così «la ricerca dell' indeterminato diventa l'osservazione del molteplice, del formicolante, del pulviscolare»<sup>28</sup>.

Tali temi appartengono, come ricorda Calvino, al Musil de *L'uomo senza qualità*, all'opera di Roland Barthes e a quella di Paul Valéry, che, come saggista, rintraccia una poetica dell'esattezza che coinvolge Mallarmé, Baudelaire, Edgar Alan Poe.

Un aspetto vorrei sottolineare in questo oscillare tra vago ed esatto, tra infinito e finito: il risultato complesso e coerente in tutte le sue parti – fino al dettaglio<sup>29</sup> – che però cela la fatica del progetto-processo.

Un ulteriore intreccio si affaccia nel fare poetico inteso come ricerca dell'esattezza nella trattazione di Calvino qui funzionale alla lettura dell'opera di Scarpa: quello tra ordine e disordine, tra una ricerca di controllo geometrico, dimensionale, e un anelito alla ricchezza, alla

<sup>23</sup> CALVINO, *Lezioni americane*, pp. 67-68.

<sup>24</sup> A margine si ricorda che *Zibaldone* è il nome che Scarpa assegna alla libreria in legno e vetro disegnata per Bernini nel 1974. Si veda un disegno pubblicato in «Ottagono», 1984, n. 72, p. 42.

<sup>25</sup> CALVINO, *Lezioni americane*, p. 68.

<sup>26</sup> Ivi, p. 59.

<sup>27</sup> Ivi, p. 69.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Del vortice del dettaglio parla Calvino in merito alla sua scrittura, ma si potrebbe leggere quel passo con il pensiero rivolto all'opera di Scarpa e al suo modo di progettare. CALVINO, *Lezioni americane*, pp. 77 e *passim*.

molteplicità, alla complessità, per quanto queste implicano una percezione non scontata, o a quello che è stato definito un «ordine a variazione continua»<sup>30</sup>.

Nella produzione artistica il caso costituisce un ulteriore fattore che entra nella ricerca progettuale come soluzione inaspettata ma connaturata, si pone tra gli elementi logicamente e conseguentemente generati, controllati, e gli elementi disseminati. Nell'opera di Scarpa il caso entra a volte associato al gioco, in modo non sempre decifrabile, a volte sotto forma di un errore o imprevisto di cantiere, a volte si tratta di una forma intuitiva dissimulata da soluzione casuale.

Così come Pareyson ricorda, il tentare non è procedere alla cieca ma contiene in sé sia l'ordine che il disordine, ove il regno del caso mescola incertezza e sicurezza, né non apre a infinite possibilità equivalenti né punta a una unica possibilità come risolutiva perché «il tentare è tecnica della scelta», ove il presagio, l'attività della forma quando è ancora formante, l'attesa orientata diviene appagamento<sup>31</sup>.

#### *Le tecniche del "tentativo"*

Nel caso emblematico del Monumento *Venezia alla Partigiana*, lo studio dei documenti archivistici, il rilievo geometrico e materico dell'opera hanno consentito un'altra operazione tentativa: l'inseguimento *ex post* del processo progettuale di Scarpa<sup>32</sup>.

Nel settembre 1964 Scarpa, su incarico del Comune di Venezia, inizia la progettazione del basamento per la scultura in bronzo *La Partigiana* di Augusto Murer raffigurante una partigiana morente, che doveva essere collocata in un luogo già scelto dall'amministrazione comunale, allo sbocco della via Garibaldi su riva dei Sette Martiri.

Nei numerosi disegni – non datati – appare chiaro l'uso da par-

<sup>30</sup> KURT W. FORSTER, *Mappe d'invenzione: edifici e allestimenti di Carlo Scarpa*, in *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, a cura di Guido Beltramini, Kurt W. Forster, Paola Marini, catalogo delle mostre Verona-Vicenza 2000, Milano, Electa, p. 13.

<sup>31</sup> PAREYSON, *Estetica*, p. 74.

<sup>32</sup> Rilievo geometrico e materico, indagine archivistica e storica sono stati condotti dalla sottoscritta nel 2004 su incarico del Comune di Venezia. Si veda ROBERTO BENVENUTI, MAURA MANZELLE, RUGGERO MUNARIN, *Studi per il restauro di tre opere di Carlo Scarpa a Venezia*, in *Architettura e materiali del Novecento. Conservazione, restauro, manutenzione*, atti del XX convegno internazionale "Scienza e Beni culturali", Bressanone 13-16 luglio 2004, Padova, Edizioni Arcadia Ricerche, pp. 647-657, in particolare si veda *Programma della ricerca*, pp. 648-649, *Risultati della ricerca*, pp. 649-655, e tav. 23.

te di Scarpa della geometria, delle misure, delle griglie, indagate con disegno a schizzo e tecnico, come elementi ordinatori e contemporaneamente come gioco criptico nella elaborazione continua che porta alla “riuscita”.

I disegni<sup>33</sup> sono elaborati sia a schizzo (a penna, a matita, a matite colorate), sia a matita con strumenti. I supporti sono costituiti da cartoncino per alcuni disegni a strumenti, in cui il progetto ha con evidenza un certo grado di maturazione e quindi di permanenza; tali cartoncini presentano agli angoli segni di puntine con le quali venivano fissati al tavolo da disegno, per sovrapporre fogli di carta molto trasparente e adatta al disegno a matita<sup>34</sup> e elaborare, con questa tecnica, varianti che selezionano alcuni elementi del disegno precedente e sottostante e portano invece a soluzioni di variante altre parti del progetto. Di questa tecnica – a me arrivata essendo allieva di Valeriano Pastor e avendo lavorato nel suo studio – riferiscono anche Andrea Vianello Vos<sup>35</sup> e Sergio Los:

È un modo di pensare non per parole ma per figure, che Scarpa utilizzava per affrontare il progetto. Ogni disegno ha una sua temporalità e un suo contesto spaziale: una parte del disegno, di durata molto lunga e grande stabilità, era tracciata su un cartone incollato a una tavola di legno; poi c'erano i disegni su cartone come questo [indica il foglio davanti a sé], che avevano un tempo di riflessione un po' meno lungo, e infine i disegni fatti su carta trasparente, della massima velocità e molto mutevoli<sup>36</sup>.

Los prosegue indicando la fase del rilievo del contesto e come

Scarpa iniziava poi col selezionare alcuni problemi, alcuni aspetti tematici

<sup>33</sup> Sulle tecniche del disegno di Scarpa si veda, oltre ai testi citati nelle note seguenti, ORIETTA LANZARINI, *Carlo Scarpa e il disegno*, «Disegnare con», 2009, n. 1, pp. 1-12 e in particolare la bibliografia citata nelle note; GUIDO PIETROPOLI, *Il disegno nell'opera di Carlo Scarpa*, in *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976*, pp. 57-72.

<sup>34</sup> «aveva dei rotoli di carta sottile, prima la bianca svedese – Vangshir – e dopo, quando Louis Kahn gliene regalò dei rotoli, la gialla (Canary tracing paper), che veniva adoperata anche per i disegni definitivi», Guido Pietropoli, intervista di Orietta Lanzarini, 20 aprile 2009, <http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/videointervista.php?id=11> (consultazione aprile 2023).

<sup>35</sup> Citato in LANZARINI, *Carlo Scarpa e il disegno*, p. 4.

<sup>36</sup> Sergio Los, intervista di Vitale Zanchettin, 15 maggio 2009, <http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/videointervista.php?id=4> (consultazione aprile 2023).

del progetto, che venivano estratti dalla tavola generale e riportati su un cartone. I cartoni ocra o color camoscio in formato elefante (cioè 1 metro per 70 centimetri), che lui ha sempre utilizzato, servivano quasi sempre a riportare il tema progettuale a un'altra scala, a volte anche in scala 1:30, 1:25, 1:250. Scarpa aveva diversi scalimetri perché riteneva che una certa scala fosse fondamentale per risolvere un particolare problema. Su questi cartoni venivano sempre usati anche i colori.

A questi cartoni di supporto alle riflessioni su un determinato problema venivano sovrapposte delle carte leggere, trasparenti, che riportavano le possibili soluzioni. Ne esistevano serie lunghissime per ogni tema, 10, 15, 20... a seconda del caso. Erano in sequenza fino alla soluzione che si riteneva accettabile che, se stabilizzata, veniva poi riportata sul disegno generale<sup>37</sup>.

Arrigo Rudi definisce il processo di progettazione di Scarpa «centrico», con un lavoro su ipotesi diverse che giungeva a un progetto completo, organico, e tuttavia non propriamente "finito", procedendo dal particolare verso il generale, ma tenendo presente che quel particolare «conteneva già esso stesso *in nuce* l'intuizione globale dell'opera intera»<sup>38</sup>.

Per il monumento *Venezia alla Partigiana* Scarpa, oltre a elaborare i numerosi disegni, fa eseguire nel 1966 anche un modello in legno<sup>39</sup> e due fotomontaggi, mettendo in atto quindi molteplici strumenti di progetto, da utilizzare per mettere continuamente in discussione l'esito formale.

Il modello in legno riproduceva i blocchi montati su guide che

<sup>37</sup> *Ibid.* Sul metodo progettuale di Scarpa si veda anche SERGIO LOS, *Carlo Scarpa Architetto Poeta*, Venezia, Cluva, 1967, p. 63; SERGIO LOS, *Progettare per Carlo Scarpa*, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione. VI.2003*, a cura di Maura Manzelle, Mendrisio, Archivio del moderno, 2004, pp. 53-94. <https://www.calameo.com/read/0020154612736b8e0c2a6?language=en&page=3> (consultazione aprile 2023).

<sup>38</sup> Si veda *Carlo Scarpa fra lavoro e progetto. Da una conversazione con Arrigo Rudi*, «Ottagono», 1984, n. 72, pp. 38-43.

<sup>39</sup> Il modello in legno «secondo i disegni e le indicazioni del prof. Carlo Scarpa» verrà realizzato dalla falegnameria Augusto Capovilla di Venezia, ma purtroppo non è stato reperito. Fattura della Ditta Augusto Capovilla, datata 3 giugno 1966, ROMA, *MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo* (d'ora in poi MAXXI), Collezione MAXXI Architettura, Archivio Carlo Scarpa (d'ora in poi ACS), cassetto 51, cart. 190 "Monumento alla partigiana con scultura di A. Murer (Giardini di Castello), Venezia, 1968", scart. Documenti, doc. n. D1851. Al plastico accenna anche Giorgio Trentin in una lettera del 19 novembre 1965, chiedendone la consegna. IVI, scart. Documenti, doc. n. D1850. Tra i disegni conservati ve ne sono alcuni che sono riconducibili alla costruzione del plastico: ivi, cart. 190, documenti nn. 2430, 1970, 1969, 1880. Secondo Los il plastico, realizzato in legno di pero, venne conservato allo luav per vari anni; nostra intervista, Vicenza, 25 giugno 2004.

consentivano di alzarli e abbassarli, fissandoli temporaneamente con spessori. Le decisioni sulla disposizione altimetrica dei singoli elementi venivano prese sul modello secondo procedure in parte vincolate dalle quote della fondamenta e del medio mare e dalla volontà di generare un percorso praticabile verso l'acqua, in parte gestite secondo le modalità dell'arte programmata che in quel periodo costituiva un interesse specifico di Sergio Los, collaboratore al progetto, e che, proposte a Scarpa, assunsero per lui il ruolo di un gioco<sup>40</sup>.

I due fotomontaggi – uno elaborato come prospetto frontale dall'acqua<sup>41</sup> e l'altro dal pelo d'acqua e angolato<sup>42</sup> – sono eseguiti da Diego Birelli<sup>43</sup> sulla base del bozzetto della scultura presentato da Murer per il concorso<sup>44</sup> e del modello fatto eseguire da Scarpa, quindi databili 1966<sup>45</sup>; viene inserita l'acqua in primo piano e sullo sfondo la massa verde dei Giardini.

Alcuni schizzi – che si può ipotizzare costituiscano una serie – sono elaborati sul retro della carta intestata *Istituto di Storia dell'Architettura - Istituto Universitario di Architettura Venezia - Il Direttore* ed è necessario qui ricordare il ruolo di Giuseppe Mazzariol, dal 1964 al 1973 incaricato di Istituzioni di Storia dell'Arte ed esperto in bibliotecaria, committente<sup>46</sup> e interlocutore privilegiato di Scarpa, determinante anche nell'affidamento di questo incarico e con il quale è probabile Scarpa abbia discusso; è infatti Mazzariol che, come scrive nella lettera inviata a Murer per annunciargli la vittoria del concorso, pone come condizione che sia Scarpa a elaborare un basamento diverso da quello da Murer abbozzato in fase di concorso<sup>47</sup>.

<sup>40</sup> Sergio Los, nostra intervista, Vicenza, 25 giugno 2004. Sergio Los è stato collaboratore nello studio di Scarpa da gennaio 1964 al 1971 e in particolare per quest'opera.

<sup>41</sup> Fotomontaggio, carta fotografica, cm. 65×40; MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, doc. n. 1982.

<sup>42</sup> Fotomontaggio, carta fotografica, cm. 40×29,5: in ivi, doc. n. 1983.

<sup>43</sup> Los, nostra intervista.

<sup>44</sup> Il bozzetto, in bronzo, misura cm. 16×83×29. La Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro Venezia lo conserva e, con la scheda di catalogazione, conserva una fotografia eseguita da Giacomelli con la scultura posta sulla base presentata al concorso, inv. 2499, neg. 1208.

<sup>45</sup> Si veda n. 39.

<sup>46</sup> In qualità di direttore della Fondazione Querini Stampalia Mazzariol affidò a Scarpa l'intervento sul piano terra del palazzo, inaugurato nel 1963 ed ebbe un ruolo anche in altri incarichi, come il portale della sede di Ca' Foscari a San Sebastiano. Sulla figura di Mazzariol anche in relazione a Carlo Scarpa si veda *Etica, creatività, città. Giuseppe Mazzariol e l'idea di Venezia*, a cura di Giorgio Busetto, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 287.

<sup>47</sup> FALCADE, *Archivio Murer*, lettera di Giuseppe Mazzariol ad Augusto Murer, su carta intestata «Fondazione Scientifica Querini Stampalia – il Direttore», 15 luglio 1964.

Non verranno qui esaminati i progetti tentativi che Scarpa dedica alla messa in discussione della collocazione del monumento sulla riva fino alla soluzione definitiva, che saranno oggetto di uno specifico saggio per la rilevanza di questo aspetto nella comprensione dell'opera di Scarpa nel suo contesto culturale.

La sola indicazione della corretta collocazione impegna Scarpa per circa un anno, a segnare da subito una elaborazione sofferta, molto complessa e forse mai conclusa se si devono considerare i cambiamenti e le riluttanze fino alla fase realizzativa, attestati oltre che dai disegni anche dalla corrispondenza, tanto che l'opera – inizialmente prevista per il 25 aprile 1965 – verrà inaugurata solo il 25 aprile 1969.

Sicuramente alcuni temi – come vedremo – hanno richiesto a Scarpa una lunga elaborazione, come se prima di riconoscere la "riuscita" – per richiamare concetti di Pareyson – il percorso tentativo tornasse sempre sugli stessi elementi, con spostamenti a volte radicali a volte minimi, inseguendo "spunti", orientandosi a fatica.

Scarpa inizia analizzando tramite il disegno e il ridisegno la collocazione stabilita e l'ipotesi di basamento elaborata da Murer e giunge a mettere in discussione la posizione del monumento lungo la riva. Contemporaneamente indaga il rapporto tra il basamento e l'acqua verso la quale sempre più spinge il monumento; ancora mantenendo una posizione molto vicina a quanto stabilito, il basamento e la scultura vengono posti decisamente oltre il bordo della riva, su una piattaforma planimetricamente irregolare, a forma di semi-bacino, sorretta da un pilone conico<sup>48</sup> arrivando a porlo sul bordo della fondamenta e poi tagliando la balaustra e frammentando in blocchi la fondamenta<sup>49</sup>, fino a generare quella che definisce «come una nuova piccola darsena»<sup>50</sup>, sulla quale tornerà in successive sistematizzazioni e articolazioni fino alla riuscita; la posizione bassa rispetto all'occhio, sull'acqua, fu considerata la migliore per apprezzare la scultura dall'alto anche se nella concezione di Scarpa doveva essere anche raggiungibile e quindi il basamento doveva configurarsi come una gradinata verso l'acqua<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Disegno su carta da lettere in pennarello nero e rosso e matita, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, scart. Documenti, doc. n. 2236.

<sup>49</sup> Ivi, doc. n. 1733.

<sup>50</sup> Due fogli dattiloscritti, senza data; ivi, doc. n. D1837-D1838.

<sup>51</sup> Los, nostra intervista.

Il verde folto dei giardini retrostanti assume da subito un ruolo importante come sfondo; il tema del rapporto tra la fondamenta – percorso pubblico – e tale frammentato basamento della scultura è gestito da subito con un salto di quota che tuttavia assume diverse soluzioni alternative; il salto di quota richiama la necessità di una nuova balaustra di protezione delle persone e a questo tema Scarpa dedica molti disegni che associano gli elementi che la compongono alle lettere della iscrizione dedicatoria – la quale a sua volta presenta numerose varianti; allo studio dei punti di fruizione del monumento viene dedicato l'intero processo progettuale – con disegni orientati a volte verso terra, a volte verso acqua; gli aspetti materiali vengono trattati con appunti che accennano agli effetti di luce sulle superfici; gli aspetti esecutivi hanno una precisa trattazione annotata man mano nei disegni che affrontano insieme agli aspetti formali e quelli costruttivi.

Disegno dopo disegno, Scarpa si dispone a riconoscere la “riuscita”.

*“Tentativi” nel progetto del monumento Venezia alla Partigiana*

Si intrecciano quindi nei disegni molteplici temi: la «piccola dar-sena», la nuova linea di fondamenta e la nuova balaustra, il salto di quota, i blocchi-pilastrini<sup>52</sup> che sorgono dall'acqua e la loro articolazione planimetrica e altimetrica, il piano inclinato di raccordo con i primi blocchi, la piattaforma su cui è adagiata la scultura e la sua posizione su questa, il rapporto con l'acqua e il suo mutevole livello, il ruolo della vegetazione nel basamento e sullo sfondo, l'area di raccordo con la fondamenta e la diversa inclinazione planimetrica della recinzione dei giardini, i punti di vista dell'osservatore<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Il termine “pilastrini” viene utilizzato da Scarpa per definire quelli che in planimetria appaiono come blocchi nella didascalia dello studio sulla parte terminale in pietra, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, doc. n. 2065.

<sup>53</sup> Alcuni dei disegni citati sono visibili nelle seguenti pubblicazioni: *1965-1969 Basamento della scultura Partigiana veneta di Augusto Murer, Venezia, Castello, Riva dei partigiani*, scheda di ILARIA ABBONDANDOLO, in *Carlo Scarpa e la scultura del '900*, a cura di Guido Beltramini, Venezia, Regione del Veneto-Marsilio, 2008, pp. 227-243; *Il progetto per la sistemazione della statua 'La Partigiana' di Augusto Murer*, scheda in *Carlo Scarpa. Il Monumento alla Partigiana ai Giardini di Castello - Venezia*, a cura di Margherita Guccione, Roma, Ministero per i Beni e le attività culturali - Direzione generale per la qualità e la tutela del paesaggio, l'architettura e l'arte contemporanea - MAXXI Museo nazionale delle arti del XX secolo, 2008, pp. 32-57. Su quest'opera si veda inoltre: FRANCESCO DAL CO, GIUSEPPE MAZZARIOL, *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Milano, Electa, 1984, scheda a p. 132, e p. 245; ANDREA DE ECCHER, GIULIA DEL ZOTTO, *Giardino delle scul-*

Una prima ipotesi<sup>54</sup> di basamento riprende alcuni tratti della soluzione proposta da Murer in sede di concorso, con la presenza di un pennone con bandiera; nel disegno sono sovrapposte due ipotesi, tracciate in prospettiva una in pennarello nero e una in pennarello rosso, e uno schizzo di sezione che indica un piano inclinato che termina in allineamento con la balaustra, che viene interrotta: un primo affacciarsi del monumento all'acqua.

Sempre su un foglio di carta da lettere<sup>55</sup> e in pennarello rosso Scarpa traccia a schizzo una piattaforma a geometria irregolare, appoggiata alla riva e sembra a due livelli, con iscrizione, in parte a sbalzo sull'acqua dove pone la scultura; la piattaforma risulta molto a ridosso del ponte quindi nella zona stabilita dalle autorità; a margine appare già uno schizzo assonometrico di blocchi con terminale sfaccettato.

Questa soluzione è ripresa in altro disegno<sup>56</sup> con una diversa geometria della piattaforma che risulta a forma vagamente lenticolare.

Una serie di schizzi a matita su carta a quadretti di un blocco<sup>57</sup> analizzano la piattaforma rettangolare della scultura, attraverso una assonometria con la sagoma della scultura e un elemento verticale che sembra la schematizzazione dell'ipotesi di Murer.

Altri studi di pianta presentano diverse soluzioni: uno<sup>58</sup> analizza un rettangolo di basamento dove la superficie viene tagliata da una maglia

*ture. Castello, giardini della Biennale, 1952*, in *Venezia e il Veneto. L'opera di Carlo Scarpa*, Torino, Clup Guide, 1994, p. 47; FORSTER, *Mappe d'invenzione*, pp. 11-17; MARGHERITA GUCCIONE, ERILDE TERENCEZONI, *Archivi di architettura. Acquisizioni e metodi d'intervento: l'archivio Carlo Scarpa*, p. 111, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione. V 2002*, a cura di Maura Manzelle, Venezia, Cicero, 2003; SERGIO LOS, *Carlo Scarpa. Guida all'architettura*, Verona, Arsenale editrice, 1995, pp. 86-87; SERGIO LOS, *Carlo Scarpa*, Köln, Taschen, 1994, p. 3; *La partigiana veneta. Arte e memoria della resistenza*, a cura di Maria Teresa Sega, Portogruaro (Ve), Nuovadimensione, 2004; GIORGIO TRENTIN, *Artisti per un monumento alla Partigiana*, pp. 80-85, in *La partigiana veneta*, p. 14; ENRICO BASCHERINI, *Comporre il dolore. Il monumento alla Partigiana Veneta di Carlo Scarpa*, «in\_bo», 8 (2017), n. 12, pp. 165-173; inoltre si veda LUCIANO GALMOZZI, *Monumenti alla libertà. Antifascismo, Resistenza e pace nei monumenti italiani dal 1945 al 1985*, Milano, La Pietra, 1986.

<sup>54</sup> Disegno su carta da lettere, in MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2271.

<sup>55</sup> Disegno su carta da lettere, in ivi, doc. n. 2251.

<sup>56</sup> Ivi, doc. n. 2247.

<sup>57</sup> Ivi, doc. n. 2253.

<sup>58</sup> Ivi, doc. n. 2254.

rettangolare ortogonale e che viene sollevato da terra facendo diventare un tema quello degli appoggi; in un altro<sup>59</sup> la superficie del basamento è incisa da una maglia irregolare ma contornata da una serie di blocchi quadrati posti irregolarmente.

La ricerca della forma da dare al basamento e il procedere per tentativi viene ben rappresentata, oltre che dalla successione dei disegni, da un foglio di carta da schizzi<sup>60</sup> dove Scarpa disegna a pennarello nero varie soluzioni: da una ipotesi di tre piani orizzontali sovrapposti tagliati da intersezioni di cerchi che ricordano la pensilina del *Giardino delle Sculture*, che in una sezione corrispondono al piano dell'osservatore, a quello del piano orizzontale dove è posta la scultura (a livello occhio) con un piano sovrapposto, ma è anche presente una copertura leggermente arcuata sorretta da elementi verticali; contemporaneamente è presente una serie di schizzi sulla scomposizione di un rettangolo di base attraverso una maglia quadrata.

Prove di scomposizione del quadrato in una maglia quadrata sono presenti invece in disegni astratti<sup>61</sup> accanto a prove di accostamento di quadrati più grandi e quadrati più piccoli riferibili a piastre delle quali calcola il peso.

Un foglio di carta da lettera<sup>62</sup> riporta su *recto* e *verso* il rilievo della balaustra esistente in dettaglio fino alle singole modanature, quotato; ulteriori disegni<sup>63</sup> rilevano la posizione della cancellata dei giardini e dettagli della balaustra.

L'idea di frammentare il basamento appare sin dai primi disegni e presto si configura come una cesura con abbattimento della balaustra esistente sul bordo dell'alta fondamenta – facendola girare per un breve tratto a 90° in modo da darle una soluzione – e una articolazione sia planimetrica che altimetrica degradante verso l'acqua, in relazione alle quale è sempre posta la scultura. Tale tema, pur con soluzioni diverse, appare infatti in tutti i disegni.

Un disegno di sezione identifica una netta bassa balaustra verso la

<sup>59</sup> MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2256.

<sup>60</sup> Ivi, doc. n. 1971.

<sup>61</sup> Disegni su carta da lettera a matita: ivi, doc. n. 2286.

<sup>62</sup> Disegno a matita su carta da lettere: ivi, doc. n. 2257.

<sup>63</sup> Disegno su carta lettere *recto* e *verso* a matita: ivi, doc. n. 2258; si vedano anche i documenti nn. 2259, 2260, 2261.

fondamenta, un piano inclinato e a seguire verso l'acqua una successione di blocchi distinti, degradanti, meglio precisati in uno schizzo nella parte superiore del disegno<sup>64</sup>.

Una serie di disegni a mano libera a matita viola su carta in formato lettera riporta in sezione la possibilità di sedersi su una gradinata verso l'acqua, al riparo di una balaustra costituita da grandi cilindri con sommità tagliata a 45°, con sedile posto a quota 98 cm sul medio mare e con davanti un supporto che offre a livello dell'occhio l'opera posta su un basamento la cui sagoma ricorda quello già realizzato per la scultura di Leoncillo Leonardi<sup>65</sup>.

In questa fase Scarpa appare molto interessato al disegno del nuovo bordo della fondamenta, che una volta arretrato necessita di una nuova definizione, dalla quale parte il piano inclinato verso l'acqua.

Uno schizzo, redatto sul retro di un foglio intestato «Istituto di Storia dell'Architettura Istituto Universitario di Architettura Venezia - Il Direttore»<sup>66</sup>, studia in un tratto di pianta e in sezione il rapporto tra la fondamenta e l'acqua mettendo in successione, nell'ordine: un piano inclinato, che forma con i primi blocchi inclinati una V riempita di vegetazione (evitando la presenza di una balaustra); i blocchi-pilastri inclinati di circa 60° rispetto all'acqua, con sommità a volte perpendicolare al lato lungo, a volte tagliata verso terra o verso l'acqua, che progressivamente si immergono fino a sostenere sul pelo dell'acqua la scultura. Vengono tracciati, come in molte altre sezioni, vari livelli possibili dell'acqua, tenendo quindi conto delle parti emerse o immerse a seconda degli andamenti di marea.

La definizione della articolazione in blocchi quadrati procede con studi del rapporto tra il muro interrotto della fondamenta, il posizionamento della scultura molto esposta a est con i piedi aggettanti, dove sembra che il basamento venga contenuto dimensionalmente e debba assumere una definizione a gradoni verso ovest<sup>67</sup>.

Tale soluzione viene ripresa in un altro disegno complessivo, dove una fila di blocchi quadrati viene posta a filo della fondamenta in so-

<sup>64</sup> MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2240. Si veda inoltre il disegno, anch'esso in sezione, doc. n. 2241.

<sup>65</sup> Ivi, doc. n. 2237.

<sup>66</sup> Ivi, doc. n. 2246.

<sup>67</sup> Ivi, doc. n. 2234.

stituzione di un tratto di balaustra e analogamente la piattaforma con la scultura, che qui prende una ampia dimensione e costituisce tutto il primo affaccio del basamento verso l'acqua, dove Scarpa traccia a matita una grande «X» e annota a margine un «no»<sup>68</sup>.

La configurazione è ancora incerta nel disegno<sup>69</sup> che presenta un supporto sagomato a gradoni; vengono sottolineati gli spazi interstiziali tra i blocchi e segni verticali e orizzontali su varie superfici; un osservatore è posto nell'angolo dove la balaustra esistente viene da Scarpa interrotta e fatta ripiegare; Scarpa a margine annota «Venezia alla partigiana italiana», contando le lettere (29) e gli spazi tra le parole (4).

Altro studio planimetrico, parziale<sup>70</sup>, presenta una divisione regolare in blocchi quadrati della base, sempre esponendo molto verso est la scultura.

Uno schizzo assonometrico fissa l'idea di Scarpa della gradinata verso l'acqua, con una struttura che taglia la fondamenta e si arresta contro una linea retta arretrata, corrispondente a un salto di quota; definitivamente la scultura è posta su una piattaforma che si distingue dai blocchi quadrati e in posizione più centrale<sup>71</sup>.

A questa configurazione sembra corrispondere anche il disegno planimetrico che riporta una netta linea di separazione tra la fondamenta e l'articolazione in blocchi con la piattaforma centrale a sorreggere la scultura, con un disegno dei blocchi che lascia intuire una volontà di grande frammentazione (linee sovrapposte, linee non concluse, profili aperti). L'andamento delle scritte – non ultima quella riportante un «Sì» cerchiato – fa comprendere che il disegno è stato redatto in parte guardandolo dall'acqua e in parte da terra<sup>72</sup>.

La volontà di disporre il monumento in considerazione di una visione sia dall'acqua che da terra fa parte delle considerazioni iniziali al pari della rottura della fondamenta ed è attestata oltre che dal tratto e dalle scritte orientate nei due versi anche da due schizzi in sezione

<sup>68</sup> Schizzo a matita su retro di carta da lettere *Istituto di Storia dell'Architettura - Istituto Universitario di Architettura Venezia - Il Direttore*: MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2250.

<sup>69</sup> Copia eliografica con disegno ripassato a matita colorata blu scuro: ivi, doc. n. 1968.

<sup>70</sup> Ivi, doc. n. 2269.

<sup>71</sup> Schizzo sul verso di una carta da lettere *Istituto di Storia dell'Architettura - Istituto Universitario di Architettura Venezia - Il Direttore*; ivi, doc. n. 2262.

<sup>72</sup> Ivi, doc. n. 2235.

che riportano il punto di vista di un osservatore da terra, studiando due diverse soluzioni di relazione con la scultura, una ponendola alla estremità della fondamenta senza balaustra, e nell'altra degradando il basamento e ponendo la scultura più in basso verso l'acqua; a margine Scarpa annota «tenere conto di questa osservazione»<sup>73</sup>.

Scarpa dedica alcuni schizzi specificamente allo studio del posizionamento della scultura, con i piedi sempre aggettanti sull'acqua rispetto alla piattaforma di appoggio; a volte<sup>74</sup> mantiene l'incertezza sulla omogeneità della base o sulla sua articolazione in blocchi, mantenendo le due soluzioni come appena accennate e sovrapposte, oppure, con un disegno parziale<sup>75</sup> studia la piattaforma come supporto della scultura, spinta ancora più a est, distinguendola dai blocchi quadrati che ancora si presentano su maglia regolare.

Studi sono riservati alla posizione della scultura sul cassone – nel quale si sostanzia tridimensionalmente la piattaforma –, in pianta e in prospetto; un disegno in sezione<sup>76</sup> è dedicato al solo cassone con il posizionamento della scultura, mentre altra sezione<sup>77</sup> stabilisce il posizionamento della scultura a 20 cm sul medio mare, quota che rimarrà stabile.

In un disegno planimetrico di grande formato, complessivo<sup>78</sup>, accanto al cassone con scultura aggettante, la maglia regolare – non definita nel suo sviluppo sia laterale sia in profondità, ossia ancora senza limiti di espansione – presenta invece chiaramente l'interruzione della fascia corrispondente alla balaustra esistente rispetto alla quale il cassone è collocato e – come novità nello sviluppo della maglia regolare – i blocchi quadrati sono distanziati, ossia viene assunta una maglia *tartan* a base quadrata ortogonale rispetto alla fondamenta; alcuni piccoli tratti a matita e il colore giallo su alcuni blocchi introducono un pensiero sui materiali e il loro trattamento; a margine uno schizzo assonometrico che riporta una superficie di maggiori dimensioni (il

<sup>73</sup> Disegno a matita su carta da lettere intestata *Istituto di Storia dell'Architettura - Istituto Universitario di Architettura Venezia - Il Direttore*, in MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2248.

<sup>74</sup> Disegno a matita e matite colorate su carta trasparente, "scala circa 1.20": ivi, doc. n. 2283.

<sup>75</sup> Disegno a matita a mano libera su carta trasparente in ivi, doc. n. 2269.

<sup>76</sup> Disegno a matita su carta trasparente: ivi, doc. n. 1973

<sup>77</sup> Disegno tecnico china su carta da lucido, sezione: ivi, doc. n. 1884.

<sup>78</sup> Disegno a matita e matite colorate su carta trasparente: ivi, doc. n. 2064.

cassone) e alle sue spalle una serie di altre superfici quadrate e rettangolari di dimensioni inferiori (i blocchi), uno schizzo di sezione con il piano della fondamenta e dopo un salto di quota un piano inclinato, uno schizzo a scala minore di una figura a sezione a triangolo isoscele, sovrapposta specchiata, che forse costituisce una riflessione su un elemento di gestione del salto di quota.

In un disegno su cartone<sup>79</sup> Scarpa annota in un angolo, a matita:

1965 anno di crisi  
 primavera estate  
 brutto  
 ottobre dopo il 3 meraviglioso  
 Oggi 23  
 Bisognava pure!

Il disegno, databile quindi alla fine del 1965, presenta una griglia *tartan* a base quadrata dove prende posizione il cassone ma senza una identificazione dei blocchi all'interno della griglia; solo in un brano di prospetto dall'acqua i blocchi isolati appaiono dislocati ad altimetrie diverse uno rispetto all'altro intorno alla scultura e a sommità un piano molto inclinato, con diversa disposizione, ottenendo un effetto complessivo molto "appuntito", che sembra contraddire l'idea di rendere i blocchi percorribili.

Uno schizzo planimetrico studia lo spostamento dei singoli blocchi partendo da una maglia regolare di quadrati e di spazi tra di essi, cui si giustappone, evidentemente non risolta, la soluzione della balaustra a 26 cilindri, con abbozzate le lettere «Ven...»; schizzi di dettagli al bordo del disegno studiano geometrie e dimensioni dei blocchi.

Scarpa ancora traccia<sup>80</sup> una griglia *tartan* a base quadrata in cui indica in un dettaglio a margine la misura di 80 cm che si articola in 66 cm di blocco con 7 cm di margine su ogni lato; sulla griglia regolare traccia dei blocchi che in parte slittano, ma la configurazione rimane indefinita; a margine una assonometria a schizzo di un gruppo di blocchi che presentano una articolazione molto complessa in quanto oltre

<sup>79</sup> MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1876.

<sup>80</sup> Disegno a matita e matite colorate su carta trasparente: ivi, doc. n. 1976.

a essere posti a quote differenti presentano la superficie sommitale spiccatamente con inclinazioni accentuate e diverse; altri schizzi a margine studiano questa parte sommitale, lavorando sulla figura quadrata e la sua scomposizione.

L'articolazione complessiva del basamento prende forma in una serie di disegni a mano libera, redatti alla stessa scala, dove il cassone con la scultura è stato spostato verso ovest in modo da far entrare maggiormente l'acqua nella composizione; i blocchi – in questa soluzione sia quadrati che rettangolari – assumono una precisa identità non solo come maglia geometrica, ossia sono distanziati tra loro e sono traslati in modo da avere anche degli spazi vuoti tra uno e l'altro<sup>81</sup>.

Un disegno<sup>82</sup> studia il ruolo degli elementi di sfondo quali la folta vegetazione e i busti presenti nei retrostanti giardini, quello della orizzontalità della riva e della balaustra interrotta rispetto alla scultura che Scarpa indica con un semplice tratto orizzontale. Contemporaneamente appaiono annotazioni tecniche quali la necessità di porre dentro al cassone contrappesi in blocchi di ghisa nella parte opposta alla scultura, «pali di fondazione ad azione equilibrante», una casseratura di contenimento dell'acqua in fase di costruzione, studi sulle lettere e sulla iscrizione<sup>83</sup>.

Un disegno a strumenti su cartone<sup>84</sup> studia la composizione in prospetto e sezione trasversale; sono qui definiti nel prospetto dall'acqua l'interruzione della balaustra esistente e nello spazio vuoto derivante quotato in 14,67 m; viene tracciata una maglia di venti file separate da file vuote in una maglia *tartan* a base quadrata; il cassone con la scultura occupa le fasce dalla 4 alla 9, mentre la scultura aggetta per 2 ulteriori fasce; non vengono identificati i blocchi; la balaustra esistente viene disegnata e studiata come successione verticale di fasce segnate dalle tracce delle varie quote di marea possibili e storiche (è indicata come minima quella del 1934 e come massima quella del 1951), dalla fascia in mattoni, quella in pietra, la successiva in mattoni e la conclusione

<sup>81</sup> Nello stesso foglio Scarpa annota due soluzioni leggermente diverse della disposizione dei blocchi: MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1975.

<sup>82</sup> Disegno a matita e matite colorate su cartone: *ivi*, doc. n. 1875.

<sup>83</sup> In merito alla scrittura della iscrizione si veda ILARIA ABBONDANDOLO, *Carlo Scarpa e la forma delle parole*, Venezia, Regione del Veneto-Marsilio, 2011, p. 184.

<sup>84</sup> MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1872.

nuovamente in pietra; sulla linea della fondamenta, senza mediazione di balaustra, sono poste le sagome di alcuni osservatori e sullo sfondo la macchia della vegetazione dei Giardini. Stessi elementi vengono ripresi nella sezione trasversale, dove però appare la balaustra a cilindri elevati da terra con sommità smussata verso la fondamenta; è indicata anche la quota di marea del 13 dicembre 1965, che – vista l'indicazione precisa del giorno – porta a datare il disegno a questo periodo.

Uno studio<sup>85</sup> è dedicato esclusivamente alla disposizione altimetrica e di posizione relativa dei blocchi: nello stesso foglio Scarpa traccia una serie di maglie composte da, in un caso, cinque e, negli altri, sei sottili fasce di pari dimensione più una inferiore di altezza maggiore e variabile; su queste evidenzia con un tratto colorato la posizione dei blocchi che assumono quindi una posizione altimetrica e di relazione reciproca; Scarpa accenna sulla sinistra e sulla destra del disegno l'intreccio con la maglia planimetrica dei blocchi collocando quindi le sezioni rispetto alla planimetria, in sovrapposizione della quale il disegno è chiaramente stato redatto.

Uno dei disegni di studio planimetrico<sup>86</sup> – che appare più definito e maturo per quanto i blocchi siano di due dimensioni e geometrie diverse – è colorato a matite blu e azzurre per l'acqua, bianca per la fondamenta e gialla e grigia per i blocchi; la colorazione gialla o gialla e grigia tratteggiata di alcuni di essi confermano ancora la ricerca di trattamenti di finitura diversificati. Già qui si percepisce il riconoscimento della “riuscita”, di cui si dirà più avanti.

Anche un altro disegno a matita e matite colorate su carta vegetale<sup>87</sup> sembra appartenere a una fase progettuale matura: i blocchi sono tutti quadrati anche se con accenni di posizioni alternative, si attestano sulla nuova balaustra che è fatta di cilindri sollevati da terra riportanti ognuno una lettera della iscrizione dedicatoria «Venezia alla partigiana italiana»; nel disegno si vede che la balaustra e la scritta in una prima soluzione si attestavano subito dopo la piega della balaustra interrotta, soluzione cancellata a gomma – di cui restano tracce – e traslata a conferire maggiore profondità alla articolazione in blocchi;

<sup>85</sup> Disegno a matita e matita rossa su carta trasparente: MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1882.

<sup>86</sup> Ivi, doc. n. 2386.

<sup>87</sup> Disegno planimetrico a matite colorate su carta trasparente, scala 1:50: ivi, doc. n. 1979.

la posizione della scritta appare anche in una alternativa di dettaglio rappresentata a schizzo prospettico sul margine destro del disegno in posizione frontale sul cilindro, mentre in planimetria è riportata sopra; a margine sinistro del disegno un piccolo studio di sezione del dettaglio del posizionamento del cilindro di balaustra – che qui appare con sommità tagliata a 45° verso terra – rispetto alla fondamenta e al punto di vista di un osservatore qui posizionato, e rispetto al primo blocco posto più in basso dopo il salto di quota; annotazioni sulla natura della piattaforma della scultura si ritrovano a margine di uno schizzo planimetrico, dove Scarpa scrive: «cassone di cemento (zavorrato) galleggiante. Si può fare? Mah!». L'orientamento delle scritte fa capire che il disegno è stato eseguito guardando il monumento dall'acqua.

Un dettaglio della sequenza di blocchi cilindrici sollevati da terra appare anche in un foglio<sup>88</sup> dove è rappresentato in schizzo prospettico a tratti veloci e sommari il basamento a blocchi degradanti con la sagoma della scultura e sul fondo della distesa d'acqua un'isola con campanile.

Così come in altro disegno planimetrico di piccole dimensioni<sup>89</sup> appare un dettaglio di un elemento della nuova balaustra in sezione tagliata o a 45° e in prospetto a tre sfaccettature con quella centrale riportante le lettere.

La soluzione della recinzione con cilindri tagliati in sommità ed elevati dal suolo è da Scarpa studiata in dettaglio anche in relazione alla posizione relativa e altimetrica dei blocchi-pilastri e del cassone; i blocchi pilastri vengono articolati in sedici posizioni altimetriche diverse rispetto a quella del cassone<sup>90</sup>.

Uno studio in sezione<sup>91</sup> riprende il tema dell'innesto del basamento verso la fondamenta, senza entrare nel dettaglio dei blocchi verso l'acqua che sono indicati solo come fasce verticali separate da fasce più strette la cui possibile esclusione altimetrica viene stabilita attraverso le quote in 58 cm rispetto al salto di quota più basso, senza però definirne l'articolazione; verso fondamenta viene posta una recinzione presumibilmente a cilindri ma incassati a mediare le quote; il primo salto di

<sup>88</sup> Fotocopia di disegno: MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2336.

<sup>89</sup> Disegno a matita su carta trasparente: ivi, doc. n. 2270.

<sup>90</sup> Disegno a matita e matite colorate, a strumenti, su cartone: ivi, doc. n. 2353.

<sup>91</sup> Ivi, doc. n. 1881.

quota indicato con escursione 3 porta a un piano orizzontale indicato come verde, il successivo indicato con una escursione di 2 sempre orizzontale a un ulteriore piano orizzontale, da cui con un salto di escursione 3 si arriva al piano orizzontale di imposta dei blocchi.

Uno studio<sup>92</sup> è dedicato esclusivamente alla posizione dei blocchi-pilastrini in prospetto dall'acqua e in sezione trasversale: il piano di raccordo con la fondamenta, prima del salto di quota, appare inclinato come da soluzione poi realizzata; Scarpa traccia una maglia orizzontale di sottili fasce che identificano gli slittamenti altimetrici dei blocchi-pilastrini ma anche le dimensioni degli innesti sommitali in pietra a configurazione diversa colorati in matita bianca; sono presenti a margine schizzi di dettagli dei blocchi sommitali per i quali Scarpa indica anche una pendenza della superficie orizzontale nelle due direzioni alternative ortogonali<sup>93</sup>.

Un disegno planimetrico<sup>94</sup> di quella che sembra già una configurazione avanzata (con riva spezzata e balaustra interrotta, elementi articolati verso l'acqua) prova un orientamento del nuovo limite parallelo alla recinzione dei giardini e l'annotazione «provare anche così».

In un disegno di planimetria e prospetto in scala 1:100<sup>95</sup> Scarpa rappresenta un'area vasta, dove il basamento ha una configurazione ormai definita a blocchi con cassone reggente la scultura, la nuova recinzione è ancora in cilindri e sono indicati i due percorsi posti perpendicolarmente, inframezzati da un'area verde, che connettono l'area del basamento alla fondamenta; è qui tracciato l'allineamento di questa fascia a una rientranza della riva esistente in direzione dell'ingresso della Biennale; la balaustra è disegnata in dettaglio anche nella sezione-prospetto. Il disegno riporta la sagoma della platea di fondazione dei blocchi-pilastrini e accenna alla necessaria installazione di palancole Larsen per mettere all'asciutto l'area durante la costruzione. Il disegno presenta scritte orientate in tutti i versi del disegno, come se fosse stato ruotato in fasi successive di elaborazio-

<sup>92</sup> Copia eliografica con disegni a matita e matita colorata bianca: MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1869.

<sup>93</sup> In relazione alla figura pilastro-capitello si potrebbe richiamare la facciata su rio della Chiesa dei Miracoli a Venezia, dove analogamente paraste con capitello emergono dall'acqua.

<sup>94</sup> MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2287.

<sup>95</sup> Disegno a matita e matite colorate su cartone: ivi, doc. n. 1873.

ne; in un angolo appare la scritta «Venezia alla Partigiana» che sarà la definitiva denominazione del monumento.

Altra serie di disegni, evidentemente redatti a progetto maturo, entrano nella definizione di materiali e quote, come il dettaglio di sezione con studio delle quote dell'acqua<sup>96</sup>.

Due disegni su copia eliografica<sup>97</sup> illustrano come sia previsto che la scultura venga sommersa in caso di marea che Scarpa indica in 80 cm sul medio mare; per i pilastri – fondati a – 2 m sul medio mare – viene indicato a forti tratti una soluzione matrice delle teste.

Un disegno di studio della parte terminale dei pilastri con inserto in pietra, redatto in scala 1:2,5, rappresenta due lati quotando altezze e dimensioni delle ammorsature geometriche<sup>98</sup>.

Un disegno di prospetto<sup>99</sup> presenta una soluzione di nuova balaustra a cilindri di grandi dimensioni e alti quasi quanto la balaustra esistente.

Vari studi<sup>100</sup> sono dedicati alla iscrizione dedicatoria con varianti anche di testo, da «Venezia a la partigiana italiana» ad arrivare al definitivo «Venezia alla Partigiana».

In un disegno planimetrico<sup>101</sup> pone una «catena da marina» nel piano tra la nuova balaustra e i primi blocchi, fino a insinuarsi tra questi; l'area appare recintata dalla nuova balaustra a blocchi cilindrici, con «apertura scorrevole» posta perpendicolarmente a ovest, mentre a est è presente una vegetazione a cespuglio.

In un disegno<sup>102</sup> con pianta e prospetto maturi nella configurazione del basamento a blocchi e del cassone, la scultura risulta per circa la metà aggettante sull'acqua; in sezione non è indicata nessuna balaustra a mediare il salto di quota tra la fondamenta e lo spazio vuoto del piano inclinato sul quale iniziano i primi blocchi; sono presenti sagome a tutta altezza di osservatori posti sulla fondamenta, forse corrispondente a un desiderio di non inserire alcuna balaustra.

<sup>96</sup> MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2238.

<sup>97</sup> Ivi, doc. n. 2400.

<sup>98</sup> Copia eliografica: ivi, doc. n. 1871.

<sup>99</sup> Disegno in scala 1:20: ivi, doc. n. 2392.

<sup>100</sup> Ivi, specificamente i documenti nn. 2242, 1978, 2265, 2266, 3971.

<sup>101</sup> Ivi, doc. n. 1980.

<sup>102</sup> Disegno a matita e matite colorate, a strumenti, su cartone: ivi, doc. n. 1877.

*La “riuscita” e il suo riconoscimento*

In generale la configurazione planimetrica appare molto incerta – o “vaga” – in cerca di una definizione che evidentemente Scarpa non trova nella sola regola geometrica della maglia *tartan* a base quadrata che di per sé lascerebbe aperta e indeterminata la forma, senza modi e ragioni per chiuderla, fino a che la disposizione dei blocchi del basamento assume una forma “a pesce”<sup>103</sup>.

La forma che Scarpa definitivamente “riconosce” come risolutiva e adotta nella configurazione del basamento è quella della città di Venezia.

Infatti – oltre alla possibilità di distinguere ad occhio la caratteristica forma “a pesce” – conferma questa ipotesi la sovrapposizione tra, da un lato i disegni planimetrici che corrispondono maggiormente alla soluzione realizzata e il rilievo dell’opera realizzata, e, dall’altro, la pianta della città (fig. 1)<sup>104</sup>.

La forma di Venezia è scomposta in isole e si traduce in una composizione di blocchi, di nuovo scomposti altimetricamente fino a rendere impossibile per chi guarda riconoscere consapevolmente la figura.

Se inoltre si confronta l’immagine della città evocata nel basamento da Scarpa, completa della selva dei Giardini sullo sfondo e del verde dell’isola di Sant’Elena sulla “coda”<sup>105</sup>, con la pianta prospettica di Jacopo de’ Barbari che ha il territorio veneto sullo sfondo, si comprende come non solo viene qui richiamata la città, ma tutto un territorio, così come Mazzariol aveva sostenuto in molte occasioni<sup>106</sup>.

La ricerca della esatta espressione del titolo del monumento – «Venezia alla Partigiana» – porta Scarpa a identificare la base “esattamente” con la città stessa.

La ricerca tentativa, disegno dopo disegno, tiene conto della mu-

<sup>103</sup> MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1980 e disegno su cartone matita e matite colorate n. 1878.

<sup>104</sup> Si vedano i seguenti miei scritti: *Guardando a Le Corbusier*, in *Carlo Scarpa. L’opera e la sua conservazione. Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia VIII-2005*, a cura di Maura Manzelle, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2006, pp. 25-45; *Sulla forma della città. Da de’ Barbari a Le Corbusier*, in *Etica, creatività, città*, a cura di Busetto, pp. 166-177.

<sup>105</sup> Si vedano ad esempio i disegni MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, documenti nn. 1980, 1883, 1875.

<sup>106</sup> GIUSEPPE MAZZARIOL, *La pianta prospettica di Venezia del 1500*, ripr. facsimilare, Venezia, Cassa di Risparmio, pp. 5-6, [testo in parte riproposto in *Urbanistica nella Pianta di de’ Barbari del 1500*, 1983]. Su questo tema si vedano i miei scritti citati alla n. 104.

tevolezza dello sguardo dell'osservatore, ma ricordando la lezione di Klee «l'occhio percorre le vie predispostegli nell'opera»<sup>107</sup>, ne dispone i punti di fruizione, rinunciando a rendere percorribili i blocchi come una gradonata verso l'acqua e quindi impedendo una visione ravvicinata, tenendo a distanza l'osservatore posto verso terra tramite una bassa balaustra e un salto di quota (come già era avvenuto nel giardino della Querini Stampalia dove il giardino non ha percorsi di accesso) e curando la privilegiata e dinamica vista dall'acqua, includendo quindi nell'opera anche il fattore tempo (tempo di visione, tempo di marea, trascorrere delle stagioni...).

I fronti visuali sono due e la figura della città ne risulta ribaltata; il movimento dell'osservatore si aggiunge a quello dell'opera, collocando il cassone galleggiante con adagiata la scultura tra i blocchi di diverse altimetrie e slittamenti; lo stesso fondale naturale oltre a essere mutevole è in continuo movimento sotto le azioni del vento; il suono stesso del vento, insieme a quello delle fronde e dell'acqua, entrano nella composizione; l'acqua di per sé è superficie riflettente e quindi duplicatrice di immagine, cui si aggiunge l'effetto della increspatura delle onde, che scompongono le immagini e le moltiplicano.

Se i blocchi-pilastrini sono posti «come un mare il cui movimento era stato pietrificato»<sup>108</sup>, la mutevolezza viene introdotta attraverso numerosi altri elementi.

Slittamento e ribaltamento delle figure, tema e variazioni e all'interno di questo il ruolo assunto dai numeri (i blocchi sono 83 e la somma dei due numeri dà 11 – l'unità specchiata, forse il numero delle lettere che compongono il suo nome e cognome...), sono tra le tecniche compositive adottate da Scarpa nella elaborazione della forma, e in particolare viene qui ricordato il lavoro sulla figura apparentemente più semplice: il quadrato. Se ne inseguono le infinite variazioni a Castelvecchio, alla Querini Stampalia, nel Giardino delle Sculture... *taxis ataktos*.

Ma qui emergono anche gli echi di molte riflessioni nel campo

<sup>107</sup> PAUL KLEE, *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1924 (edizione consultata: *Paul Klee. Quaderno di schizzi pedagogici*, a cura di Mario Lupano, Milano, Abscondita, 2002). Sul tema in relazione a Carlo Scarpa si veda il mio scritto *L'occhio percorre le vie predispostegli nell'opera...*, in *Remo Salvadori*, a cura di Chiara Bertola, Milano, Charta, 2005, pp. 71-89.

<sup>108</sup> Los, nostra intervista.

dell'arte portate avanti nei ferventi anni cinquanta e sessanta e in particolare della produzione artistica basata su studi scientifici di percezione visiva in funzione di esperimenti ottico-cinetici e programma-casualità, di cui ha riferito anche Los<sup>109</sup>, senza dimenticare che fu proprio Giuseppe Mazzariol a scrivere la presentazione della mostra *Nuova tendenza 2* tenutasi alla Querini Stampalia nel 1963<sup>110</sup>.

È possibile quindi indicare un contesto per i concetti da Scarpa proposti in particolare nell'opera *Venezia alla Partigiana* quali il concetto di complessità distinto da quello di disordine, la variazione geometrica e quella materica, il ruolo del caso, la tensione verso una produzione cinetica ma controllata nella quale viene assunto un ruolo attivo di fattori esterni quali l'ambiente e l'osservatore.

D'altra parte, per quanto riguarda la sagoma del basamento, non bisogna dimenticare – per quanto più schematico – il contemporaneo lavoro di Le Corbusier sulla medesima figura di Venezia e sulla medesima lettura a blocchi, riassunta nel primo progetto per l'ospedale di Venezia e inseguita con analogo processo che va dalla identificazione di una maglia evocatrice delle isole a una loro geometrizzazione composta sulla figura della città (fig. 2)<sup>111</sup>.

Fattori molteplici alimentano quindi il lavoro di approssimazione, il tentativo progettuale, che partendo da un'idea la rielabora, spesso la sostituisce<sup>112</sup>, la scompone, ne distingue le parti, le ricompon e con esattezza configura un dispositivo spaziale che rilancia l'evocazione dei possibili. Nel caso del basamento del Monumento *Venezia alla Partigiana* la configurazione definitiva, infatti, sembra maturare non da un'idea, ossia da una figura inizialmente chiara – come dimostrano alcune possibilità sperimentate e poi abbandonate – ma da una ricerca particolarmente faticosa e articolata dalla quale emerge la soluzione sintetica che prende la forma della città, soluzione che appare quasi ovvia, o meglio

<sup>109</sup> Vedi n. 40.

<sup>110</sup> GIUSEPPE MAZZARIOL, *Presentazione*, in *Nuova tendenza 2*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 14 dicembre 1963-15 gennaio 1964), a cura di Giovanni Marangoni, Venezia, Lombroso, p. [5].

<sup>111</sup> Sulla coincidenza della pianta dell'ospedale progettato per Venezia da Le Corbusier con la forma in pianta della città di Venezia si veda quanto da me esposto in *Le Corbusier e/a Venezia*, «d'Architettura», «L[es] Etranger[es]» n. 28 (2005), pp. 52-61.

<sup>112</sup> Si veda il già citato primo progetto per il pavimento dell'atrio della Fondazione Querini Stampalia a Venezia (n. 17).

“evidente”: è fisicamente la città che regge la scultura della partigiana morente di Murer.

Il titolo stesso del monumento ha subito diverse declinazioni, in un processo di aggiustamenti fino a corrispondere con l'esatta configurazione del monumento: “Venezia alla Partigiana”.

La figura finale del basamento è irriconoscibile per l'osservatore, disciolta negli elaborati meccanismi di articolazione planimetrica, altimetrica, dei punti di vista, di cinematico. Tuttavia quell'opera è pervasa di venezianità, non in senso nostalgico ma in quella stessa accezione produttiva di nuove forme – cara alla formatività – che molti anni prima anche Le Corbusier aveva invocato, tenendo insieme i vari elementi che costituiscono il territorio: natura e artificio, acqua e terra mutevole e alle spalle – come nella raffigurazione di Jacopo de' Barbari – il territorio veneto.

Si intende qui avanzare l'ipotesi che l'evocazione della città di Venezia costituisca un tema ricorrente nell'opera di Scarpa non solo in quanto luce, colori, materiali, ma in quanto si risolve in molte opere come citazione della vera e propria forma fisica della città – aspetto mai evidenziato, tanto che spesso i disegni del *Monumento Venezia alla Partigiana* sono stati pubblicati visti da terra, non riconoscendo la forma da Scarpa rielaborata.

Sottolineo qui come la stessa figura allegorica della *visica piscis* o “sacra mandorla” – utilizzata spesso da Scarpa – presenta analogia con la figura “a pesce” della città di Venezia<sup>113</sup> (fig. 3) e che la forma della città, geometrizzata e ribaltata, segnata dal sinuoso canal Grande, si può leggere in un piccolo bacino d'acqua in pietra da Scarpa posto nel giardino della Fondazione Querini Stampalia, così come nella seconda

<sup>113</sup> Sul significato e l'uso di questa figura da parte di Carlo Scarpa si veda: MARCO FRASCARI, *Architectural Traces of an Admirable Cipher: Eleven in the Opus of Carlo Scarpa*, «Nexus Network Journal», I (1999), p. 16; FORSTER, *Mappe d'invenzione*, p. 17; VALERIANO PASTOR, *Divagazioni sulla didattica di Samonà, Albini, Scarpa*, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione. Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia VI-2003*, a cura di Maura Manzelle, Venezia-Mendrisio, Fondazione Querini Stampalia-Fondazione Archivio del Moderno, 2004, p. 50; GUIDO PIETROPOLI, *La simbologia e la mandorla sacra*, in *Memoriae causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion 1969-1978*, Treviso, Fondazione Benetton, 2007, p. 16; KENNET FRAMPTON, *Carlo Scarpa e l'adorazione del giunto*, in *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Milano, Skira, 1999, pp. 333-367; VALERIANO PASTOR, *In principio era il DUE*, in *Apollineo e Dionisiaco: lo specchio delle idee*, a cura di Eleonora Mantese «Architettura Intersezioni», 5 (1999), n. 7, pp. 42-47.

versione, non realizzata, del progetto per il portale della sede universitaria della facoltà di Lettere e Filosofia di Ca' Foscari a San Sebastiano – dove Mazzariol era direttore di Dipartimento – ipotizziamo che Carlo Scarpa abbia stilizzato il tema della città solcata dall'acqua, ma anche qui per effettuare questa lettura il disegno deve essere rovesciato (fig. 4); ancora, forse, sarebbe necessario in questa chiave riguardare alcuni schizzi per il piccolo giardino di ingresso alla sede dei Tolentini dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

*Ancora tentando. La realizzazione dell'opera*

Ancora nella fase di realizzazione, per quanto il progetto sin dalle prime fasi contenesse il modo della sua messa in opera con annotazioni puntuali, Scarpa continua a elaborare.

Le caratteristiche tecniche del progetto sono desumibili dalla *Relazione tecnica*<sup>114</sup>:

Si prevede un plateone massiccio in c.a. poggiante su pali in legno infissi a rifiuto.

Tale platea dovrà alloggiare ed incastrare le estremità inferiori di elementi in c.a. a sezione quadrata e sporgenti dall'acqua a quote diverse.

Un cassone pure in c.a. convenientemente governato e guidato da elementi a cannocchiale in acciaio speciale sosterrà e farà galleggiare la statua in bronzo rappresentante la Partigiana.

Per la realizzazione di tale opera in presenza d'acqua si prevede la costruzione di un adeguato cassero con palancole Larsen in modo da permettere l'esecuzione del lavoro all'asciutto.

Dopo uno scavo e raddrizzamento del fondo, si deporrà un conveniente strato di pietrame permettente il drenaggio ed il sottofondo del getto in calcestruzzo che dovrà rinserrare le punte dei pali battuti e distribuirne mediante opportuna armatura le varie sollecitazioni che su di esso si scaricheranno per effetto dei movimenti ondosi e dei carichi soprastanti.

Su tale plateone verranno lasciati degli alloggiamenti per la sistemazione necessaria degli elementi verticali in calcestruzzo che saranno confezionati fuori opera e poi saldati in sito.

<sup>114</sup> MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 191, sottocartella "Partigiana Murer documenti". Tale relazione non è firmata, tuttavia è conservata sia come minuta su carta a quadretti (doc. n. 01833), sia su carta intestata dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (doc. n. 01834), dove, come ricorda Los nostra intervista, Vicenza, 25 giugno 2004, Scarpa trasferì il suo studio.

Il cassone galleggiante in c.a. avrà dimensioni massime in pianta di circa 4,50 × 2,20 ed altezza di m. 1,50 – le pareti avranno spessore medio di 15 cm. con conveniente armatura.

Trattandosi di opere in presenza d'acqua salsa si prevedono getti ricchi in cemento e del tipo pozzolanico.

È prevista una spesa per le opere descritte di £. 25.000.000.

A tale descrizione tecnica sembra corrispondere un disegno di sezione alla scala 1:20<sup>115</sup> che presenta la recinzione verso terra nella versione con cilindri tagliati a 45°, l'indicazione della quota di tre condizioni di marea (bassa marea – 0,30, medio marino, alta marea 0,80).

Oltre a tale documento, interessanti sono gli elaborati grafici conservati presso l'impresa Sacaim che realizzò l'opera e ne curò il progetto esecutivo<sup>116</sup>.

Tale gruppo di disegni, datati giugno-settembre 1967 e in seguito aggiornati fino a marzo del 1969, vanno dalla planimetria generale con la previsione di bricole e giardino recintato<sup>117</sup>, alla pianta quotata con cassone e 83 blocchi<sup>118</sup>, alle sezioni trasversali quotate in diversi punti dell'opera<sup>119</sup>, a una pianta con evidenziati i blocchi che si prevede di realizzare in opera (quelli verso l'acqua) e quelli prefabbricati (verso terra), e una riproduzione del disegno dell'archivio Scarpa con il dettaglio dei pilastri in cemento armato e pietra e il loro orientamento, più una tavola con elencati in dettaglio i pezzi e le loro dimensioni; due tavole sono dedicate al cassone per la scultura<sup>120</sup>.

<sup>115</sup> Venezia monumento alla 'Partigiana d'Italia' collocazione della scultura di Murer ai giardini di Castello, disegno scala 1:20, copia eliografica, in MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 191, doc. n. 5281; sono presenti più copie eliografiche dello stesso disegno, alcune modificate a matita.

<sup>116</sup> Presso l'archivio di tale impresa, con il numero 273 assegnato all'intervento, potrebbero essere conservati anche altri documenti, come quelli contabili, che non è stato possibile rinvenire nel corso della ricerca.

<sup>117</sup> VENEZIA, *Archivio Impresa Sacaim*, 9 giugno 1967, *Monumento alla Partigiana d'Italia – collocazione della statua dello scultore A. Murer ai giardini di Castello. Planimetria. scala 1:100*. Dis. Sacaim n. 31084. 273, Venezia 9 giugno 1967, 4.5.68.

<sup>118</sup> Ivi, Venezia. 28.07.[...], *Progetto del Monumento alla Partigiana. Pianta delle fondazioni, disegno 30262. 273*

<sup>119</sup> Ivi, Venezia, *Progetto del Monumento alla Partigiana. Sezioni, disegno 30264. 273, scala 1:20, 28 luglio 1967, aggiornamento 29.08.1967* «modificato fondazione blocco 17 – sez. C-C», aggiornamento 25.09.1967 «modificato dimensioni vasca».

<sup>120</sup> Ivi, Venezia, *Progetto del Monumento alla Partigiana. Cassone galleggiante, passo d'uomo e scaletta alla marinara, disegno 30540. 273, scala 1:20, 1:5, 9 ottobre 1967; Progetto del Monumen-*

Una fase di cantiere avanzata è documentata da dieci immagini fotografiche<sup>121</sup> dove è possibile apprezzare anche la finitura superficiale dei blocchi lapidei, eseguita in opera, mentre non è possibile, essendo le fotografie in bianco e nero, valutare la finitura della parte in cemento armato, per la quale nelle analisi compiute risulta presente un intonachino realizzato con malta cementizia, sabbia fine additivata con polvere e frammenti di cocciopesto.

Dalle indagini eseguite risulta che gli elementi superiori dei blocchi sono di due tipi distinti di pietra, non sempre identificabili con sicurezza a occhio nudo; le due pietre hanno caratteristiche simili essendo entrambe calcari molto compatti, e si distinguono macroscopicamente perché la pietra d'Istria presenta piani di sedimentazione (orizzontali, data la posa in opera), mentre sulla varietà bianca del rosso ammonitico sono visibili dei noduli (fossili fortemente metamorfizzati).

Los riporta che Scarpa era contrario a qualsiasi recinzione, avendo concepito il basamento come una gradinata verso l'acqua, da far percorrere al visitatore<sup>122</sup>, non stupisce quindi che, nonostante i disegni esecutivi dell'impresa Sacaim riportino ancora una balaustra a blocchi cilindrici, Scarpa ne elabori un'altra: in un disegno<sup>123</sup> dove la disposizione dei blocchi appare fissata planimetricamente senza incertezze – per quanto i blocchi siano rappresentati quasi tutti con un lato o un angolo aperto – la nuova balaustra, in pianta sempre in posizione arretrata verso la fondamenta, ha un approfondimento di dettaglio in sezione e assonometria a margine destro del disegno dove risulta a sezione triangolare con diagonale ad arco di cerchio volta a terra; appare sia in pianta che nella sezione di dettaglio una piccola pedana posta a cavallo della nuova balaustra a consentire una posizione di osservazione posta a sbalzo sul vuoto, infatti tra la nuova balaustra e i primi blocchi vi è uno spazio vuoto, non caratterizzato; la pedana è posta al termine di un percorso – accennato ma non concluso – lastricato ad opera incerta, perpendicolare; altro percorso perpendicolare – di lar-

*to alla Partigiana. Particolari gambe d'appoggio*, disegno 31560. scale 1:20, 1:5, 11 marzo 1969. Il cassone, che doveva galleggiare seguendo le variazioni della marea vincolato da guide, smise di funzionare a causa della ossidazione di queste e dei danni provocati dal moto ondoso.

<sup>121</sup> VENEZIA, *Archivio Storico del Comune*, Archivio Fotografico Giacomelli.

<sup>122</sup> Los, nostra intervista.

<sup>123</sup> Disegno a matita su carta trasparente, MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1883.

ghezza maggiore e con la medesima pavimentazione, è posto a ovest; Scarpa indica un alloro nell'angolo a est tra la nuova e la vecchia balaustra, un *iuniperus* a ridosso della nuova balaustra nell'incrocio con il percorso lastricato più largo; tra i due percorsi una vegetazione non meglio definita; il disegno, redatto orientandolo da terra, come attestano le scritte, non ha una definizione delle figure verso la fondamenta, quindi i percorsi non sono definiti in lunghezza.

Una copia eliografica di prospetto dall'acqua e sezione trasversale<sup>124</sup> viene integrata a matita a mano libera per quanto riguarda la balaustra che appare nella configurazione definitiva in blocchi lapidei a sezione triangolare smussata verso terra, mantenendo la posizione leggermente a sbalzo sul salto di quota già studiata per i blocchi cilindrici.

Dopo il 1968 quindi Scarpa ancora lavora alla definizione della balaustra, con una soluzione finale che appare più semplice e costituisce forse una soluzione di ripiego – sicuramente di più facile realizzazione e di minor costo – rispetto alla elaborata balaustra in cilindri tagliati che – seppure con varianti – aveva costituito una costante di molti disegni.

Dopo il riconoscimento della forma il progetto per Scarpa non è concluso, confermando che «l'opera vera consiste non nella sua forma definitiva ma nella serie d'approssimazioni per raggiungerla»<sup>125</sup>.

É piacevolissima ancora, [...], la vista di una moltitudine innumerabile, come delle stelle, o di persone ec. Un moto molteplice, incerto, confuso, irregolare, disordinato, un ondeggiamento vago ec., che l'animo non possa determinare, né concepire definitivamente e distintamente ec., come quello di una folla, o di un gran numero di formiche o del mare agitato ec. Similmente una moltitudine di suoi irregolarmente mescolati, e non distinguibili l'uno dall'altro ec. ec. ec. (20 Settembre 1821)  
GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*<sup>126</sup>

<sup>124</sup> MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1868.

<sup>125</sup> CALVINO, *Lezioni americane*, p. 85.

<sup>126</sup> Citato in *ivi*, pp. 70-71.

## ABSTRACT

Nel presente saggio viene messo in relazione il metodo di produzione “tentativo” – teorizzato da Luigi Pareyson in ambito di studi sull’estetica – con il modo di progettare di Carlo Scarpa.

Secondo questa teoria, nella produzione artistica non viene riconosciuta e applicata una regola predefinita, ma, in funzione della singolarità di ogni opera, viene elaborato l’unico modo possibile e in cui essa “deve” essere fatta, che non può che essere inventato durante il progetto stesso. La riuscita viene accolta come riconoscimento dell’unica soluzione adatta. Tale modo di intendere la produzione figurativa deve necessariamente quindi procedere attraverso il sondaggio di possibilità e alternative, ripetutamente verificate.

Questo processo progettuale adottato da Scarpa è ben rappresentato dai disegni per il basamento del Monumento Venezia alla Partigiana, la cui successione viene analizzata sino alla identificazione della soluzione nella forma stessa della città di Venezia.

This essay investigates the relationship between the “in the making” method of production theorized by Luigi Pareyson in the field of aesthetics and Carlo Scarpa’s way of designing.

According to Pareyson’s theory, artistic production does not recognize and apply a predefined rule; it is elaborated, in the only way possible, according to the singularity of each work and the way in which it “must” be done, which can only be invented during the project. Success lies in identifying the only suitable solution. This way of understanding figurative production has to proceed by exploring – and repeatedly verifying – all the possibilities and alternatives.

Scarpa’s adoption of this design process is well represented by the drawings for the base of the Monument to the Partisan Woman in Venice, the succession of which is analyzed until the solution is identified in the very form of the city of Venice.

PREMIO ACHILLE E LAURA GORLATO  
VII EDIZIONE (2020)



Teresa Bernardi

IL WELFARE ITINERANTE.  
LE DOTI DELLE DONNE GRECO-ORTODOSSE  
IN VIAGGIO ATTRAVERSO L'ADRIATICO (XVII E XVIII SECOLO)

*Introduzione*

Siino ogni anno imbossolate tante putte greche che vivino alla greca et battezzate alla greca, figliole de greci, de buona vita, che habbino le fedì da capellani greci o dall'Arcivescovo, et le dieci prime che saranno estratte habbino ducati 100 per una per il loro maritar in greci, overo per il loro monacar, et non essendovi tante, si porti all'anno futuro accrescendo tanto più l'amontar<sup>1</sup>.

A volere che parte del suo patrimonio fosse destinata a dotare giovani donne greco-ortodosse fu un importante benefattore e membro della comunità dei greci a Venezia, Tommaso Flangini (1579-1648). Non mancherà lo spazio per approfondire la traiettoria biografica di questo personaggio e il ruolo di primo piano che ricoprì nell'ambito delle iniziative assistenziali della confraternita greca<sup>2</sup>. Per adesso, però, soffermarsi su alcuni passaggi del suo testamento è sufficiente a definire gli interrogativi alla base della ricerca, nonché le fonti e i contesti che li hanno messi in moto<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Provveditori sopra ospedali e luoghi pii (d'ora in poi PSO), capitolare, b. 116, cc. 19r-19v, copia del testamento dell'11 settembre 1644; ivi, b. 151, fasc. "catalogo delle donzelle graziate (1665-1700)", cc. non numerate.

<sup>2</sup> KONSTANTINOS D. MERTZIOS, *Θωμάς Φλαγγίνης και ο Μικρός Ελληνομνημόν*, Atene, Πραγματεία της Ακαδημίας Αθηνών, 1939; KATERINA B. KORRÈ, *Per una biografia di Tommaso Flangini*, in *Collegio Flangini 350 anni*, Atene-Venezia, Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini di Venezia, 2016, pp. 287-340.

<sup>3</sup> L'articolo presenta e approfondisce alcuni aspetti della tesi di dottorato *Mobilità femminile e pratiche di identificazione a Venezia in età moderna*, discussa alla Scuola Normale superiore di Pisa nel 2020 e omaggiata dall'Ateneo Veneto con il premio *Achille e Laura Gorlato* (VII edizione). Questo lavoro, che affronta questioni estremamente attuali al centro dei più recenti dibattiti politici e storiografici, si occupa degli spazi dell'ospitalità e delle pratiche di identificazione dei forestieri (delle donne in particolare) nella Repubblica di Venezia tra la fine del XVI secolo e la prima metà del XVIII; TERESA BERNARDI, *Mobilità femminile e pratiche di identificazione a Venezia in età moderna*, Scuola Normale superiore di Pisa, a.a. 2019-2020.

Il legato stabiliva che, dalla morte del suo autore e con cadenza annuale, alcune «putte greche», non ancora sposate, avrebbero potuto ottenere una dote nonostante le ristrettezze economiche in cui si trovavano. Per accedere al beneficio era necessario possedere una serie di requisiti e partecipare a una selezione: bisognava dimostrare di essere figlie di genitori greci, di essere state battezzate «alla greca», di vivere nel rispetto della confessione ortodossa e dei suoi riti, di essere indigenti e di non avere una cattiva reputazione. Lo si faceva per lo più presentando dei documenti, come le fedeli di battesimo, di povertà e di «buona vita», prodotti in genere dalle autorità religiose greco-ortodosse<sup>4</sup>.

Le istruzioni fornite dal testamento non davano adito a incomprensioni: una volta accertata l' idoneità delle candidate, i loro nominativi dovevano essere estratti a sorte e soltanto le prime dieci avrebbero ottenuto una somma di cento ducati per potersi sposare o entrare in monastero. Responsabili della procedura sarebbero stati i Provveditori sopra ospedali e luoghi pii – la magistratura che a Venezia era incaricata, come anche la denominazione lascia intendere, di amministrare ospedali e istituzioni caritative – insieme alle autorità di riferimento della confraternita greca, vale a dire i cappellani e l'arcivescovo di Filadelfia<sup>5</sup>. Flangini voleva che il suo lascito fosse amministrato nella maniera più equa possibile, senza che si ammettessero favoritismi o che i rapporti di potere interni alla comunità dei greci pesassero sulla scelta delle persone da sostenere:

<sup>4</sup> ASVe, PSO, b. 151, fasc. «catalogo delle donzelle graziate (1665-1700)», cc. non numerate, 24 aprile 1665.

<sup>5</sup> L'arcivescovo di Filadelfia (sede episcopale in Asia minore) era il capo religioso dei greci a Venezia, nonché suffraganeo (esarca) del patriarca di Costantinopoli; ERMANNO ORLANDO, *Sposarsi nel medioevo. Percorsi coniugali tra Venezia, mare e continente*, Roma, Viella, 2010, pp. 192-193; *Gavriil Sevros, arcivescovo di Filadelfia a Venezia, e la sua epoca. Atti della giornata di studio dedicata alla memoria di Manussos Manussacas (Venezia, 26 settembre 2003)*, a cura di Dimitris G. Apostolopoulos, Venezia, Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2004. Sulla Comunità dei greci a Venezia esiste un'ampia bibliografia, mi limito a citare: GIORGIO FEDALTO, *Ricerche storiche sulla posizione giuridica ed ecclesiastica dei greci a Venezia nei secoli XV-XVI*, Olschki, Firenze, 1967; BRUNEHILDE IMHAUS, *Le minoranze orientali a Venezia, 1300-1510*, Roma, Il Veltro, 1997; *I greci a Venezia. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 5-7 novembre 1998)*, a cura di Maria Francesca Tiepolo ed Eurigio Tonetti, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002; ERSIE BURKE, *The Greeks of Venice, 1498-1600. Immigration, Settlement, and Integration*, Turnhout, Brepols, 2016.

perché non segua fraude sii fatta imbossolatione in Chiesa de Greci con l'assistenza d'uno almeno dell'Illustrissimi Provveditori sopra i Ospitali, di Monsignor Illustrissimo Arcivescovo, che per tempora sarà, et delli capellani, con la presenza anco della Banca. Ma non si possa alterar questa forma, e questo faccio perché ho veduto nel capitolo di San Zorzi, al qual prima lascio l'elezione, che non si regolano se non per affetti, et io voglio che l'equità habbi il suo dovere<sup>6</sup>.

Per far sì che il beneficio finisse in buone mani, vale a dire quelle delle legittime intestatarie, venivano implementate alcune pratiche di identificazione e registrazione dell'identità. I provveditori sopra ospedali, essendo gli esecutori testamentari, dovevano controllare l'autenticità dei documenti (fedi) e raccogliere informazioni sulla fama delle giovani donne, i loro legami di sangue e l'appartenenza confessionale. Indagavano inoltre i rapporti che i genitori avevano costruito sia con la Repubblica – alcuni di loro, ad esempio, prestavano servizio come marinai o soldati sulle galee veneziane – sia con la comunità dei greci. Una comunità che, come diversi studi hanno già messo in evidenza, estendeva i propri confini ben al di là di quelli cittadini<sup>7</sup>.

Verificare che tutto avvenisse secondo le regole non era di certo un'operazione semplice. La concessione delle doti, come nel caso delle altre attività assistenziali gestite dalla confraternita, riguardava sia le donne greche abitanti a Venezia sia quelle che vivevano nella terraferma veneta o nei territori dei domini sull'altra sponda dell'Adriatico e nel Mediterraneo orientale: provenivano ad esempio da Corfù, Cefalonia, Zante, Sebenico, Pola e Cattaro. È verosimile che alcune non fossero mai state nella dominante, mentre altre vi erano nate o vi avevano vissuto per un

<sup>6</sup> ASVe, PSO, capitolare, b. 116, c. 19v, copia del testamento del 1644.

<sup>7</sup> Con i termini "greco" o "greca" ci si riferiva a individui provenienti da un territorio ben più vasto ed eterogeneo dell'attuale Grecia. Erano greche, ad esempio, alcune popolazioni originarie delle Isole egee, delle coste dell'Asia Minore e della penisola balcanica, soggette all'Impero ottomano o alla Serenissima. Si trattava di persone ortodosse o cattoliche, che potevano parlare il greco, il turco, lo slavo o altro; MATHIEU GRENET, *Moralités marchandes et charité communautaire. Le cas des Grecs de Venise, XVIe-début XIXe siècle*, «Rives méditerranéennes», 49 (2014), pp. 119-138, 122; ID., *La fabrique communautaire. Les Grecs à Venise, Livourne et Marseille, v.1770-v.1830*, Roma-Atene, École française de Rome-École française d'Athènes, 2016; ANGELA FALCETTA, *Ortodossi nel Mediterraneo cattolico. Frontiere, reti, comunità nel Regno di Napoli (1700-1821)*, Roma, Viella, 2016; CESARE SANTUS, *Trasgressioni necessarie. Communicatio in sacris, coesistenza e conflitti tra le comunità cristiane orientali (Levante e Impero Ottomano, XVII-XVIII secolo)*, Roma, École française de Rome, 2019.

periodo limitato di tempo. Anche se difficile da riscontrare, è inoltre plausibile che l'ottenimento della dote, in certi casi, rappresentasse un incentivo a spostarsi, entrando a far parte di progetti migratori più ampi, anche di tipo familiare. Vale a dire che le autorità si trovavano a verificare l'identità sociale delle candidate nei luoghi dove queste vivevano, in quelli di provenienza, dove erano nate ed erano state battezzate<sup>8</sup>.

La necessità di raccogliere informazioni a partire da diverse giurisdizioni e comunità locali era dovuta anche a un altro aspetto della procedura: le dieci ragazze prescelte non usufruivano del beneficio a proprio piacimento, ma potevano riscuoterlo solo dopo essersi sposate con un greco o essere entrate in monastero. A tal proposito, per le autorità veneziane era importante potersi accertare che l'unione fosse stata celebrata tra greci e secondo il rito ortodosso, a prescindere da dove fosse avvenuto il matrimonio: nella città lagunare o altrove.

in avvenire le donzelle greche che saranno state gratiate con la promessa di ducati 100, non possano esser capaci, né in portione né in tutto della gratia stessa, se non averanno adempite le condizioni del testatore dichiarite, niuna ecceutuata, cioè di maritarsi alla greca, et in greci, o pure di monacarsi<sup>9</sup>.

Il fatto che la procedura si svolgesse in due momenti distinti – quello della candidatura e quello della riscossione dei cento ducati – pone una serie di questioni riguardo all'identificazione delle «gratiate». Spesso trascorrevano diversi anni tra l'assegnazione della dote e la celebrazione dell'unione matrimoniale (quindi il momento in cui ritirare il denaro). Le ragazze nel mentre erano cresciute, e in molti casi non vivevano più a Venezia o nei luoghi dai quali avevano espresso la volontà di essere ammesse alla selezione. Come era possibile, a distanza di tempo, provare che quelle donne fossero le stesse a cui era stato concesso il beneficio, e come farlo in loro assenza?

<sup>8</sup> ASVe, PSO, bb. 151, 152, 153.

<sup>9</sup> Ivi, capitolare, b. 116, 42v, 17 aprile 1716. Lo stesso avveniva per quanto riguarda le commissarie amministrare dalle scuole grandi. Se si considera quella di San Rocco, «le doti dovevano essere riservate a ragazze di condotta ineccepibile e meritevoli, che non fossero né sposate né fidanzate, e potevano essere versate solo a nozze avvenute, dietro presentazione, da parte della sposa ai Commissari, di un certificato di matrimonio redatto dal parroco»; cit. in BRIAN PULLAN, *La politica sociale della Repubblica 1500-1620*, 1, *Le Scuole Grandi, l'assistenza e le leggi sui poveri*, Roma, Il Veltrò, 1982, p. 188.

Considerato che le tracce del loro passato risultavano sparpagiate fra diverse località e giurisdizioni, occorre chiedersi in che misura la mobilità interferisse con la possibilità di identificarle e indagare quali erano gli strumenti, i canali di comunicazione, le figure di intermediazione di cui le autorità locali avevano bisogno per ricostruire la reputazione frammentata delle persone in movimento. Non dimentichiamo che, nel caso delle donzelle greche, al centro di queste indagini vi erano delle donne appartenenti a una minoranza religiosa. Quindi, in questa ricerca, l'analisi di una pratica di identificazione tutta al femminile ha reso necessario adottare una prospettiva intersezionale, che tenga conto del genere, della religione, della posizione sociale, dell'origine delle persone coinvolte<sup>10</sup>. È stato inoltre indispensabile utilizzare diverse scale di analisi: la micro della traiettoria biografica, la macro dell'interconnessione tra territori e autorità distanti, passando per la dimensione meso degli intermediari e del rapporto tra istituzioni e attori sociali<sup>11</sup>.

Il contributo si propone di riflettere intorno a queste domande esplorando il rapporto tra identificazione e accesso all'assistenza in uno stato giurisdizionale e policentrico di antico regime<sup>12</sup>. Come già premesso, l'oggetto di studio è una pratica di registrazione dell'identità che riguarda donne in movimento tra confini geografici, sociali e confessionali. Lo scopo principale è mettere in luce una rete di suppor-

<sup>10</sup> SABRINA MARCHETTI, *Intersezionalità. Pensare la differenza*, in *Etiche della diversità culturale*, a cura di Caterina Botti, Firenze, Le Lettere, 2013, pp. 133-148; ANGIE-MARIE HANCOCK, *Intersectionality. An Intellectual History*, New York, Oxford University Press, 2016.

<sup>11</sup> *Jeux d'échelles: La micro-analyse à l'expérience*, a cura di Jacques Revel, Parigi, Gallimard-Le Seuil, 1996 (trad. it. *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006); *Penser par cas*, a cura di Jean-Claude Passeron e Jacques Revel, Parigi, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005; FRANCESCA TRIVELLATO, *Is the Future for Italian Microhistory in the Age of Global History?*, «California Italian Studies», 2 (2011), <https://escholarship.org/uc/item/0z94n9hq> (ultimo accesso: 14 aprile 2023); CARLO GINZBURG, *Our Words, and Theirs: A Reflection on the Historian's Craft, Today*, in *Historical Knowledge: In Quest of Theory, Method and Evidence*, a cura di Susanna Fellman e Marjatta Rahikainen, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 97-119; *Global History and Microhistory*, a cura di John-Paul Ghobrial, «Past&Present», 14 (2019).

<sup>12</sup> PIETRO COSTA, *Lurisdictio. Semantica del potere politico nella pubblicistica medievale (1100-1433)*, Milano, Giuffrè, 1969; LUCA MANNORI, *Il sovrano tutore. Pluralismo istituzionale e accentramento amministrativo nel principato dei Medici (secc. XVI-XVIII)*, Milano, Giuffrè, 1994; SIMONA CERUTTI, *Giustizia sommaria. Pratiche e ideali di giustizia in una società di Ancien Régime (Torino XVIII secolo)*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 14-22; GUILLAUME CALAFAT, *Jurisdictional Pluralism in a Litigious Sea (1590-1630): Hard Cases, Multi-Sited Trials and Legal Enforcement Between North Africa and Italy*, «Past&Present», 14 (2019), pp. 142-178.

to e *patronage* funzionante su scala translocale, attivata soprattutto dal basso e da esigenze molteplici (quelle delle giovani donne, delle loro famiglie, della comunità dei greci alla quale appartenevano). Questa rete era in grado di sfruttare, e al contempo accrescere, le interazioni e i processi di comunicazione tra Venezia e i territori d'oltremare, tra gli abitanti della città e quelli delle isole greche, tra le magistrature veneziane e i pubblici rappresentanti dei domini<sup>13</sup>. Partecipava inoltre alla definizione di un sistema amministrativo condiviso, almeno in area adriatica, basato sul riconoscimento dei medesimi documenti scritti fra diversi centri di potere<sup>14</sup>.

In questo contesto, gli scambi di informazioni non riguardavano soltanto questioni diplomatiche, mercantili, o sanitarie, ma erano attivati da necessità concrete e quotidiane di uomini e donne: i loro diritti di accesso all'assistenza<sup>15</sup>.

Il fatto che le doti viaggiassero attraverso l'Adriatico offre un punto di vista privilegiato nello studiare quello che Angela Groppi ha definito «il welfare prima del welfare»<sup>16</sup>. Non più, o meglio non solo,

<sup>13</sup> Cfr. *Empowering Interactions. Political Cultures and the Emergence of the State in Europe 1300-1900*, a cura di Wim Blockmans, André Holenstein e Jon Mathieu, Farnham, Ashgate, 2009; ARNDT BRENDECKE, *Imperium und Empirie. Funktionen des Wissens in der spanischen Kolonialherrschaft*, Colonia, Böhlau, 2009. Per quanto riguarda la storia istituzionale di Venezia e i rapporti fra governanti e governati: GAETANO COZZI, *Repubblica di Venezia e Stati italiani. Politica e giustizia dal secolo XVI al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 1982; ALFREDO VIGGIANO, *Governanti e governati. Legittimità del potere ed esercizio dell'autorità sovrana nello Stato veneto della prima età moderna*, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Canova, 1993.

<sup>14</sup> Lo stesso valeva per le notizie che circolavano sul diffondersi delle malattie e per i documenti che venivano rilasciati al fine di monitorare la mobilità di navi, persone e merci. Le fedi di sanità, sebbene fossero realizzate e autenticate localmente, erano efficaci soltanto se riconosciute in diversi territori e spazi giurisdizionali; cfr. *Rotte mediterranee e baluardi di sanità. Venezia e i lazzaretti mediterranei*, a cura di Nelli-Elena Vanzan Marchini, Milano, Skira, 2004; KATERINA KONSTANTINIDOU, *Gli uffici di Sanità delle Isole Ionie durante il Seicento e il Settecento*, «Studi veneziani», 49 (2005), pp. 379-391; JANE L. STEVENS CRAWSHAW, *Plague Hospitals: Public Health for the City in Early Modern Venice*, Farnham, Ashgate, 2012; ALEXANDRA BAMJI, *Health Passes, Print and Public Health in Early Modern Europe*, «Social History of Medicine», 3 (2019), pp. 441-464; BERNARDI, *Mobilità femminile*, pp. 105-142; MARINA INÌ, *Materiality, Quarantine and Contagion in the Early Modern Mediterranean*, «Social History of Medicine», 34 (2021), n. 4, pp. 1161-1184.

<sup>15</sup> FILIPPO DE VIVO, *Microhistories of Long-Distance Information: Space, Movement and Agency in the Early Modern News*, «Past&Present», 14 (2019), pp. 179-214.

<sup>16</sup> ANGELA GROPPI, *Il welfare prima del welfare. Assistenza alla vecchiaia e solidarietà tra generazioni a Roma in età moderna*, Roma, Viella, 2010; MARINA GARBELLOTTI, *Per carità. Poveri e politiche assistenziali nell'Italia moderna*, Roma, Carocci, 2013; *Alle origini del welfare. Radici medievali e moderne della cultura europea dell'assistenza*, a cura di Gabriella Piccinni, Roma, Viella, 2020.

focalizzando l'attenzione sul funzionamento delle istituzioni stabili (scuole, ospedali, confraternite radicate in città e monasteri) ma anche analizzando forme di carità che si potrebbero definire "itineranti" (insieme alle doti, si pensi al denaro inviato per i riscatti dalla schiavitù, alle borse di studio per studenti poveri, agli alimenti e alle pensioni richieste, ad esempio, da veneziani trasferitesi altrove)<sup>17</sup>.

La ricerca prende avvio dagli studi che hanno considerato l'identificazione personale uno strumento di disciplinamento sociale e un mezzo per attribuire dei diritti consentendo l'acquisizione di risorse materiali e immateriali: la carità, il lavoro, la proprietà, le alleanze matrimoniali, le reti di relazione<sup>18</sup>. Tenendo conto di questa duplice accezione, si è guardato ai canali di accesso all'assistenza anche come mezzi di controllo della mobilità (in particolare femminile) non solo da parte delle autorità laiche ed ecclesiastiche ma anche dei corpi sociali, come ad esempio le confraternite nazionali<sup>19</sup>. L'attenzione è stata spostata

<sup>17</sup> Cfr. ELISA NOVI CHAVARRIA, *Accogliere e curare. Ospedali e culture delle nazioni nella Monarchia ispanica (secc. XVI-XVII)*, Roma, Viella, 2020; LUCIA FELICI, *Senza frontiere. L'Europa di Erasmo (1538-1600)*, Roma, Carocci, 2021. Sul riscatto degli schiavi la bibliografia è sterminata, si vedano in particolare quei lavori che riflettono intorno alla tensione tra mobilità e immobilità, e al concetto di distanza: WOLFGANG KAISER, *Una missione impossibile? Riscatto e comunicazione nel mediterraneo occidentale (secc. XVI-XVII)*, «Quaderni storici», 124 (2007), n. 42, pp. 19-41; ANDREA PELIZZA, *Riammessi a respirare l'aria tranquilla. Venezia e il riscatto degli schiavi in età moderna*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2013; SALVATORE BONO, *Schiavi. Una storia mediterranea (XVI-XIX secolo)*, Bologna, il Mulino, 2016; SERENA DI NEPI, *I confini della salvezza. Schiavitù, conversione e libertà nella Roma di età moderna*, Roma, Viella, 2022; GIULIA BONAZZA, *Enslaved Labour and Im/Mobility in the Mediterranean: the Italian Case (1752-1885)*, «Annals of the Fondazione Luigi Einaudi», 56 (2022), n. 1, pp. 61-78.

<sup>18</sup> TAMAR HERZOG, *Defining Nations: Immigrants and Citizens in Early Modern Spain and Spanish America*, New Haven, Yale University Press, 2003; *Registration and Recognition: Documenting the Person in World History*, a cura di, Keith Breckenridge e Simon Szreter, Oxford, Oxford University Press, 2012; SIMONA CERUTTI, *Étrangers. Étude d'une condition d'incertitude dans une société d'Ancien Régime*, Montrouge, Bayard, 2012; JOANNE RAPPAPORT, *The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial Kingdom of Granada*, Durham, Duke University Press, 2014; ALESSANDRO BUONO, *La manutenzione dell'identità. L'identificazione degli eredi legittimi nello Stato di Milano e nella Repubblica di Venezia (secoli XVII e XVIII)*, «Quaderni Storici», 148 (2015), pp. 231-266; ID., *Tener persona. Sur l'identité et l'identification dans les sociétés d'Ancien Régime*, «Annales. HSS», 75 (2020), pp. 75-111; *Fingerprints. Tecniche di identificazione e diritti delle persone*, a cura di Simona Berhe ed Enrico Gargiulo, Verona, QuiEdit, 2020; LUCA SCHOLZ, *Borders and Freedom of Movement in the Holy Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

<sup>19</sup> Se da un lato, infatti, le comunità locali erano in grado di facilitare l'inserimento dei nuovi arrivati nel tessuto urbano, fornendo assistenza pratica (informazioni su leggi e consuetudini, supporto economico, contatti e opportunità), dall'altro avrebbero contribuito ad attivare meccanismi

dalle misure di sorveglianza delle frontiere, che tra l'altro riguardavano solo raramente anche le donne, a un panorama più vasto di pratiche di registrazione dell'identità. Le quali, pur caratterizzando gli ambienti cittadini e la vita quotidiana di abitanti e forestieri, sono state per lungo tempo trascurate dalla storiografia su mobilità e identificazione<sup>20</sup>. Il controllo del territorio necessitava difatti del coinvolgimento di centri di potere molteplici e diversificati: strutture dell'ospitalità, corporazioni di mestiere, confraternite devozionali e istituzioni caritative, reti familiari e di vicinato<sup>21</sup>.

Attraverso i criteri di distribuzione delle risorse cittadine, pubbliche e private, in antico regime si mettevano in moto dinamiche di inclusione o esclusione comunitaria, di costruzione o messa in discussione dei rapporti di potere. L'analisi dei requisiti per ottenere particolari forme di aiuto e accedere a determinate istituzioni caritative, ad esempio, fa luce su alcune delle regole che organizzavano l'accoglienza, o in certi casi il respingimento, di uomini e donne forestieri. Interrogarsi su tali regole, sebbene subissero delle modifiche nel corso del tempo e rispetto all'ambito giurisdizionale di riferimento, permette di comprendere

di «vigilanza orizzontale» tra i membri dello stesso gruppo (o rete) sociale. BRENDÉCKE, *Imperium und Empirie; The History and Cultures of Vigilance: Historicizing the Role of Private Attention in Society*, a cura di Arndt Brendécke e Paola Molino, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018; ERMANNORLANDO, *Stranieri e migranti di fronte all'assistenza*, in *Alle origini del welfare*, p. 515.

<sup>20</sup> JOHN TORPEY, *The Invention of the Passport: Surveillance, Citizenship and the State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; *Documenting Individual Identity: The Development of State Practices in the Modern World*, a cura di Jane Caplan e John Torpey, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001; *La mobilità des personnes en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne. Procédures de contrôle et documents d'identification*, a cura di Claudia Moatti, Roma, École française de Rome, 2004; VALENTIN GROEBNER, *Who are you? Identification, Deception, and Surveillance in Early Modern Europe* (trad. ingl. di Mark Kyburz), Cambridge (Ma), Zone Books, 2007; *L'identification. Genèse d'un travail d'État*, a cura di Gérard Noiriel, Parigi, Belin, 2007.

<sup>21</sup> *Gated Communities? Regulating Migration in Early Modern Cities*, a cura di Bert De Munck e Anne Winter, Farnham, Ashgate, 2012; *Identification and Registration Practices in Transnational Perspective: People, Papers and Practices*, a cura di Ilse About, James R. Brown e Gayle Lonergan, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013; *Stranieri. Controllo, accoglienza e integrazione negli Stati italiani (XVI-XIX secolo)*, a cura di Marco Meriggi e Anna Maria Rao, Napoli, Federico II University Press, 2020; TERESA BERNARDI, *Tracing Migrations Within Urban Spaces: Women's Mobility and Identification Practices in Early Modern Venice*, in *Gender and Migration in Historical Perspective: Institutions, Labour and Social Networks (16th to 20th centuries)*, a cura di Beatrice Zucca Micheletto, Londra, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 39-81; ROSA M. SALZBERG, *The Renaissance on the Road: Mobility, Migration and Cultural Exchange*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.

meglio questioni di largo respiro, come i modelli socioculturali che ispiravano le gerarchie sociali, il concetto di *utilitas publica*, la costruzione delle identità e dei ruoli di genere in un determinato contesto storico<sup>22</sup>.

Quella veneziana era una società fortemente gerarchizzata in cui gli spazi riservati alle comunità straniere e alle minoranze religiose erano regolamentati con precisione e tenuti sotto controllo<sup>23</sup>. Tuttavia, a differenza di quanto accade oggi, i canali attraverso i quali le persone migranti potevano chiedere e disporre di aiuto erano numerosi, i requisiti per accedervi cambiavano da un'istituzione all'altra, così come i documenti loro richiesti. Inoltre, sebbene nel corso del XVIII secolo l'accesso al welfare dipendesse sempre più dalla cultura scritta, è evidente che non potesse prescindere da processi di identificazione che mettevano al centro le reti sociali degli individui, locali (intese qui come interne alla realtà urbana) e translocali, che si sviluppavano tra diversi luoghi mettendoli in relazione<sup>24</sup>.

La mobilità delle persone, d'altra parte, non è mai stata lineare e tanto meno prevedibile. I modelli sociologici che hanno descritto le migrazioni come spostamenti da un punto A, le origini, a un punto B, il contesto di arrivo, hanno fatto presto i conti con la complessità delle esperienze concrete, dei singoli, dei gruppi familiari e professionali, delle comunità diasporiche. Soprattutto a partire dal cosiddetto *mobility turn* (anni 2000), la mobilità è stata considerata in tutte le sue sfaccettature: geografica, sociale e religiosa, intra e interurbana, locale e translocale<sup>25</sup>. Le ricostruzioni storiche dei contesti e delle modalità

<sup>22</sup> *Alle origini del welfare*, p. 11.

<sup>23</sup> Per una bibliografia complessiva si faccia riferimento ai lavori citati in: DAVID CHAMBERS, BRIAN PULLAN, *Venice: A Documentary History (1450-1630)*, Oxford, Blackwell, 1992; *La città italiana e i luoghi degli stranieri (XIV-XVIII secolo)*, a cura di Donatella Calabi e Paola Lanaro, Roma-Bari, Laterza, 1998; ANDREA ZANNINI, *Venezia città aperta. Gli stranieri e la Serenissima XIV-XVIII sec.*, Venezia, Marcianum Press, 2009; ERMANNORLANDO, *Migrazioni mediterranee. Migranti, minoranze e matrimoni a Venezia nel basso medioevo*, Bologna, il Mulino, 2014.

<sup>24</sup> PIER LUIGI CROSTA, *Reti translocali. Le pratiche d'uso del territorio come "politiche" e come "politica"*, «Foedus», 7 (2003), pp. 5-18.

<sup>25</sup> *L'Italia delle migrazioni interne. Donne, uomini, mobilità in età moderna e contemporanea*, a cura di Angiolina Arru e Franco Ramella, Roma, Donzelli, 2003; MIMI SHELTER, JOHN URRY, *The New Mobilities Paradigm*, «Environment and Planning», 38 (2006), n. 2, pp. 207-227; *What is Migration History?*, a cura di Christiane Harzig, Dirk Hoerder e Donna R. Gabaccia, Cambridge, Polity Press, 2009; *Storia d'Italia. Annali 24. Migrazioni*, a cura di Paola Corti e Matteo Sanfilippo, Torino, Einaudi, 2009; *The Routledge Handbook of Mobilities*, a cura di Peter Adey, David

con cui gli individui si muovevano, condotte a partire dal mondo interconnesso della prima età moderna, hanno restituito la diversità e la mutevolezza delle loro traiettorie. Mai uguali a sé stesse, fatte di tappe intermedie, ritorni temporanei ai paesi d'origine, stanzialità e ripartenze, brevi e lunghe distanze<sup>26</sup>.

È sulla distanza percorsa, quella che separa gli individui dai loro luoghi di origine o provenienza, che le scienze sociali si stanno da qualche tempo concentrando. La ricerca di Jonas Larsen, ad esempio, conferma quello che emerge anche dall'analisi della commissaria Flangini. Larsen sottolinea che la tendenza di focalizzarsi sulla mobilità geografica e sulle esperienze di "dislocamento" (*displacement*) rischia di mettere in ombra il ruolo cruciale delle reti sociali nell'incrementare o nel relativizzare gli effetti della distanza percorsa<sup>27</sup>. Se si pensa alle società della prima età moderna, anche la mobilità intra urbana o residenziale poteva comportare una ridefinizione dei rapporti di vicinato, insieme alla necessità di registrare nuovamente l'identità sociale di un individuo; la migrazione, d'altra parte, non avrebbe provocato necessariamente un processo di sradicamento<sup>28</sup>. Era possibile, infatti, mantenere reti sociali stabili e ramificate in località anche molto distanti fra loro, consentendo, insieme al movimento delle persone, la trasmissione di idee, oggetti, risorse economiche e informazioni<sup>29</sup>.

Bissell, Kevin Hannam, Peter Merriman e Mimi Sheller, Londra, Routledge, 2014; *Reimagining Mobilities Across the Humanities*, a cura di Lucio Biasiori, Federico Mazzini e Chiara Rabbiosi, voll. 1-2, Londra, Routledge, 2023.

<sup>26</sup> ERIC R. DURSTELER, *Renegade Women. Gender, Identity, and Boundaries in the Early Modern Mediterranean*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002; NATALIE ZEMON DAVIS, *Trickster Travels: A Sixteenth-Century Muslim Between Worlds*, New York, Hill and Wang, 2007; LINDA COLLEY, *The Ordeal of Elizabeth Marsh: A Woman in World History*, New York, Pantheon Book, 2007; SANJAY SUBRAHMANYAM, *Three Ways to Be Alien: Travails and Encounters in the Early Modern World*, Waltham (Ma), Brandeis University Press, 2011; MERCEDES GARCÍA-ARENAL, GERARD WIEGERS, *L'uomo dei tre mondi. Storia di Samuel Pallache, ebreo marocchino nell'Europa del Seicento*, (trad. it. di Stefania Pastore), Roma, Viella, 2014; TAMAR HERZIG, *Storia di un ebreo convertito. Arte, criminalità e religione nell'Italia del Rinascimento*, (trad. it. di Stefano U. Baldassarri e Donatella Downey), Roma, Viella, 2023.

<sup>27</sup> JONAS LARSEN, *Distance and Proximity*, in *The Routledge Handbook*, a cura di Adey, Bissell, Hannam, Merriman e Sheller, Londra, Routledge, 2014, pp. 125-133.

<sup>28</sup> Cfr. BERNARDI, *Mobilità femminile*; ead. *Tracing Migrations*.

<sup>29</sup> MOLLY GREEN, *A Shared World: Christians and Muslims in the Early Modern Mediterranean*, Princeton, Princeton University Press, 2002; FRANCESCA TRIVELLATO, *The Familiarity of Strangers: The Sephardic Diaspora, Livorno, and Cross-Cultural Trade in the Early Modern Period*, New Haven, Yale University Press, 2009; ERIC R. DURSTELER, *Venetians in Constantinople*:

Di fronte alla tendenza piuttosto radicata di enfatizzare l'impatto della mobilità su larga scala, sia per quanto riguarda le esperienze individuali che la capacità d'azione istituzionale, si è scelto qui di spostare il focus d'analisi dalle persone migranti alla loro fama in movimento, costruita in maniera collettiva e per mezzo di comunità locali eterogenee. Questo grazie a una serie di informazioni che circolavano attraverso carte scritte e intermediari (notai, cappellani greci, procuratori e testimoni), i quali non solo trasmettevano il sapere ma, in quanto garanti della sua autenticità, contribuivano anche a costruirlo<sup>30</sup>. In altre parole, il tentativo è di osservare in che modo il fenomeno globale dell'identificazione – che determinava l'accesso al welfare e alle risorse comunitarie – funzionava localmente, nel concreto delle pratiche di registrazione, dei supporti materiali, della comunicazione istituzionale e delle interazioni tra persone<sup>31</sup>.

La prospettiva di genere rappresenta un valore aggiunto nell'analisi della documentazione. La scelta di una pratica di welfare rivolta in maniera specifica alle donne ha anche lo scopo di rendere visibili quei soggetti che di solito risultano assenti nelle fonti di natura legislativa, amministrativa, e di polizia, utilizzate per studiare il controllo della

*Nation, Identity and Coexistence in the Early Modern Mediterranean*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011; SEBOUH D. ASLANIAN, *Port Cities and Printers: Reflections on Early Modern Global Armenian Print Culture*, «Book History», 17 (2014), pp. 51-93; *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, a cura di Anne Gerritsen e Giorgio Riello, Londra, Routledge, 2016; PAULA FINDLEN, *Empires of Knowledge: Scientific Networks in the Early Modern World*, Londra, Routledge, 2019; *Early Modern Diasporas: A European History*, a cura di Mathilde Monge and Natalia Muchnik, Abingdon, Routledge, 2022. Per una bibliografia aggiornata si veda: DE VIVO, *Microhistories of Long-Distance*; CALAFAT, *Jurisdictional Pluralism*.

<sup>30</sup> Sugli intermediari si veda in particolare: JOAN R. KENT, *The English Village Constable 1580-1642: The Nature and Dilemmas of the Office*, «Journal of British Studies», 20 (1981), pp. 26-49; *Dagli esecutori alla polizia giudiziaria: un lungo percorso*, a cura di Livio Antonielli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013; ALESSANDRO BUONO, *Anziano, calpixqui, shaykh, nanushi. Note per una storia globale dei "ruoli inter-gerarchici" e del vicinato, Una storia di rigore e di passione. Saggi per Livio Antonielli*, a cura di Stefano Levati e Simona Mori, FrancoAngeli, Milano, 2018. Sulla categoria di "go-between" si veda a titolo d'esempio: *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchange in Early Modern Europe*, a cura di Andreas Höfele e Werner von Koppenfels, Berlino-New York, Walter de Gruyter, 2005; NATALIE ROTHMAN, *Brokering Empire: Trans-Imperial Subjects Between Venice and Istanbul*, Ithaca, Cornell University Press, 2011; *Cross-Confessional Diplomacy and Diplomatic Intermediaries in the Early Modern Mediterranean*, a cura di Maartje van Gelder e Tijana Krstić, «Journal of Early Modern History», 19 (2015).

<sup>31</sup> JOHN-PAUL GHOBRIAL, *Introduction: Seeing the World Like a Microhistorian*, in *Global History and Microhistory*, pp. 1-22.

mobilità e le pratiche di identificazione in antico regime. Tendenza che per diverso tempo ha contribuito ad alimentare una serie di presupposti storiografici relativi alla mobilità femminile, o meglio a quella che si riteneva essere una maggiore sedentarietà tipica delle donne. Questa indagine, invece, mette in evidenza il loro ruolo nella progettualità e nella realizzazione delle esperienze migratorie, quindi nei processi di «riproduzione sociale» delle famiglie e delle comunità etnico-religiose alle quali le donne appartenevano<sup>32</sup>. Si vedrà, ad esempio, come le doti delle donzelle greche e le unioni tra greci ortodossi avevano un peso importante tanto nell'economia quanto nella legittimazione politica e istituzionale della comunità greca e dei suoi membri.

Considerare il genere in termini di legami e rapporti di potere (secondo la lezione di Joan W. Scott) fa sì che venga valorizzata la dimensione comunitaria e collettiva di ogni spostamento che non era mai di un singolo individuo, o di una donna sola. Ci si è proposti non tanto di mettere al centro l'*agency* femminile, ma di contestualizzare le esperienze di mobilità di queste donne, insistendo sulla costruzione di un linguaggio condiviso fra attori sociali e istituzioni<sup>33</sup>.

Qualche dettaglio sulla documentazione: le carte relative alla commissaria Flangini si trovano fisicamente all'interno di alcune buste del fondo dei Provveditori sopra ospedali e luoghi pii, all'archivio di Stato di Venezia. Sono contenitori di cartone che sembrano traboccare da un momento all'altro, tanto che l'archivista previdente ha pensato

<sup>32</sup> PAMELA SHARPE, *Women, Gender and Labour Migration: Historical and Global Perspectives*, Londra-New York, Routledge, 2001; DURSTELER, *Renegade Women; Donne migranti tra passato e presente. Il caso italiano*, a cura di Maria Rosaria Stabili e Maddalena Tirabassi, «Genesis» 13 (2014), n. 1; *Migration, Institutions and Intimate Lives: Towards a New Agenda*, a cura di Manuela Martini e Sumita Mukherjee, «Gender&History», 31 (2019), n. 3; *Gender and Migration*, a cura di Zucca Micheletto; GIULIA GAROFALO GEYMONAT, SABRINA MARCHETTI, *La migrazione fa bene alle donne? Il nesso genere-migrazione e la riproduzione sociale in una prospettiva globale*, «Iride», 1 (2019), pp. 115-130; LAURA SCHETTINI, *Turpi traffici. Prostituzione e migrazioni globali 1890-1940*, Roma, Binklink, 2019; colgo l'occasione per citare alcuni dei miei lavori a cui rimando per ulteriori riferimenti bibliografici: TERESA BERNARDI, MATTEO POMPERMAIER, *Hospitality and Registration of Foreigners in Early Modern Venice: The Role of Women Within Inns and Lodging Houses*, «Gender&History», 31 (2019), n. 3, pp. 624-645; BERNARDI, *Tracing Migrations*; TERESA BERNARDI, SILVIA BRUZZI, *Gendered Mobilities: Spaces, Images, and Power Across the Mediterranean (16th-20th Centuries)*, in *Reimagining Mobilities*, pp. 53-72.

<sup>33</sup> JOAN W. SCOTT, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, «American Historical Review», 91 (1986), pp. 1053-1075; NANCY L. GREEN, *Changing Paradigms in Migration Studies: From Men to Women to Gender*, «Gender&History», 24 (2012), n. 3, pp. 782-798.

di chiuderli avvolgendoli in più giri di spago. Tra i fascicoli presenti all'interno di queste buste, quelli dedicati alle doti delle donzelle greche sono composti da una serie di registri, datati a partire dalla seconda metà del XVII secolo; dalle copie dei testamenti di Tommaso Flangini, presenti anche alla biblioteca dell'Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia; dalle carte giudiziarie del processo contro Zoia Raftopulo, un eclatante caso di scambio di identità e falsificazione di documenti. Le diverse tipologie di fonti consentono di studiare l'intero iter di questa pratica amministrativa, in un percorso talvolta tortuoso, tra carte sciolte e non sempre numerate, che dalla norma conduce alla prassi, e viceversa<sup>34</sup>.

### *L'assistenza comunitaria*

La concessione delle doti alle donne greco-ortodosse va considerata all'interno dei flussi migratori e dei continui contatti tra le due sponde dell'Adriatico, del clima di costante negoziazione tra la comunità dei greci e la Repubblica, così come dei rapporti quotidiani tra cristiani ortodossi e cattolici, fatti di assidua frequentazione, di legami di tipo professionale o amicale, e talvolta anche di relazioni familiari<sup>35</sup>. Ricostruendo i contesti e utilizzando diverse scale di analisi, è possibile disvelare quel coacervo di interessi che motivavano le pratiche di welfare in antico regime: il valore che queste assumevano per gli individui ma anche per le istituzioni e i corpi cittadini, in particolare per le comunità nazionali che venivano a stabilirsi nella laguna veneziana.

È noto che sul finire del XVI secolo la popolazione di Venezia si aggirava intorno alle 150.000 persone. Tra le tante espressioni utilizzate per definire la sua natura multietnica e cosmopolita, una delle più significative è «città-mondo»<sup>36</sup>. L'arcipelago lagunare costituiva un

<sup>34</sup> ASVe, PSO, in particolare bb. 151, 152, 153. Poiché la concessione delle doti era solo una delle tante finalità filantropiche supportate da Flangini, se ne ha traccia anche nel «notatorio» della commissaria, dove sono state trascritte le deliberazioni di carattere amministrativo relative al suo lascito, e nei capitolari contenenti le norme che ne regolavano il funzionamento: ivi, bb. 116 e 125.

<sup>35</sup> CRISTINA SETTI, *La contaminazione nel discorso giuridico e sociale. I matrimoni tra greci e latini nella Repubblica di Venezia*, «Acta Histriae», 23 (2015), n. 1, pp. 43-66; ERMANNORLANDO, *Mixed Marriages Between Greeks and Latins in Late Medieval Italy*, «Thesaurismata», 37 (2007), pp. 101-119; SANTUS, *Trasgressioni necessarie*.

<sup>36</sup> FERNAND BRAUDEL, *Civiltà materiale, economia e capitalismo. Le strutture del quotidiano (secoli XV-XVIII)*, III, *I tempi del mondo*, Torino, Einaudi, 1982, p. 12; cit. in EMRYS JONES,

luogo di passaggio tra Europa del nord, mare Adriatico, penisola italiana e Impero ottomano; in questo ruolo di crocevia aveva favorito la formazione e l'insediamento di numerose comunità straniere, le quali nei secoli si erano trovate a contrattare con il governo diversi gradi di autonomia giurisdizionale<sup>37</sup>. Da sempre le autorità veneziane avevano adottato un atteggiamento pragmatico nei confronti della mobilità, mettendo al primo posto gli interessi economici, culturali e di ordine pubblico della Serenissima. Soprattutto a partire da fine Cinquecento, alcune magistrature tenevano regolare traccia dell'arrivo e della partenza dei forestieri, dei motivi per i quali si trovavano a Venezia e delle abitazioni elette a loro domicilio<sup>38</sup>.

Il controllo della mobilità avveniva soprattutto all'interno dei confini cittadini, attraverso la regolamentazione delle strutture che ospitavano i nuovi arrivati (osterie, locande e camere in affitto) e la collaborazione tra autorità centrali e abitanti della città (ad esempio osti, affittacamere, barcaioli e parroci). Quello che preoccupava, infatti, non era la mobilità di per sé – considerata un fattore strutturale e imprescindibile per la crescita economica e culturale della società veneziana – ma l'eventuale condizione di isolamento delle persone che attraversavano confini politici, amministrativi e culturali. Per i governanti era importante che i governati, le donne per prime, fossero inseriti all'interno di un corpo sociale, come una confraternita, una corporazione di mestiere, una rete di vicinato e patronage, che vigilasse sui loro comportamenti garantendo al tempo stesso protezione e risorse adeguate<sup>39</sup>.

Uno spazio privilegiato attraverso il quale uomini e donne forestieri venivano registrati e stringevano legami erano le comunità (o confraternite) nazionali: si pensi a quella dei dalmati, degli albanesi, dei tedeschi, dei milanesi e dei lucchesi. Le confraternite, riconosciute

*Metropoli. Le più grandi città del mondo* (trad. it. di Giovanni Gozzini), Roma, Donzelli, 1993, p. 53.

<sup>37</sup> ORLANDO, *Migrazioni mediterranee*, pp. 73-108.

<sup>38</sup> Cfr. BERNARDI, *Mobilità femminile*; ROSA M. SALZBERG, CLAIRE JUJDE DE LARIVIÈRE, *Comment être vénitien? Identification des immigrants et 'droit d'habiter' à Venise au XVIe siècle*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 64 (2017), n. 2, pp. 69-92; ROSA M. SALZBERG, *Controlling and Documenting Migration via Urban "Spaces of Arrival" in Early Modern Venice*, in *Migration Policies and Materialities of Identification in European Cities: Papers and Gates, 1500-1930s*, a cura di Hilde Greefs e Anne Winter, Londra, Routledge, 2018, pp. 27-45.

<sup>39</sup> BERNARDI, *Tracing Migrations*, p. 67.

ufficialmente dal governo veneziano, rappresentavano un importante punto di riferimento per gli abitanti di origine straniera accomunati dalla stessa *natio* di provenienza o dal medesimo credo religioso. Svolgevano di fatto numerose funzioni: protezione legale, assistenza sanitaria, sostegni linguistici ed economici. Pratiche che facilitavano i processi di inserimento nel tessuto urbano e la costruzione di relazioni professionali e di vicinato, giovando al benessere dell'intera collettività (*utilitas publica*)<sup>40</sup>.

Capitava spesso che le confraternite accogliessero richieste d'aiuto a distanza, senza che i diretti interessati fossero presenti a Venezia. Le necessità, come già accennato nell'introduzione, erano tra le più disparate: oltre alle doti, potevano riguardare sussidi alimentari, pensioni, borse di studio, somme di denaro finalizzate al riscatto dalla schiavitù o al finanziamento delle sepolture fuori Venezia<sup>41</sup>.

La comunità straniera più rilevante, sia da un punto di vista politico che numerico, era quella dei greci ortodossi<sup>42</sup>. Nonostante la diversità confessionale ne avesse a più riprese ostacolato il riconoscimento giuridico, nel 1498 la *natio* greca ottenne il beneplacito per potersi organizzare in una confraternita: la scuola di San Nicola. Da quel momento fu dotata di un suo statuto legale e di diritti specifici, come l'autogoverno e la facoltà di amministrare il proprio culto<sup>43</sup>. La maggior parte dei greci abitanti a Venezia viveva nella zona di Castello, nei pressi dell'Arsenale, dove molti lavoravano e dove si trovavano i luoghi cardine della comunità: la chiesa, l'ospedale, il monastero e il collegio. Come altre confraternite, anche quella greca garantiva assistenza, cura e protezione in primis ai propri membri e alle loro famiglie. In caso di ulteriore disponibilità economica allargava il bacino di utenza. Inoltre, una sorta di gerarchia determinava l'accesso

<sup>40</sup> ORLANDO, *Stranieri e migranti*, pp. 518-521; FRANCESCA ORTALI, *Per la salute delle anime e delli corpi. Scuole piccole a Venezia nel tardo Medioevo*, Venezia, Marsilio, 2001; GRENET, *La fabrique communautaire*. Cfr. *Oltre la carità. Donatori, istituzioni e comunità fra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di Mauro Carboni ed Edward Loss, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 7-17.

<sup>41</sup> ORTALI, *Per la salute delle anime*, p. 89.

<sup>42</sup> Come sottolinea Ermanno Orlando, oltre alle differenze di fede (e quindi anche di riti, liturgie e fondamenti teologici), a preoccupare le autorità veneziane erano i numeri della minoranza, se così possiamo definirla, tanto che «l'adunation de 4 over 5.000 persone» avrebbe rappresentato un pericolo in termini di sicurezza e ordine pubblico» della città; ORLANDO, *Stranieri e migranti*, pp. 518-521.

<sup>43</sup> *Ibid.* La bibliografia sulla comunità greca di Venezia è stata menzionata nell'introduzione.

al welfare comunitario: i greci residenti in laguna avrebbero avuto la priorità su coloro che vivevano nei territori veneziani, gli ortodossi sui latini<sup>44</sup>.

### *Tommaso Flangini*

Uno dei maggiori promotori di questo sistema di assistenza, che si estendeva capillarmente anche ai territori sudditi ma che costruiva le proprie fondamenta sull'appartenenza alla comunità greco-ortodossa di Venezia, fu Tommaso Flangini. La sua biografia è significativa per osservare, nel concreto di una traiettoria individuale e familiare, la dimensione translocale dell'assistenza comunitaria, così come la molteplicità di interessi che la muovevano<sup>45</sup>.

Flangini (1579-1648) fu un avvocato di spicco e un ricco mercante. Il padre, Apostolo Avloniti, era originario di Corfù e membro della confraternita ellenica da prima che lui nascesse. La madre, Maria Flangini, proveniva invece da Cipro ed era discendente di un'importante famiglia dell'isola. Quando Apostolo ottenne la dote di 250 ducati della moglie probabilmente non ebbe dubbi su come avrebbe investito quel denaro: lo impiegò nelle attività commerciali che conduceva in Oriente e per finanziare le spedizioni marittime alle quali lui stesso partecipava. Proprio durante un viaggio mercantile a Cipro, terra d'origine della consorte, Apostolo perse la vita, come accadeva a molti altri mercanti e marinai durante le tanto insidiose traversate per mare<sup>46</sup>.

Flangini rimase orfano di padre nel 1581, e la madre Maria dovette affrontare le criticità economiche dello stato di vedovanza. La aiutò suo fratello, Benedetto, tanto nel sostentamento della famiglia quanto nella crescita e nell'istruzione del figlio, motivo per cui Tommaso ereditò il cognome della madre anziché del padre<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Ciò avveniva nel rispetto delle risoluzioni unionistiche stabilite dal concilio di Ferrara-Firenze (1438-1439) e nonostante il concilio di Trento avesse dichiarato i greci ortodossi come scismatici; VINCENZO LAVENIA, "Quasi hereticus." *Lo scisma nella riflessione degli inquisitori dell'età moderna*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», 126 (2014), n. 2, <http://journals.openedition.org/mefrim/1838> (ultimo accesso: 1 giugno 2023).

<sup>45</sup> GRENET, *Moralités marchandes et charité*, pp. 127-134; MERTZIOS, *Θωμάς Φλαγγίνης*; KORRÈ, *Per una biografia di Tommaso Flangini*.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 291-293.

<sup>47</sup> KORRÈ, *Per una biografia di Tommaso Flangini*, pp. 291-293.

Dopo aver trascorso l'infanzia e l'adolescenza a Venezia, frequentando l'ambiente della comunità dei greci, Flangini studiò diritto civile e canonico all'università di Padova. Molti giovani dell'aristocrazia veneziana, studenti che provenivano dai domini greci della Repubblica, nonché "cervelli in fuga" da tutta Europa – è così che li chiameremmo oggi – entravano e uscivano giornalmente dalle stesse aule, scambiandosi idee sul mondo, sui luoghi dai quali provenivano, sulle letture che li tenevano svegli la notte e sui progetti che avevano per il futuro<sup>48</sup>. Da quel momento Flangini iniziò a costruire una fitta rete di relazioni che avrebbe contribuito, in una fase successiva della sua vita, a renderlo un avvocato stimato e molto conosciuto, non solo tra i membri della confraternita greca ma anche tra personaggi di spicco della società veneziana. Girolamo Trevisan (patrizio veneziano, senatore, e per un periodo anche bailo a Costantinopoli) lo avrebbe definito «tanto conosciuto avvocato principalissimo nella città, che era nato di famiglia honorata»<sup>49</sup>.

Per comprendere il significato politico e sociale che ebbe il lascito di Flangini, e di riflesso il beneficio destinato alle donzelle greco-ortodosse, è sufficiente soffermarsi su qualche altro tassello mancante della sua biografia. Uno di questi riguarda i matrimoni. La prima unione, celebrata nel 1599 con Pagona (o Paolina, figlia del «grande Spataro della Valacchia» Zoto Cigara), gli consentì di disporre di un'ingente dote fatta di capitali e rendite di immobili, e lo rese padre di quella che sarebbe stata la sua unica figlia, Marietta. La seconda unione, a dieci anni dalla morte di parto di Pagona, fu con Maria Gonemi, discendente di un'illustre famiglia cipriota. Maria investiva in attività commerciali e assicurative, e godeva di stretti legami con la confraternita greca. Oltre alla storia familiare, anche le attività imprenditoriali condotte da Flangini fecero da ponte tra Venezia, la terraferma veneta e i domini adriatici, dove pare possedesse due chiese<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> KORRÈ, *Per una biografia di Tommaso Flangini*, pp. 294-295; PANAJOTA TZIVARA, *Studenti greci presso il Collegio Flangini e Padova, professionisti in patria. Tracce di un lungo percorso*, in *Collegio Flangini 350 anni*, pp. 359-426; FRANCESCO SCALORA, *Scolari greci all'Università di Padova, XV sec.-1570*, Padova, Cleup, 2020; *Stranieri. Itinerari di vita studentesca tra XIII e XVIII secolo*, a cura di Maria Cristina La Rocca e Giulia Zornetta, Roma, Donzelli, 2022.

<sup>49</sup> ASVe, Avogaria di Comun, b. 206, reg. 52, c. 7r, 3 settembre 1639; cit. in KORRÈ, *Per una biografia di Tommaso Flangini*, p. 296.

<sup>50</sup> KORRÈ, *Per una biografia di Tommaso Flangini*, pp. 304-306; la dote della moglie Maria

Con la comunità dei greci c'era un legame solido, costruito nel tempo e scandito dai diversi raggiungimenti della sua vita: si può dire lo avesse inizialmente ereditato dai genitori, per poi continuare ad alimentarlo in prima persona grazie agli studi, all'interesse mai tramontato per le lettere greche, ma soprattutto alle tante persone con cui aveva stretto dei rapporti. Fino a quando non diventò lui stesso presidente della confraternita (tra il 1623 e il 1643) e iniziò a restituire a quella rete di solidarietà e assistenza reciproca ciò di cui anche lui aveva in parte usufruito<sup>51</sup>.

I testamenti, insieme ai codicilli con cui sistematicamente integrava e modificava le proprie volontà, costituiscono la prova tangibile non solo del suo ruolo nella comunità ma anche della visione che ne aveva: un punto di riferimento per uomini e donne bisognosi di assistenza, indipendentemente da dove provenivano e dalla loro residenza a Venezia, tutto «per la gloria della mia amatissima patria e a giovamento della mia nazione» si trova scritto nel testamento autografo del 1644<sup>52</sup>. E in maniera ancora più significativa, Flangini sottolinea l'importanza delle iniziative assistenziali di cui avrebbe giovato l'intera società veneziana:

io stimo che questo servirà non solo a decoro della nazione ma a nobile servizio pubblico perché la nazione greca è un singolarissimo tesoro per l'affetto venerabile che porta a questa Serenissima Repubblica<sup>53</sup>.

Nei testamenti si premurò di descrivere doviziosamente averi e volontà, di cui giovarono principalmente la figlia Marietta e la moglie Maria, ma anche parenti, conoscenti e persone al suo servizio. Nell'inventario dei beni è presente una lunga lista di oggetti, fra i quali spiccano «candelieri bassi dorati», «manini smaltati» (braccialetti), «bottoni con smalto turchini», «un diamante ligado in anello d'oro»; non mancano i qua-

ammontava a 6000 ducati, oltre a diversi immobili. Si conoscono questi dettagli perché nel 1639 Flangini presentò una richiesta all'Avogaria de' Comuni per provare la nobiltà di sua figlia Marietta, affinché potesse sposarsi con un nobile veneziano.

<sup>51</sup> KORRÈ, *Per una biografia di Tommaso Flangini*, p. 295. I testamenti rintracciati sono tre e risalgono rispettivamente al 1611, 1640 e 1644; ivi, pp. 288-290.

<sup>52</sup> ASVe, Notarile, testamenti, b. 155, notaio Gregorio Blancon, n. 202, cit. in KORRÈ, *Per una biografia di Tommaso Flangini*, p. 316.

<sup>53</sup> ASVe, PSO, capitolare, b. 116, c. 19v.

dri, come «un Christo in croce del Signor Domenico Tentoretto»; libri e manoscritti di ogni genere, latini, greci, e volgari: «Rime di Bembo», «Trattato delle guerre de Giudei», «Historie del mondo dell'Indie». Per non parlare dei suoi possedimenti a Venezia e nei domini<sup>54</sup>.

La sensazione che si ha sfogliando le numerose carte che descrivono il legato Flangini è che quest'uomo non volesse lasciare alcuna autonomia a chi lo avrebbe amministrato, nessun dubbio sul da farsi<sup>55</sup>. Le numerose iniziative filantropiche di cui si fece promotore e la volontà di assicurare un supporto stabile ai membri della comunità greco-ortodossa non lasciano dubbi sulla missione economica, sociale, ma soprattutto politica di questo progetto. Un progetto individuale e collettivo insieme, finalizzato alla legittimazione del suo ruolo istituzionale, e al rafforzamento di legami e rapporti di potere: quelli interni alla famiglia, tra la famiglia Flangini e la comunità dei greci, tra la comunità e la Repubblica di Venezia, e infine tra la Repubblica e i territori d'oltremare sotto la sua giurisdizione.

La commissaria Flangini restituisce un quadro completo degli strumenti assistenziali tipici dei contesti urbani della prima età moderna, in parte già menzionati. È a questo patrimonio che si deve la creazione del collegio finalizzato all'educazione dei figli dei greci ortodossi. L'istituto, che prese il nome di Flangini, rimase attivo dal 1665 fino alla caduta della Repubblica (1797), e successivamente dal 1813 al 1905. Il lascito fu investito anche nella costruzione dell'ospedale che si trovava nei pressi della chiesa di San Giorgio dei Greci, dove i membri della comunità potevano ricevere cure mediche senza doverne sostenere le spese. Oltre alle istituzioni che trovarono una loro collocazione spaziale all'interno della parrocchia di Sant'Antonin, a Castello, il testamento si riferisce alle forme di carità qui denominate "itineranti", perché richieste da lontano e in assenza dei destinatari: le doti delle donne greco-ortodosse, il riscatto dalla schiavitù dei prigionieri greci catturati a bordo di navi veneziane, i sussidi per gli studenti poveri intenzionati a formarsi nel collegio Flangini<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> ASVe, PSO, inventario, b. 116, cc. non numerate.

<sup>55</sup> Sull'importanza dei testamenti per lo studio della assistenza in età moderna e come strumento privilegiato per la «charité communautaire»: GRENET, *Moralités marchandes et charité*, p. 130; TIRTSAH BERNFELD LEVIE, «Caridade escapa da morte». *Legacies to the Poor in Sephardi Wills from Seventeenth-Century Amsterdam*, in *Dutch Jewish History*, a cura di Joseph Michman, Gerusalemme, Hebrew University of Jerusalem, 1993, pp. 179-204; ZORAN LADIĆ, *Last Will: Passport to Heaven. Urban Last Wills from Late Medieval Dalmatia*, Zagreb, Srednja Europa, 2012.

<sup>56</sup> ASVe, PSO, capitolare, b. 116.

### *Le doti delle donzelle greche*

Una delle forme di welfare più importanti e diffuse nell'Europa di età moderna consisteva nella pratica di dotare giovani donne povere e non ancora sposate<sup>57</sup>. Quasi tutti i lasciti devolvevano una somma di denaro per assistere le donne vicine ai testatori: figlie, parenti, serve, oppure giovani che appartenevano al loro stesso gruppo sociale. Accadeva che il notaio in persona ricordasse questa possibilità al momento della registrazione dell'atto, nel caso in cui i clienti l'avessero inavvertitamente tralasciata. Le doti venivano concesse, inoltre, attraverso una costellazione di istituti di carità attivi nella maggior parte dei centri urbani; per quanto riguarda Venezia, le scuole grandi, gli ospedali, le case per sole donne, vergini o ex-prostitute (come la casa delle Zitelle o del Soccorso), e le scuole piccole, ovvero confraternite minori e di varia natura, organizzate intorno a una determinata professione, a una minoranza religiosa, a un gruppo specifico di forestieri<sup>58</sup>. A seconda del caso, i criteri di accesso privilegiavano la fede, la provenienza o la professione delle donne interessate.

L'iniziativa assistenziale di Flangini si inserisce dunque all'interno di una trama più ampia di interessi e bisogni condivisi. La procedura e i requisiti richiesti alle ragazze per candidarsi ne rivelano le caratteristiche distintive, prima fra tutte l'appartenenza alla comunità greca e alla confessione ortodossa. Secondo una logica tipica delle società giurisdizionali di antico regime, stabilire dei parametri di selezione rispondeva

<sup>57</sup> RAUL MERZARIO, *Il paese stretto. Strategie matrimoniali nella diocesi di Como (secoli XVI-XVIII)*, Torino, Einaudi, 1981; ANNA ESPOSITO, «Ad dotandum puellas virgines, pauperes et honestas»: *Social Needs and Confraternal Charity in Rome in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, «Renaissance and Reformation», 18 (1994), n. 2, pp. 5-18; NICHOLAS TERPSTRA, *Cultures of Charity: Women, Politics, and the Reform of Poor Relief in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006; ANNA ESPOSITO, *Diseguaglianze economiche e cittadinanza. Il problema della dote*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 125 (2013), n. 2, pp. 341-348; MAURO CARBONI, *Financing Marriage in Early Modern Italy: Innovative Dowry Funds in Florence and Bologna*, «The History of the Family», 27 (2002), pp. 221-242; su Venezia, si veda in particolare: ANNA BELLAVITIS, *Famille, genre, transmission à Venise au XVIe siècle*, Roma, École française de Rome, 2008; PAOLA LANARO, *Fedecomessi, doti, famiglia: la trasmissione della ricchezza nella Repubblica di Venezia (XV-XVIII secolo). Un approccio economico*, «Mélanges de l'École française de Rome», 124 (2012), n. 2, pp. 519-531.

<sup>58</sup> Sulle scuole grandi si veda: PULLAN, *La politica sociale della Repubblica*; sulle piccole: ORTALLI, *Per la salute delle anime e delli corpi*; GASTONE VIO, *Le scuole piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Vicenza, Angelo Colla, 2004; sulle Case per sole donne: MONICA CHOJNACKA, *Women, Charity and Community in Early Modern Venice: The Casa delle Zitelle*, «Renaissance Quarterly», 51 (1998), n. 1, pp. 68-91; EAD. *Working Women of Early Modern Venice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

alla necessità, da parte delle istituzioni, di legittimare il proprio potere di intervento sugli attori sociali, vincolando la loro facoltà di esercitare dei diritti a un'autorizzazione. Così facendo si rendeva straordinario qualcosa che in realtà non lo sarebbe stato, come ricevere assistenza o muoversi liberamente sul territorio<sup>59</sup>.

Riprendendo le fila di quanto descritto all'inizio del saggio, ogni anno dalla morte del testatore, nella chiesa di San Giorgio dei Greci a Venezia dieci giovani donne venivano sorteggiate e abilitate a richiedere una dote di cento ducati. I requisiti per poter partecipare – essere nate da genitori greci, essere state battezzate «alla greca», vivere secondo i riti dei greci ortodossi, essere povere e di buona condotta – andavano attestati presentando una serie di documenti prodotti dalle autorità religiose e verificati dalla magistratura veneziana dei Provveditori sopra ospedali e luoghi pii. Nel 1694, ad esempio, Vincenza Ferrari si vide negata la possibilità di candidarsi poiché «la detta non ha tutti li requisiti, et in particolar la fede d'esser nata di padre e madre greci e di non esser batezata alla greca». I provveditori disposero che Ferrari, o chi per lei, avrebbe dovuto presentare «le fedi giuridiche e legali, et in particolar la fede della chiesa dove la detta è stata batezata»<sup>60</sup>.

La magistratura, d'altro canto, non poteva ignorare le peculiarità dei contesti istituzionali dai quali le ragazze provenivano. Nel settembre del 1694, Barbara, orfana di un capitano greco, supplicò i Provveditori sopra ospedali di essere ammessa alla selezione per ottenere la dote, nonostante fosse stata battezzata alla latina. La donna si giustificò sostenendo che a Bergamo, dove all'epoca viveva con i genitori, non era presente una chiesa greca in cui poter celebrare il battesimo secondo il rito ortodosso. Affermò di essere nata da genitori greci e di vivere alla greca, supportando le sue dichiarazioni con la fede del cappellano della chiesa di San Giorgio dei Greci, nonché suo confessore, e l'attestato della morte di suo padre «in pubblico servitio»<sup>61</sup>. Poiché a metà Seicento i greci ortodossi non godevano ovunque della stessa autonomia e dei medesimi privilegi che il governo veneziano riservava loro nella dominante, la magistratura decise di ammetterla all'estrazio-

<sup>59</sup> MANNORI, *Il sovrano tutore*, pp. 444-445.

<sup>60</sup> ASVe, PSO, b. 151, cc. non numerate, 14 agosto 1694.

<sup>61</sup> Ivi, b. 153, cc. non numerate, 26 settembre 1694; ivi, capitoriale, b. 166, c. 7r.

ne «come si è praticato altre volte con simili putte greche batezate alla latina per accidente»<sup>62</sup>.

È osservando le eccezioni alla regola che si comprendono meglio lo scopo e il funzionamento di questa pratica di identificazione. Di fatto non tutte le donzelle erano obbligate a registrare la propria identità: le figlie dei marinai greci deceduti al servizio della Repubblica potevano ottenere la grazia senza possedere tutti i requisiti necessari alle altre. Isabetta, figlia di un greco dalla Canea e di una donna latina, aveva usufruito del legato Flangini sebbene si fosse sposata in chiesa con rituale romano e non avesse partecipato all'estrazione. Queste anomalie erano state tollerate grazie al certificato che attestava la morte del padre, avvenuta mentre serviva la Repubblica; il documento fu ricavato dal registro dei morti della chiesa di San Tito a Candia e inviato a Venezia<sup>63</sup>.

Secondo una logica molto simile, anche la procedura legata al riscatto degli schiavi greci per mezzo della commissaria Flangini dava la priorità al criterio della nascita (da genitori greci) e al rapporto con la Serenissima:

che sian greci, e che sian preferiti li presi sopra li pubblici vascelli e massime quelli che militassero in publico servitio, non essendovi greci anco non sudditi possa con quella summa liberarsi parimenti li latini solo sudditi veneti, e presi sopra vascelli veneti<sup>64</sup>.

La concessione fatta alle donzelle era molto più di un semplice sostegno economico. Per questo le intestatarie, insieme alle prove relative alla condizione d'indigenza, erano chiamate a produrre anche quelle di «buona vita», attestando qualità morali e sociali<sup>65</sup>. D'altronde, la

<sup>62</sup> La citazione è tratta da un caso molto simile, quello di Francesca Caietana, figlia di due nobili di Candia, intenzionata a entrare nel monastero di San Giorgio dei Greci a Venezia; ASVe, PSO, b. 153, cc. non numerate, 10 luglio 1701.

<sup>63</sup> Ivi, 24 febbraio 1675 *m.v.*; 17 marzo 1676; 6 settembre 1676.

<sup>64</sup> Ivi, capitolare, b. 116, c. 19r.

<sup>65</sup> CERUTTI, *Giustizia sommaria*, pp. 38-41; GIACOMO TODESCHINI, *Povert  francescana. Dalla povert  volontaria alla societ  di mercato*, Bologna, il Mulino, 2004. Che cosa si intendesse per «buona vita» non viene spiegato in maniera esplicita. Le fedi sopravvissute (b. 153) testimoniano che l'espressione faceva riferimento all'assiduit  con cui una persona frequentava i sacramenti e al vivere nel rispetto della confessione ortodossa. Anche i parroci cattolici rilasciavano questo tipo di documento a chi ne aveva bisogno (ad esempio agli abitanti forestieri che, volendo sposarsi a Venezia, dovevano attestare il proprio stato libero). Potrebbe essere interessante inda-

stessa concezione di povertà in antico regime non riguardava solo ciò che gli individui e le loro famiglie possedevano: aveva a che fare innanzitutto con la capacità di accedere alle risorse locali, come l'assistenza, la proprietà, le alleanze matrimoniali. In un contesto in cui anche le donne si muovevano costantemente, percorrendo brevi e lunghe distanze, spinte dai motivi più disparati – di natura lavorativa, familiare, legati ai loro progetti di vita ma anche a guerre, schiavitù e carestie – costruire un legame stabile e ufficializzarlo poteva significare assicurarsi una serie di diritti e possibilità. Ottenendo una dote e sposandosi all'interno di un gruppo definito ma dalle maglie larghe come quello della comunità greca, le interessate costruivano le basi per accumulare ricchezza e reti di protezione in diverse località dell'Adriatico<sup>66</sup>.

Era grazie a queste reti, inoltre, che le autorità laiche e religiose sarebbero state in grado di controllare la mobilità sociale e geografica delle «gratiate». Dal punto di vista delle istituzioni, l'onore delle giovani donne e delle loro famiglie era costantemente in pericolo, a maggior ragione se queste si trovavano in una situazione di solitudine e mancanza di possibilità economiche. Quello che emerge anche dai decreti di altre magistrature cittadine, che a partire da metà Cinquecento diventarono sempre più insistenti, è il costante tentativo di porre un freno al dilagare della prostituzione, sia per motivi legati alla salute pubblica sia per salvaguardare la reputazione e i patrimoni delle

gare in che modo la definizione di «buona vita» cambiava a seconda dei contesti giurisdizionali e confessionali di riferimento, ma anche in base al genere, all'origine, alla religione delle persone interessate.

<sup>66</sup> In questo caso non si trattava dell'accesso alla cittadinanza *tout court*, non vi erano i presupposti per sposare un cittadino, ma a quella che negli ultimi anni è stata definita la condizione di *citadininité* o *urban citizenship*, che si concretizzava nella possibilità di abitare la città e di entrare a far parte di una o più micro-comunità urbane. Sarebbe interessante indagare le diverse tipologie di corpi cittadini sui quali le donne greche potevano contare anche al di fuori della Comunità greca; ANNA BELLAVITIS, *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVIe siècle*, Roma, École française de Rome, 2001; ANGELO TORRE, *La produzione storica dei luoghi*, «Quaderni storici», 37 (2002), n. 2, pp. 443-475; ID., «Faire communauté». *Confréries et localité dans une vallée du Piémont (XVIIe-XVIIIe siècle)*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 62 (2007), pp. 101-135; MICHELA BARBOT, *Abitare dunque appartenere. Inclusione ed esclusione nelle città italiane di Antico Regime*, «Zapruder», 41 (2007), pp. 8-23; EAD., *La résidence comme appartenance. Les catégories spatiales et juridiques de l'inclusion sociale dans les villes italiennes sous l'Ancien Régime*, «Histoire urbaine», 36 (2013), pp. 29-47; *Citoyennetés*, a cura di Pascale Barthélémy e Violaine Sébillotte Cuchet, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 43 (2016).

famiglie veneziane<sup>67</sup>. Di questo aspetto, trattato in maniera approfondita in letteratura, qui è rilevante sottolineare che fossero soprattutto le donne forestiere, a maggior ragione se appartenenti a una minoranza religiosa, ad attirare sia il controllo sociale dall'alto, sia la vigilanza corporativa del gruppo di appartenenza, in questo caso la comunità dei greci. Ciò accadeva anche al fine di ostacolare il più possibile i legami e i rapporti di natura sessuale tra cattolici e ortodossi, ebrei e cristiani<sup>68</sup>.

Il controllo sul corpo delle donne e sulle loro proprietà è sempre stato un mezzo di legittimazione dei rapporti di potere nelle società patriarcali. Mentre le istituzioni veneziane affermavano la propria autorità attraverso la procedura di concessione della «gratia», verificando i requisiti delle intestatarie e registrando la loro identità, i rappresentanti della comunità dei greci ne certificavano l'appartenenza confessionale e la reputazione, garantendo in tal modo l'endogamia delle unioni. Tali operazioni rafforzavano i legami della minoranza preservandone la coesione, specie da un punto di vista economico, ché i patrimoni dei greci ortodossi sarebbero rimasti all'interno della comunità. Al tempo stesso i suoi membri più facoltosi, come Flangini, rinnovavano il loro ruolo istituzionale, non solo a Venezia ma anche nei territori sotto la sua giurisdizione. Come spiega Miriam Bodian in relazione alla comunità ebraica, anche in questo contesto si può affermare: «this was an effort to institutionalize in a very minor and therefore largely symbolic manner, the ties uniting a community»<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> GIOVANNI SCARABELLO, *Meretrices. Storia della prostituzione a Venezia tra il XIII e il XVIII secolo*, Venezia, Supernova, 2006; JOANNE M. FERRARO, *Making a Living: The Sex Trade in Early Modern Venice*, «The American Historical Review», 123 (2018), n. 1, pp. 30-59.

<sup>68</sup> ANDRONIKI DIALETI, GIORGIOS PLAKOTOS, *Gender, Space and the Production of Difference in Early Modern Venice*, «Genesis», 14 (2015), n. 2, pp. 33-58; SANTUS, *Trasgressioni necessarie*; DAVID NIRENBERG, *Conversion, Sex, and Segregation: Jews and Christians in Medieval Spain*, «American Historical Review», 107 (2002), n. 4, pp. 1065-1093; MARINA CAFFIERO, *Legami pericolosi. Ebrei e cristiani tra eresia, libri proibiti e stregoneria*, Torino, Einaudi, 2013; su Livorno CRISTINA GALASSO, *Alle origini di una comunità: ebrei ed ebrei a Livorno nel '600*, Firenze, Olschki, 2002, p. 109; TAMAR HERZIG, *Slavery and Interethnic Sexual Violence: A multiple Perpetrator Rape in Seventeenth-Century Livorno*, «The American Historical Review», 127 (2022), n. 1, pp. 194-222.

<sup>69</sup> Sul ruolo delle doti e dell'assistenza alle donne povere della diaspora sefardita si veda: MIRIAM BODIAN, *Hebrews of the Portuguese Nation: The Ambiguous Boundaries of Self-Definition*, «Jewish Social Studies», 15 (2008), n. 1, pp. 66-80; EAD., *The 'Portuguese' Dowry Societies in Venice and Amsterdam: A Case Study in Communal Differentiation Within the Marrano Diaspora*, «Italia», 6 (1987), pp. 30-60, 35-38. Anche in questo caso, le giovani donne che si sarebbero

Per far funzionare la procedura furono prodotte e conservate numerose carte, liste e certificazioni. Questo aspetto non dovrebbe stupire, se si pensa che a fine Cinquecento le stamperie di tutta Europa iniziarono a mettere in circolazione un'incredibile varietà di documenti (bolle, bollettini, fedeli e salvacondotti) che soprattutto le persone in movimento erano tenute a portare addosso e a esibire all'occorrenza. Lo sviluppo di un sistema postale sempre più veloce e sofisticato aveva reso più semplice la trasmissione di informazioni su scala globale, contribuendo a consolidare, insieme alle reti commerciali e diplomatiche, anche la capacità degli individui di comunicare a distanza, rimanendo in contatto con i paesi in cui avevano costruito dei legami e con le istituzioni dei territori dai quali provenivano, come nel caso delle «putte greche»<sup>70</sup>.

Nonostante l'ampia produzione e diffusione di carte scritte, le donne, soprattutto se di origine straniera, risultano per lo più assenti nella documentazione di tipo amministrativo: invisibili nei registri, nelle liste, nelle licenze di soggiorno, così come nei documenti di viaggio. Erano gli uomini, in quanto capifamiglia, che venivano chiamati a registrare l'identità, anche a nome delle mogli, dei bambini e dei servi che abitavano con loro. Come dimostra lo studio più ampio di cui questo saggio fa parte, abbiamo notizie dirette delle donne forestiere se viaggiavano da sole, se erano nobili, prostitute, se appartenevano a una minoranza religiosa, o se c'era il rischio che insieme al confine geografico attraversassero anche un confine sociale e confessionale. La loro identificazione avveniva per motivi diversi rispetto agli uomini: la mobilità era tenuta sotto controllo (quindi resa visibile) per ragioni che riguardavano soprattutto la morale o gli equilibri familiari e comunitari<sup>71</sup>.

sposate grazie alla dote fornita dalla confraternita potevano essere native di Venezia ma anche di altri luoghi, giovando dei medesimi privilegi «wherever they might live»; TRIVELLATO, *The Familiarity of Strangers*, pp. 23, 49: «their goal was twofold, to help destitute New Christian young women marry Jewish men and to strengthen an exclusive, translocal sense of collective identity rooted in Iberia».

<sup>70</sup> *Pour faire une histoire des listes à l'époque moderne*, a cura di Gregorio Salinero e Christine Lebeau, «Mélanges de la Casa de Velázquez», 42 (2014), n. 2; GUILLAUME GAUDIN, *El imperio de papel de Juan Díez de la Calle. Pensar y gobernar el Nuevo Mundo en el siglo XVII*, Madrid-Zamora-Michoacán, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán, 2017; *Le temps des listes. Représenter, savoir et croire à l'époque moderne*, a cura di Gregorio Salinero e Miguel Ángel Melón Jiménez, Bruxelles, Peter Lang, 2018; *Fingerprints*.

<sup>71</sup> BERNARDI, *Tracing Migrations*, pp. 48-50; BERNARDI, BRUZZI, *Gendered Mobilities*, p. 61.

Eppure, le pratiche di identificazione, oggi concepite come un limite alla libertà di movimento, nelle società del passato potevano anche garantire l'accesso a micro-comunità cittadine, ad esempio la parrocchia e il vicinato, oppure a comunità oltre i confini dello spazio urbano (corporazioni, confraternite e gruppi diasporici). In questo caso, la mobilità femminile veniva documentata non solo per motivi di moralità e ordine pubblico, ma anche al fine di attribuire o negare dei diritti di appartenenza. La commissaria Flangini rappresenta l'esempio concreto di un contesto in cui erano le donne a dover registrare la propria identità, in modo da garantirsi una personalità legale.

### *Identificazione a distanza*

Abbiano da esser preferite quelle che sono native, o pur anche solamente comoranti in Venetia. Questa preferenza però, che si restringe a poco numero, mette le come sopra native o comoranti in sicurezza di restar beneficate, onde con riflesso d'equità verso l'altre, che ascendendo ad una gran quantità sono sempre incerte della loro sorte nell'estrazione<sup>72</sup>.

La maggior parte delle donzelle greche che usufruiva della grazia Flangini abitava nei domini della Repubblica. I registri parlano chiaro e lo stesso emerge dalle decisioni dei Provveditori sopra ospedali. Alcune di loro lasciarono Venezia successivamente alla registrazione per stabilirsi nelle isole greche, altre invece vivevano in città al momento della concessione, sebbene fossero state battezzate altrove.

Sono centinaia i nomi di donna, accompagnati da patronimico e provenienza, che si susseguono nei registri dei Provveditori sopra ospedali: Elisabetta Dandolo *quondam* Nicolò di Candia; Costantina schiava *quondam* Basilio dalla Canea; Zuanna *quondam* Marco da Zante; Cornelia *quondam* Nicolò di Candia; Franceschina *quondam* Zuanne Pugnalletto da Milo; Isabetta Zucco *quondam* Michiel da Retimo, e così via<sup>73</sup>.

Rispetto alle provenienze disperate, è significativo che le autorità veneziane sottolineassero un fatto imprescindibile, segnalato dallo stesso

<sup>72</sup> ASVe, PSO, b. 116, c. 60I, 21 aprile 1757.

<sup>73</sup> Ivi, b. 151, fasc. "estrazioni di grazie a donzelle 1665-1783".

testamento di Flangini: per consentire l'identificazione a distanza era necessario coinvolgere le autorità ecclesiastiche e laiche delle isole.

Avendo sue Eccellenze osservato che dalli cappellani di San Giorgio de' Greci di questa città vengono fatte e rilasciate fedì a favor di donzelle greche forestiere, battezzate et abitanti nell' Isole et altri luoghi fuori di Venetia sopra attestationi de' testimoni rilevati in atto di pubblico nodaro di questa città o altrove, cosa contraria del tutto all'ordinatione testamentaria sudetta [...] per quelle che fossero nate o abitassero fuori di questa città in luoghi e paesi sudditi di questa Serenissima Repubblica non possano esser imbossolate se non averanno le fedì da capellani greci o prelati di quei luoghi dove fossero effettivamente battezzate et abitassero<sup>74</sup>.

La costruzione del sapere in loco era fondamentale perché l'identificazione, indipendentemente dalla distanza percorsa, non poteva prescindere dalla vigilanza insita nei corpi sociali. La fama itinerante (che fungeva da vera e propria licenza collettiva) precedeva, e a sua volta avvalorava, l'autenticità dei documenti scritti: il testamento

avrebbe inutilmente ordinato che [le native o comoranti in Venetia] aver debbano le fedì dell'Arcivescovo o cappellani, quando questi non possono rilasciarle per quelle che sono lontane, massime sul punto della buona fama<sup>75</sup>.

Come già anticipato, le dieci ragazze estratte per godere del lascito Flangini erano autorizzate a riscuotere i cento ducati solo in seguito all'unione con un greco o alla monacazione. Più esattamente nel momento in cui sarebbero state in grado di documentare il proprio stato civile, presentando ai Provveditori sopra ospedali l'attestato di matrimonio o la fede dell'entrata in monastero, con la sottoscrizione delle autorità greco-ortodosse. Questo meccanismo era tipico dell'amministrazione della carità in antico regime, a maggior ragione se l'aiuto veniva richiesto da lontano<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> ASVe, PSO, capitolare, b. 116, cc. 55r-55v, 12 dicembre 1742.

<sup>75</sup> Ivi, notatorio, b. 125, c. 25r, 5 luglio 1713.

<sup>76</sup> Anche per quanto riguarda la liberazione dalla schiavitù, infatti, il pagamento in denaro veniva in genere anticipato dalle famiglie, o da chi per loro, e rimborsato solo in un secondo mo-

Considerata la distanza temporale oltre che geografica, tra il momento in cui le ragazze venivano estratte a sorte e il momento in cui si sposavano o si facevano monache, la procedura si avvaleva di diverse tipologie di supporti materiali. Come per altre pratiche di registrazione (i bollettini di soggiorno ai forestieri o le licenze per gli affittacamere), da una parte si annotavano e si conservavano le generalità delle richiedenti, dall'altra si consegnava loro una sorta di ricevuta: un polizzino (o bollettino), sottoscritto da uno dei Provveditori sopra ospedali, che andava conservato fintantoché le donzelle non avessero reclamato la somma concessa. Il documento era di fatto una "carta volante" che poteva essere facilmente perduta o distrutta, non prescindeva quindi dall'approvazione dell'autorità religiosa, specialmente nel caso in cui «seguisse lunga dilazione di tempo dall'estrazione di alcuna figliola al suo sposalitio»; l'Arcivescovo, infatti, avrebbe dovuto sottoscrivere una fede «che affermi esser quella la figliola beneficiata», così da evitare irregolarità<sup>77</sup>.

I registri su cui venivano trascritti i nomi delle donne greche avevano caratteristiche peculiari, dovute appunto all'esigenza di tenere traccia di tutte le fasi della concessione della dote. Un registro era riservato alle «donzelle imbossolate», che avevano superato l'esame dei requisiti; un altro alle «estrazioni» di coloro che erano state sorteggiate risultando destinatarie della grazia; un terzo alle «donzelle gratiate», che avevano ritirato la dote in seguito allo sposalizio. Di tanto in tanto era necessario rinnovare le ricevute: le intestatarie del beneficio dovevano dimostrare di essere ancora nubili per mezzo di un certificato di stato libero. Se nel frattempo fossero decedute o si fossero maritate, i Provveditori lo avrebbero annotato nei registri al fine di evitare eventuali frodi<sup>78</sup>.

Indipendentemente dalla loro mobilità, per ottenere la grazia le donne greche erano rappresentate da una serie di intermediari, che andavano moltiplicandosi nel caso in cui ci fosse stato bisogno di identificarle a distanza. Erano procuratori nominati dalle ragazze, che in genere facevano parte della loro cerchia di relazioni: potevano essere dei parenti o dei conoscenti, delle persone che si spostavano per affari a Venezia, oppure le autorità ecclesiastiche locali.

mento dalle istituzioni veneziane, dopo che queste avevano verificato la legittimità della richiesta; ASVe, PSO, capitolare, b. 116, cc. 49r-49v.

<sup>77</sup> Ivi, b. 151, fasc. "catalogo donzelle graziate (1665-1700)", cc. non numerate, 24 aprile 1665.

<sup>78</sup> Ivi, capitolare, b. 116, c. 49r, 17 dicembre 1720.

Nel caso in cui le beneficiarie non si fossero trovate in laguna per riscuotere i cento ducati, i procuratori si sarebbero occupati di presentare le attestazioni necessarie, per poi ottenere il denaro e consegnarlo alle intestatarie<sup>79</sup>. Non di rado accadeva che la persona incaricata di difendere gli interessi di queste donne fosse la stessa che trasportava fisicamente le fedeli dal luogo in cui vivevano, o si erano sposate, a Venezia. A rivestire questo incarico doveva essere qualcuno che nel momento dell'istanza fosse «presente et comorante» in città<sup>80</sup>. Se alcune volte sembra esserci un criterio più definito, ad esempio nella nomina di personaggi di un certo spessore, come le autorità religiose della comunità, altre volte le ragioni delle scelte sfuggono anche a un'analisi attenta della fonte, in quanto nei registri della magistratura non viene specificato quale legame ci fosse tra i procuratori e le donne che li nominavano.

Oltre a chi trasportava i documenti, che non di rado era chiamato ad autenticarli, anche chi li produceva e utilizzava (i notai e gli ufficiali delle magistrature, ad esempio) partecipava in prima persona all'identificazione, pur non muovendosi da un luogo all'altro. Le figure «inter-gerarchiche» erano indispensabili innanzitutto alla luce della loro stabilità: facendo parte delle comunità locali, erano esperti delle regole e delle consuetudini del luogo, delle pratiche amministrative, della lingua, delle dinamiche di vicinato; in quanto stanziali, si trovavano al centro di reti di relazione che al contrario trascendevano i confini della città. Entravano in contatto con persone che si spostavano e che chiedevano il loro aiuto per accedere alle risorse cittadine<sup>81</sup>.

La commissaria Flangini apre uno scorcio sull'articolazione di un codice amministrativo accettato a livello translocale, che avrebbe permesso

<sup>79</sup> ASVe, PSO, capitolare, b. 151, fasc. «grazie a donzelle», cc. non numerate; ivi, fasc. «estrazioni di grazie a donzelle (1665-1783)».

<sup>80</sup> Ivi, b. 153, cc. non numerate, 26 marzo 1679 (fedeli indirizzate ai Provveditori sopra ospedali).

<sup>81</sup> MASSIMO VALLERANI, *La fama nel processo tra costruzioni giuridiche e modelli sociali nel tardo Medioevo*, in *La fiducia secondo i linguaggi del potere*, a cura di Paolo Prodi, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 93-112; YVES MAUSEN, *Veritatis adiutor. La procédure du témoignage dans le droit savant et la pratique française (XIIIe-XIVe siècles)*, Milano, Giuffrè, 2006; ANTONIO STOPANI, *Parola di esperto. Testimoniali e la prova per «fama» in una disputa territoriale del XVI secolo*, «Quaderni storici», 139 (2012), pp. 221-248; ALESSANDRA BASSANI, *Sapere e credere. Parte prima. La veritas del testimone de auditu alieno dall'alto medioevo al diritto comune*, Milano, Giuffrè, 2012; BUONO, *Anziano, calpixqui*.

l'identificazione in assenza della persona interessata. Questo era possibile tramite una stratificazione di attestazioni scritte e testimonianze trasmesse oralmente, le quali combinate insieme incrementavano il valore di prova le une a favore delle altre. Le fedi che i procuratori sottoponevano al vaglio delle autorità veneziane non erano di per sé sufficienti ad attestare lo status civile delle donzelle, anch'esse venivano sottoposte a «un'operazione di contestualizzazione» e riconoscimento collettivo<sup>82</sup>.

Un esempio è il caso di Maria, figlia di Stefano Mudiano. Il suo nome fu estratto a sorte il 13 settembre del 1676 mentre lei viveva a Corfù. Per far sì che fosse presente fra i bossoli dell'estrazione, era stata trasmessa a Venezia la fede di un sacerdote dell'isola, dove si testimoniava che la ragazza, dell'età di 21 anni, era stata battezzata con il rito orientale e viveva alla greca. Una volta sposata, il 28 aprile del 1677, il marito si recò da un notaio per nominare come procuratore di Maria il sacerdote ortodosso della chiesa di San Giorgio dei Greci a Venezia, incaricandolo di rivolgersi personalmente alla magistratura dei Provveditori sopra ospedali per riscuotere i cento ducati a nome della donna. Al tal fine, il procuratore presentò la fede del matrimonio avvenuto a Corfù tra Maria e Antonio Gherano di Candia, dopo che fu trasmessa dall'isola greca a Venezia<sup>83</sup>.

Entrambe le scritture inviate da Corfù – la nomina del procuratore che avrebbe riscosso il denaro e l'attestato dell'unione che avrebbe giustificato la concessione della dote – furono convalidate prima di essere prese in considerazione dalla magistratura veneziana. Il bailo di Corfù confermò l'identità del notaio pubblico e l'autenticità dei documenti, utilizzando una formula ricorrente in questo tipo di attestazioni:

Noi Marco Balbi bailo di Corfù  
a qualunque Illustrissimo magistrato, attestiamo come il sopradetto è nodaro  
pubblico, come si è sottoscritto.

8 giugno 1677  
Marco Balbi bailo

<sup>82</sup> ALESSANDRO BUONO, *Le procedure di identificazione come procedure di contestualizzazione. Persone e cose nelle cause per eredità vacanti (Stato di Milano, secc. XVI-XVIII)*, in *Procedure, metodi e strumenti per l'identificazione delle persone e per il controllo del territorio*, a cura di Livio Antonielli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, pp. 35-65, p. 37.

<sup>83</sup> ASVe, PSO, b. 153, cc. non numerate, 13 settembre 1676; 20 luglio 1677; 8 giugno 1677.

Autenticò anche la fede del matrimonio che, prima di essere inviata a Venezia, fu «legalizzata in cancelleria». Il passaggio successivo si verificò nella dominante, dove due greci da Zante riconobbero la scrittura del cancelliere «ciò per la pratica e cognitione che hanno del suo carattere»<sup>84</sup>.

### *Trasgressioni*

Se dalle pratiche amministrative si passa a quelle giudiziarie risulta evidente la disparità di interessi tra istituzioni e attori sociali. Gli uni e gli altri concepivano la grazia in maniera diversa, e di conseguenza anche l'uso che ne veniva fatto. Dal punto di vista delle famiglie, le doti concesse alle donzelle rappresentavano una risorsa da amministrare a livello collettivo, che poteva essere trasmessa da una persona all'altra, soprattutto all'interno di uno stesso nucleo familiare. Dal punto di vista delle autorità, invece, si trattava di un bene inalienabile, che doveva essere riscosso e utilizzato unicamente dalla donna a cui era stato concesso. Altrimenti, sarebbe venuta meno la loro capacità di controllo, così come la credibilità dei requisiti d'accesso<sup>85</sup>.

La magistratura dei Provveditori sopra ospedali procedeva con rito inquisitorio, servendosi di denunce segrete per smascherare eventuali infrazioni. Le tipologie di trasgressione erano numerose: i documenti venivano falsificati, le norme aggirate, le doti assegnate talvolta senza le adeguate verifiche. Poteva succedere che alcune famiglie nobili, residenti nelle isole greche, ottenessero la grazia nonostante le loro figlie non ne avessero reale bisogno. In altri casi, i provveditori si imbattevano «nella finzione di qualche nome supposto di donzella da graciarsi, o al cambiamento ed equivoco del nome di più donzelle figlie delli stessi genitori». Oltre al cambio del nome, alcuni documenti venivano compilati con informazioni errate, come la nascita o lo stato civile, in modo che il beneficio fosse assegnato anche a donne già sposate o addirittura defunte. Le falsificazioni potevano verificarsi anche per via delle

<sup>84</sup> ASVe, PSO, b. 153, cc. non numerate, 23 marzo 1678. Il bailo veneziano a Corfù era il rappresentante della Repubblica di Venezia nell'isola.

<sup>85</sup> Ivi, b. 152, fasc. "Processi per la graziata Zoia Raftopulo"; MIRIAM ELIAV-FELDON, *Renaissance Impostors and Proofs of Identity*, New York, Palgrave Macmillan, 2012; più che un'ossessione diffusa per la falsificazione, storie di mobilità come questa mostrano che all'origine delle trasgressioni vi era la difficoltà di far interagire, oltre a bisogni disparati, anche diverse concezioni dello stesso beneficio.

autorità greco-ortodosse che, facendo parte delle comunità locali, non sempre si dimostravano figure disinteressate<sup>86</sup>.

Il processo relativo alla grazia di Zoia Raftopulo o Raudopulo è piuttosto esemplificativo. Come ogni anno, nel marzo del 1716 i Provveditori sopra ospedali e le autorità religiose si riunirono nella chiesa di San Giorgio dei Greci, a Venezia, per estrarre a sorte i nomi delle donzelle che avrebbero usufruito della commissaria Flangini. Fra questi vi era quello di Zoia o Zogia, figlia di due greci di Zante<sup>87</sup>. Dopo dodici anni, nel 1728, il procuratore Giovanni Battista Sordina si presentò davanti ai Provveditori sopra ospedali per ritirare la dote a nome della donna. Come da regolamento consegnò i documenti: l'attestato di matrimonio celebrato due anni prima a Corfù tra Zoia e un greco di Missolungi, Cristoforo Costopulo, e la copia della procura a conferma del suo incarico, sottoscritta dai due sposi e autenticata da un notaio e due testimoni. Poiché la donna non possedeva la ricevuta della concessione, la magistratura controllò che fosse presente nei registri, per poi consegnare a Sordina i cento ducati della commissaria<sup>88</sup>.

Quest'uomo non fu l'unico procuratore a presentarsi per conto di Zoia. Un anno dopo (1729) fece lo stesso papà Michiel Salamon, che si recò alla magistratura con l'incarico di riscuotere la grazia. Era munito dei medesimi documenti, sebbene le informazioni non combaciassero: l'attestato di matrimonio certificava l'unione tra Zoia e un altro uomo, Michiel Livatino, celebrata quello stesso anno nell'isola di Zante anziché a Corfù. Come l'altro procuratore, Salamon chiese la concessione della grazia nonostante Zoia ne avesse smarrito la «carta di credito» (la ricevuta)<sup>89</sup>. Soltanto dopo aver controllato la presenza del suo nome

<sup>86</sup> ASVe, PSO, b. 151, fasc. «grazie a donzelle», cc. non numerate; solo a fine Settecento si optò per controllare in maniera sistematica la corrispondenza tra il contenuto delle fedeli e dei registri. Si decise ad esempio che le attestazioni venissero prodotte direttamente a partire dai libri parrocchiali dei battesimi, e che dovessero essere verificate dal «Collegio delli signori nodai delle città del Levante». *L'Italia dei cognomi. L'antroponimia italiana nel quadro mediterraneo*, a cura di Andrea Addobbati, Roberto Bizzocchi e Gregorio Salinero, Pisa, Pisa University Press, 2013.

<sup>87</sup> ASVe, PSO, b. 152, fasc. «Processi per la graziata Zoia Raftopulo», c. 2r, 21 marzo 1716.

<sup>88</sup> Ivi, c. 6r, 28 aprile 1728; ivi, cc. 1r-1v, 16 ottobre 1729; l'attestato di matrimonio era redatto in lingua greca, compilato a mano dal sacerdote ortodosso della chiesa di San Salvatore e autenticato dalla cancelleria ecclesiastica protopapale. Il bailo di Corfù aveva certificato che le autorità della dominante potevano «prestar piena e indubitata fede» alle copie e sottoscrizioni di quei documenti.

<sup>89</sup> Ivi, c. 9r, 30 agosto 1729. Non ci si soffermerà qui sui dettagli di come erano state verificate

nei registri, la magistratura realizzò che il denaro era già stato riscosso, decidendo così di non procedere con un ulteriore pagamento. Era evidente che «o nel primo, o nel secondo caso si siano prodotte carte che sono gravemente ree di falsità per la varietà non meno dei tempi, che delle persone, e del luoco»<sup>90</sup>.

Non restava che attivare i tribunali locali dei domini e le reti di relazione delle persone coinvolte, quelle di Zoia si estendevano da Venezia, a Zante, a Corfù. Le autorità delle isole furono raggiunte dalle lettere della magistratura veneziana e sollecitate a istruire un procedimento giudiziario. Si ritrovarono così nuovamente a ricomporre il passato della donna a partire dalle varie tappe dei suoi spostamenti. Sebbene Zoia si fosse rivolta alla comunità dei greci di Venezia per ricevere assistenza, in realtà era sempre stata altrove: al momento delle indagini si trovava a Zante, di cui era originaria, ma per lungo tempo aveva vissuto a Corfù – aiutata dagli zii a causa delle condizioni economiche dei genitori – dove poi avrebbe sposato Cristoforo, almeno secondo la sua versione dei fatti. La mobilità l’aveva portata a costruire la propria fama in luoghi diversi e a registrare più volte l’identità, rischiando di interrompere l’efficacia di quel “sapere locale” (scritto e orale) da cui le istituzioni attingevano per avere informazioni<sup>91</sup>.

I Provveditori sopra ospedali inviarono alle isole le attestazioni consegnate dai due presunti procuratori, in modo che si indagasse sulla loro autenticità nel luogo in cui erano state prodotte, interrogando direttamente chi le aveva sottoscritte. Da quel momento in poi le indagini tra Corfù e Zante proseguirono parallele. Nell’isola di Corfù ci si doveva accertare che l’unione tra Zoia e Cristoforo Costopulo fosse stata effettivamente celebrata e che il certificato fosse valido. Sebbene nel registro dei battesimi e dei matrimoni non comparissero i nomi dei due sposi, alcuni testimoni sostennero che lo sposalizio era avvenuto

le attestazioni: i cappellani della chiesa di San Giorgio dei Greci avevano riconosciuto la validità di entrambe le fedi di matrimonio, una arrivata da Zante e l’altra da Corfù; ivi, c. 10r, 14 giugno 1729; ivi, c. 5r, 13 maggio 1728. I Provveditori sopra ospedali avevano fatto lo stesso con le procure; ivi, c. 1r-1v, 16 ottobre 1729.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Spoken Word and Social Practice: Orality in Europe (1400-1700)*, a cura di Thomas V. Cohen e Lesley K. Twomey, Leiden-Boston, Brill, 2015; *Interactions Between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, a cura di Luca Degl’Innocenti, Brian Richardson, Chiara Sbordoni, Londra, Routledge, 2016.

«senza altre pompe» in casa dello zio di Zoia, Zuanne Monocurso detto Azzalin<sup>92</sup>. Intanto a Zante erano stati rintracciati e interrogati marito e moglie, che avevano fornito una versione dei fatti simile a quella ricostruita con l'aiuto di Azzalin e degli altri testimoni. Dichiararono di essersi sposati circa quattro anni prima a Corfù e che la donna, una volta tornata nell'isola natale di Zante, avrebbe incaricato il procuratore Sordina di riscuotere i cento ducati; d'altronde era un conoscente dello zio ed era diretto per affari a Venezia<sup>93</sup>.

Dalle dichiarazioni degli stessi protagonisti della vicenda emerge un elemento fondamentale per comprendere quanto accaduto: la donna non si chiamava Zoia ma Dimitrulla, e la vera intestataria della commissaria Flangini era la sorella minore. Era quest'ultima che si sarebbe dovuta sposare con Cristoforo grazie alla dote che le era stata assegnata a Venezia «giacché li genitori non avevano modo di soccorrerla nel suo maritare». Ma si ammalò prima che fossero celebrate le nozze, e la sorella maggiore, anch'essa ancora nubile, sposò al suo posto Cristoforo, portando ugualmente in dote la grazia Flangini<sup>94</sup>. L'uomo rispose con decisione alle domande del giudice:

essendo la grazia del legato in nome di Zogia sorella di mia moglie, abbiamo fatto correre sotto il nome medesimo anco quello di mia moglie, giacché Zogia medesima vivente aveva ceduta alla sorella la gratia stessa per il suo maritare<sup>95</sup>.

Queste dichiarazioni costarono a Cristoforo il carcere<sup>96</sup>.

<sup>92</sup> ASVe, PSO, b. 152, fasc. "processi per la graziata Zoia Raftopulo", cc. 15r-15v, 27 giugno 1730, testimonianza di Zuanne Reospignosi (compadre al matrimonio); ivi, cc. 16r-16v, 8 luglio 1730, testimonianza del capitano Azzalin; ivi, c. 17r-17v, 10 luglio 1730, testimonianza di Lulla (moglie di Azzalin e sorella del padre di Zoia). La lingua dei documenti cambiava in base alla località in cui erano stati prodotti o al linguaggio utilizzato da testimoni e inquisiti. In alcuni casi le carte venivano tradotte dall'«idioma greco al italiano» e viceversa.

<sup>93</sup> Ivi, cc. 19r-22r, 26 ottobre 1729, Dimitrulla figlia di Zuanne Raftopulo; ivi, cc. 16r-19r, 26 ottobre 1729, Cristoforo Costopulo.

<sup>94</sup> Nel corso del processo le autorità controllarono nei registri dei battesimi della parrocchia delle due sorelle con quale nome fossero state battezzate; ivi, c. 23r, 27 ottobre 1729, Dimitrulla Raftopulo.

<sup>95</sup> ASVe, PSO, b. 152, fasc. "processi per la graziata Zoia Raftopulo", c. 17r, 26 ottobre 1729, Cristoforo Costopulo.

<sup>96</sup> Il 27 ottobre del 1729, Cristoforo venne fatto arrestare dal provveditore di Zante che stava conducendo l'indagine per «essersi servito del nome di Donna Zogia di lei sorella nella riscossione della grazia a questa tocata l'anno 1726 dal legato Flangini»; ivi, c. 22r, 27 ottobre 1729.

Con gli stessi criteri, la verifica nei registri e la conferma delle sottoscrizioni, si procedette a controllare la procura intestata al papà Salamon a nome di Zoia e Michiel Livatino. Sia Dimitrulla che Costopulo sostenevano che quella carta era «certamente falsissima», in quanto la donna era nubile prima del matrimonio a Corfù e la sorella minore (la vera Zoia) era già morta al tempo del presunto sposalizio con Livatino, come fu poi constatato nei registri della sua parrocchia<sup>97</sup>. La procura fu rintracciata negli atti del notaio e una volta messa a confronto con la copia trasmessa da Venezia a Zante «si trovò essere del medesimo tenore»<sup>98</sup>. Il notaio e uno dei testimoni riconobbero la propria scrittura pur non ricordando quell'episodio, né chi fossero i titolari della procura<sup>99</sup>. L'altro testimone, invece, sosteneva di conoscere di vista Livatino e di aver firmato quel documento su sua richiesta, aggiungendo tuttavia che la moglie non fosse intervenuta in nessun modo:

mentre i mariti compariscono in assenza della moglie in ogni ocorenza giudiciaria, e lui solo comparse anche a nome di sua moglie, e come da me conosciuto di vista non hebbi alcuna esitanza di sottoscrivere detta procura, che si fece pubblicamente nel cancello del nodaro in Piazza<sup>100</sup>.

Tali affermazioni permettono di riflettere sul ruolo dei testimoni, che di fatto erano figure intermedie indispensabili per l'identificazione. In alcune occasioni facevano parte delle reti sociali degli individui coinvolti, in altre erano semi sconosciuti, scelti in base alla convenienza del momento. In questo processo uno dei testi della procura rilasciata a Sordina sosteneva: «essendo la mia bottega di sartore vicina a quella in cui tiene cancello il Signor Lisgarà nodaro, fui chiamato dal sudetto Costopulo, e sottoscrissi come testimonia in una procura»<sup>101</sup>.

Sulla base delle indagini condotte a Zante, il provveditore dell'isola ritenne che Cristoforo Costopulo fosse responsabile della riscossione

<sup>97</sup> ASVe, PSO, b. 152, fasc. "processi per la graziata Zoia Raftopulo", c. 19r, 26 ottobre 1729, Cristoforo Costopulo.

<sup>98</sup> Ivi, cc. 26r-26v, 30 ottobre 1729, testimonianza del notaio Nicolò Gunari.

<sup>99</sup> Ivi, cc. 26v-27v, 31 ottobre 1729, testimonianza di Michiel Vlandi.

<sup>100</sup> Ivi, c. 28r, 31 ottobre 1729, testimonianza di Paulo Corodinopulo.

<sup>101</sup> Ivi, c. 15r, 24 ottobre 1729, testimonianza di Michiel Grizzi.

indebita della grazia Flangini da parte di sua moglie: «nel dubbio però se le Signorie Vostre siino per assentire alla cessione della gracia fatta da Zoia a Dimitrula sua sorella, ho creduto bene fra tanto che mi pervengano le loro auttorevoli commissioni tener assicurato il predetto Costopulo». Per quanto riguarda la falsificazione dei documenti, la colpa ricadde su Michiel Livatino (l'altro supposto marito di Zoia): le autorità locali constatarono la falsità della fede del suo matrimonio, in quanto la donna era già deceduta nella data indicata dal documento, le due sorelle appartenevano a un'altra parrocchia rispetto a quella menzionata, e il sacerdote che aveva sottoscritto la fede dichiarò di non aver celebrato quel matrimonio<sup>102</sup>.

Nonostante tutti questi elementi, secondo il provveditore non era possibile constatare ufficialmente il reato in mancanza del documento originale, che avrebbe permesso di riconoscere una volta per tutte la scrittura: «e se dovesse supporsi qualche tintura di reità nel proposito, questa non potrebbe rillevarsi, che con la recognitione del carattere esteso sopra di essa, che non ho potuto eseguir per esser l'autentica appresso Eccellenze Vostre»<sup>103</sup>. Giunti i dovuti riscontri sia da Zante che da Corfù, i Provveditori sopra ospedali si limitarono a deliberare in relazione alla materia civile, giudicando indebita la riscossione dei cento ducati e chiedendone la restituzione. Per quanto riguarda la materia penale, il processo fu trasmesso a un'altra magistratura veneziana, l'Avogaria di Comun, che avrebbe deliberato a proposito della falsificazione dei documenti<sup>104</sup>.

### *Conclusioni*

Si può sostenere che nella prima età moderna registrare l'identità non era un'operazione obbligatoria e sempre richiesta, al contrario, diventava necessaria solo in alcune circostanze. Accadeva spesso che fossero i singoli individui ad avere bisogno di essere identificati, al fine di rivendicare dei diritti di appartenenza e accedere a una serie

<sup>102</sup> ASVe, PSO, b. 152, fasc. "processi per la graziata Zoia Raftopulo", cc. 35v-36r, 8 dicembre 1729; ivi, cc. 25r-25v, 30 ottobre 1729, testimonianza di papà Anastasio Candilla; ivi, cc. 29r-29v, 2 novembre 1729, testimonianza di papà Antonio Notarà.

<sup>103</sup> Ivi, c. 36r, 8 dicembre 1729.

<sup>104</sup> Ivi, c. 41r, 21 luglio 1730. A oggi non è stato possibile trovare il processo per falsificazione in quanto negli indici dell'Avogaria non sono presenti i nominativi dei protagonisti di questa vicenda.

di risorse, economiche e sociali, come nel caso delle donzelle greco-ortodosse.

Dai documenti d'archivio emerge che, sebbene la mobilità finisse talvolta per complicare e rallentare i processi di identificazione, offrendo ampi spazi di manovra agli attori sociali, non ne precludeva l'efficacia. Al di là della distanza percorsa, le reti di relazione non smettevano di rappresentare il principale mezzo di legittimazione e riconoscimento. Era all'interno dei corpi urbani che l'identità sociale iniziava a prendere forma, ed era soprattutto grazie alle persone che ne facevano parte che la reputazione dei singoli veniva fissata nella memoria comunitaria. Solo in un secondo momento le autorità attingevano da quel "sapere locale" trasformandolo in un sapere di tipo amministrativo. Da qui le liste, i registri, le categorie giuridiche che a loro volta definivano gli individui e determinavano chi potesse o meno accedere alle risorse, ma soprattutto a quali condizioni. Il sapere veniva approvato ufficialmente e trasmesso da un luogo all'altro anche in funzione di obiettivi condivisi, frutto di una negoziazione costante tra gli interessi dei singoli, delle comunità e delle autorità<sup>105</sup>.

Studiando la pratica di dotare le donne povere della comunità dei greci dal punto di vista dei regolamenti, della procedura amministrativa e dell'iter giudiziario risulta evidente il rapporto di complementarità tra documenti scritti e testimonianze trasmesse oralmente. Nonostante l'importanza riservata alle fedi e alla loro autenticazione – tanto più se si considera il XVIII secolo – si può affermare che la commissaria Flangini non avrebbe funzionato senza l'intervento di figure intermedie messe nelle condizioni di garantire l'identificazione personale, e di conseguenza la concessione delle doti: procuratori e testimoni trasmettevano il sapere di cui le autorità avevano bisogno, mentre provvedevano a mediare tra gli interessi disparati alla base del welfare comunitario. Le testimonianze ricostruivano i contesti sociali di cui un individuo faceva parte, e in

<sup>105</sup> Cfr. ALESSANDRO BUONO, *Dalla sorveglianza alla vigilanza: a proposito di "culture della vigilanza" di Arndt Brendecke e Paola Molino. Introduzione*, «Società e Storia», 177 (2022), pp. 505-525; TERESA BERNARDI, *Control of Marriage and (Im)mobility in Venice (16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Centuries) in Dialogue with Cultures of Vigilance*, «Società e Storia», 77 (2022), pp. 546-568. Si veda anche RAUL MERZARIO, *La buona memoria. Il ricordo familiare attraverso la parola e il gesto*, «Quaderni Storici», 51 (1982), pp. 1001-1026; *Fama: The Politics of Talk and Reputation in Medieval Europe*, a cura di Thelma Fenster e Daniel Lord Smail, Ithaca, Cornell University Press, 2003.

più rappresentavano un mezzo fondamentale di autenticazione dei documenti<sup>106</sup>.

Questa registrazione “al femminile” attesta anche qualcos’altro che riguarda il rapporto tra mobilità e identificazione: le autorità cittadine non tentavano di ostacolare gli spostamenti, ma si accertavano che le persone in movimento fossero sempre inserite all’interno di un gruppo. Si è visto che l’identificazione veniva richiesta soprattutto in assenza degli individui coinvolti, oppure se a muoversi erano persone di cui si conosceva poco, che quindi rischiavano di sfuggire tanto alle maglie delle magistrature quanto a quelle dei corpi sociali. Questo valeva in particolare se a essere identificate erano delle donne, la cui mobilità e reputazione erano controllate innanzitutto al di fuori delle istituzioni, per mezzo delle famiglie e del vicinato. Di fatto la mobilità femminile diventava “visibile” anche nella documentazione nel momento in cui rischiava di avere ripercussioni sul piano sociale. Le donzelle greche, ad esempio, che non avevano dei legami in grado di assicurare loro una dote o delle unioni vantaggiose, potevano rappresentare un problema sia per la comunità greca sia per la società veneziana nel suo insieme.

Lo studio della commissaria Flangini ha permesso di guardare alle donne migranti non solo come soggetti “svantaggiati” o “al seguito” dei propri mariti – così la storiografia le ha per lungo tempo descritte – ma anche come protagoniste delle pratiche di mobilità. Si è visto che le donzelle greco-ortodosse, per quanto indirettamente, potevano mobilitare risorse economiche e sociali su scala translocale, di cui poi avrebbero giovato le loro famiglie e l’intera comunità. Chiedendo aiuto a distanza, inoltre, mettevano in moto processi di comunicazione tra diversi centri di potere e partecipavano alla costruzione di un sapere amministrativo condiviso basato sullo scambio di documenti e informazioni, così come su pratiche concrete e quotidiane di riconoscimento.

Occuparsi di welfare itinerante, combinando diverse scale di analisi, ha permesso infine di mettere in evidenza il ruolo sociale e politico che le pratiche di assistenza rivestivano in antico regime: erano a tutti gli effetti degli strumenti di governo e al contempo dei potenti canali di inclusione o esclusione comunitaria. Diversamente da quanto acca-

<sup>106</sup> BUONO, *La manutenzione dell’identità*, p. 242.

de oggi, nell'area adriatica del XVII e XVIII secolo donne e uomini in movimento avevano la possibilità di accedere a un'ampia gamma di diritti e risorse, anche lontano dai luoghi di origine, al di là dei confini fisici della città o dell'entità statale in cui si trovavano, e soprattutto in assenza di un documento che li avrebbe identificati una volta per tutte.

#### ABSTRACT

Nel corso del XVII e XVIII secolo il lascito testamentario di uno dei più importanti esponenti della comunità dei greci a Venezia, Tommaso Flangini, permise a centinaia di giovani donne greco-ortodosse di ottenere una dote per sposarsi o entrare in monastero, nonostante la loro povertà. Le richieste arrivarono dalle più disparate località dell'Adriatico e del Mediterraneo orientale, facendo sì che, insieme al welfare "itinerante", si mettessero in movimento anche intermediari, informazioni, documenti e prove d'identità. Alla luce dei più recenti raggiungimenti storiografici, che hanno ripensato il concetto di distanza geografica e valorizzato il ruolo delle donne nei contesti migratori, l'articolo indaga in che misura la mobilità, soprattutto femminile, interferisse con l'identificazione personale e con la possibilità di accedere all'assistenza. Dalla documentazione relativa alla commissaria Flangini, analizzata intersecando diverse scale di analisi, emerge il valore politico, culturale e sociale delle reti di supporto e patronage per le donne greco-ortodosse, nonché il loro funzionamento su scala translocale.

During the 17th and 18th centuries, the testamentary bequest of Tommaso Flangini, one of the most important members of the Greek community in Venice, enabled hundreds of poor Greek Orthodox women to obtain a dowry to marry or to enter a monastery. Requests for aid arrived from a wide variety of places in the Adriatic Sea and the Eastern Mediterranean. This resulted in the extensive circulation of economic resources, intermediaries, information, and proofs of identity. In the light of recent studies, which have questioned the dichotomy between short- and long-distance mobility, and emphasised the role of women in migrations, this article investigates the extent to which displacement interfered with personal identification and access to social welfare. The documentation of Flangini's bequest is examined by intersecting different scales of analysis to reveal the political, cultural, and social value of migrant women's translocal networks, as well as their role in shaping a politics of care across the Adriatic region.



# LE SCIENZE UMANE PER L'AMBIENTE



*Shaul Bassi*

LE SCIENZE UMANE PER L'AMBIENTE,  
OLTRE LE DISCIPLINE TRADIZIONALI

È un segnale importante che all'inizio del terzo decennio del ventunesimo secolo l'autorevole Enciclopedia Treccani abbia sentito l'esigenza di aggiornare la sua voce "Natura". In tempi di pandemia globale e di crisi ambientale planetaria si profila non solo un radicale ripensamento del rapporto tra umanità e natura, ma una messa in questione dei termini stessi e dei confini da essi demarcati. In quest'ottica la Treccani, per voce di Marco Armiero e Serenella Iovino che sono i principali esponenti italiani di questa disciplina, individua nelle *environmental humanities* (ovvero scienze umane per l'ambiente) una nuova area di studio che si pone l'obiettivo di questo ripensamento. La loro principale caratteristica è di superare i limiti delle discipline tradizionali e di proporre una alleanza che, soprattutto, vada oltre la distinzione tra scienze esatte e cultura umanistica, che caratterizza in particolare l'Italia. Non è un caso che sul piano accademico, che ha visto un rapido sviluppo internazionale delle scienze umane dell'ambiente, esse abbiano trovato una sede proprio a Venezia, città dall'inizio fondata su un delicato equilibrio tra ecosistema lagunare e insediamento umano, centro di attenzione mondiale sulle conseguenze dell'innalzamento dei mari e oggi laboratorio internazionale di studi sull'ambiente. I due saggi che seguono sono il prodotto della ricerca sviluppatasi a Ca' Foscari presso il New Institute Center for the Environmental Humanities (Niche) e la prima laurea magistrale italiana in Environmental Humanities, che nel 2023-2024 segna il quarto anno di corso. I lettori noteranno come due oggetti di studio molto tradizionali, la laguna di Venezia e i mosaici di San Marco, vengano qui affrontati dispiegando concetti provenienti da discipline molto diverse e raccontati da un punto di vista personale e soggettivo – indubbiamente diverso dall'approccio scientifico e metodologico tradizionale – che mette in luce come ognuno di noi debba sentirsi interpellato dall'urgenza di una crisi climatica che dobbiamo prima di tutto avere il coraggio di guardare in faccia. Se Venezia nei secoli è stata spesso città dell'innovazione, l'auspicio è che questa tradizione si rinnovi anche in merito alle scienze umane per l'am-

biente. La rivista *Ateneo Veneto* ha dato un segnale di novità e di apertura, che speriamo venga raccolto da una ancor più vasta comunità di studiosi.

It is remarkable that at the beginning of the third decade of the twenty-first century the authoritative Enciclopedia Treccani felt the need to update its entry for “Nature”. In times of global pandemic and planetary environmental crisis, it is necessary not only to radically rethink the relationship between humans and nature, but to question the terms themselves and the boundaries they demarcate. In this perspective, Treccani has entrusted Marco Armiero and Serenella Iovino, the main Italian representatives of this innovative methodological approach, to define the Environmental Humanities (*scienze umane per l'ambiente* in their Italian translation) as the new research area that aims at such reconfiguration. They are characterised by the attempt to challenge the limits of traditional disciplines and to propose an alliance capable of overcoming the conventional distinction between hard sciences and humanities that is particularly entrenched in Italian culture. It is no coincidence that at academic level, the rapidly expanding Environmental Humanities have found a home in Venice, a city that was founded from the start on a delicate balance between its lagoon ecosystem and the human settlement; a city that is an international hotspot of sea-level rise and a global laboratory of environmental studies. The two following essays benefit from the research and teaching offered by Ca' Foscari University's New Institute Center for the Environmental Humanities (Niche) and the first Italian International Master's Degree in Environmental Humanities, entering in 2023-24 in its fourth year. Readers will notice how two traditional topics such as the Venice lagoon and the St. Mark's mosaics are here studied through concepts deriving from multiple disciplines and narrated from a self-consciously personal and subjective point of view – noticeably different from a traditional scientific and methodological approach. This highlights how each and everyone of us should feel interpellated by the urgency of a climate crisis that we need first and foremost have the courage to face. If Venice has been over the centuries a city of innovation, we hope that this tradition is renewed also as regards the environmental humanities. The *Ateneo Veneto* journal has sent in this respect a message of opening and change that will hopefully be imitated by a broader community of scholars.

*Petra Codato*

*PEREGRINAZIONI LAGUNARI.*

UN'ESPLORAZIONE DELLA LAGUNA DI VENEZIA  
DALLA PROSPETTIVA DELLE *ENVIRONMENTAL HUMANITIES*

Un barcaiolo, un *batelin*, nove luoghi della laguna. Questi sono i protagonisti di *E mi me ne so 'ndao*, conosciuta anche come *Peregrinazioni lagunari*, una canzone popolare veneziana che ha attraversato i secoli e che anche oggi continua a emozionarci con la sua indimenticabile melodia. Ciò che rende il brano ancora più affascinante è il fatto che esso tracci un percorso acquatico attraverso il territorio lagunare, connettendo luoghi più o meno riconoscibili (fig. 1). Nel presente articolo, non miro a proporre una ricostruzione analitica della canzone da un punto di vista storico o etnomusicologico. *Peregrinazioni lagunari* costituisce piuttosto un punto di partenza e un soggetto di ispirazione per un viaggio contemporaneo attraverso la laguna di oggi.

Ho condotto questa esplorazione utilizzando diversi mezzi di trasporto: a piedi, con la barca (il vaporetto e un kayak gonfiabile), e in un caso l'automobile. Mentre seguivo l'itinerario del barcaiolo, ho realizzato sulla mia pelle che è la laguna stessa a pretendere un'ampia varietà di modi di spostarsi, proprio a causa della grande diversità dei suoi spazi. In questa ricerca, e nella successiva fase di narrazione del mio vissuto, ho compreso appieno le parole di Serenella Iovino quando, nel libro *Paesaggio civile*, sostiene l'idea che «il corpo del paesaggio, insieme a tutti i corpi, sia un testo, un grande racconto materiale»<sup>1</sup>. Le mie peregrinazioni lagunari costituiscono un'indagine del corpo della laguna di oggi e il presente articolo è il risultato dell'interpretazione del testo-luogo che ne ho dato. La prospettiva adottata in questa analisi è quella delle *Environmental Humanities*, ovvero scienze umane per l'ambiente. Si tratta di una disciplina recente che si sta velocemente diffondendo, come spiegato da Serenella

<sup>1</sup> SERENELLA IOVINO, *Paesaggio civile*, Milano, il Saggiatore, p. 11.

Iovino e Marco Armiero in una voce della Treccani, appunto intitolata *Environmental Humanities*:

Praticate da circa un decennio nei Paesi di area anglosassone, le Eh sono un campo di studi ampio e in rapida crescita, basato su un *ménage à trois* tra discipline umanistiche, scienze sociali e scienze ambientali. Il progetto che le anima è quello di far luce sulle dimensioni culturali della crisi ecologica, interpretandole in un orizzonte insieme critico e creativo<sup>2</sup>.

Vi è dunque un'istanza teorica ma anche pratica, performativa, che unisce prospettive diverse non solo allo scopo di comprendere ma anche di inserirsi attivamente nelle dinamiche del mondo in cui viviamo. La qualità interdisciplinare delle scienze umane per l'ambiente è evidente anche nella seguente affermazione di Iovino:

Per leggere un paesaggio, infatti, ci vogliono molti strumenti e discipline: ecologia, storia, antropologia, geologia, letteratura, arte, archeologia, urbanistica, filosofia, semiotica, geografia, sociologia e tanto altro ancora. Con questi strumenti noi vediamo come quel paesaggio viene plasmato dai processi di cui vive la terra (ce lo mostrano le scienze naturali) e come lo plasma la nostra immaginazione, abitandolo<sup>3</sup>.

Dei nove luoghi citati nel testo – che riporto di seguito – ne verranno approfonditi cinque. Questa scelta è dovuta alla qualità emblematica dei siti prescelti rispetto all'intero itinerario del barcaiole e più in generale al più vasto tessuto narrativo della laguna. Sebbene sia in fase di elaborazione una versione più estesa che includa tutti e nove i luoghi, ciascuno di questi cinque raccoglie già in sé processi socio-ecologici in parte unici e in parte caratterizzanti l'intero ecosistema urbano lagunare. Un complesso «artefatto vivente»<sup>4</sup>, quest'ultimo, che si è profondamente trasformato nel tempo sotto la spinta di for-

<sup>2</sup> SERENELLA IOVINO, MARCO ARMIERO, *Environmental Humanities – dentro e contro la crisi*, in *Enciclopedia Treccani*, X Appendice, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2020, pp. 39-44, 40.

<sup>3</sup> IOVINO, *Paesaggio civile*, p. 12.

<sup>4</sup> PIETRO DANIEL OMODEO, *Venice: City of the Anthropocene*, «Anthropocene Curriculum», 14 febbraio 2022.

zanti sia umane che non. Le peregrinazioni contemporanee che qui propongo rappresentano quindi solo l'inizio di un viaggio che potrebbe non esaurirsi mai, così come costantemente mutevoli sono i luoghi raccontati. Inoltre il mio percorso, così come quello del barcaio, è un tragitto esplorativo non solo di uno spazio geografico ma anche di uno spazio interiore. Non è infatti il racconto della ricerca di una meta, ma della ricerca stessa. Il piacere dell'atto del viaggio e dell'incontro, fini a se stessi, senza altro scopo.

Grazie agli incontri che io stessa ho fatto, e grazie all'indagine di alcune delle criticità ma anche delle potenzialità che emergono dagli intrecci tra i componenti umani e non-umani della laguna di Venezia, spero di proporre un testo che possa far parte di quelle «interpretazioni che accrescono la vita dei paesaggi, e che creano nuove storie».

E mi me ne so 'ndao  
 donde che feva i goti  
 siogando la spinéta  
 ai altri ciochi

Mi g'ho de le fugasse  
 de quéle de Malghera  
 ho caminàò par tèra  
 fino a Fusina

Dal trasto a la sentina  
 co' un batelin da s-ciopo  
 andeva de galopo  
 a la Zuèca

Ho caminàò la sèca  
 tuta la Pescaria  
 ho dà la pope indriò  
 ai do castèi

Ho visto l'Orto dei Abrei  
 co' tute le vignolle  
 da le vignolle indriò  
 me so' reduto

Ho caminào par tuto  
 l'ho trovà un buranèlo  
 l'aveva un bel sestèlo  
 a l'ha mostrào  
 E mi me ne so' 'ndào  
 donde che feva le scuèle  
 siogando la spinéta  
 le done bèle

### *Murano*

E mi me ne so' ndao  
 donde che feva i goti  
 siogando la spinéta  
 ai altri ciochi

«Poca distanza di Laguna divide Murano, o secondo i Latini *Muranum* da Venetia, e dall'altre isole di questa Laguna; onde potrebbe dirsi, ch'anticamente fosse una sola gran Città»<sup>5</sup>, scrive Vincenzo Coronelli nel suo *Isolario*, una descrizione estremamente dettagliata del territorio e dei domini veneziani che risale alla fine del diciassettesimo secolo.

Mentre il mio vaporetto attraversa la «poca distanza» che divide Venezia da Murano, mi domando quale veduta sull'isola potrebbe aver avuto il barcaiolo di *Peregrinazioni lagunari*. Sicuramente molto diversa dalla mia. Probabilmente più simile, invece, a quella di Coronelli. Egli ne diede anche una rappresentazione visiva, specificando, in alto a sinistra del disegno (fig. 2), che si stava riferendo alla città di Murano, e non soltanto a una semplice isola con questo nome. Infatti, sin dal settimo secolo, Murano godette di autonomia politica, disponendo di un proprio magistrato – il podestà – di un proprio consiglio, e di proprie leggi, fino a quando gli austriaci non la incorporarono a Venezia<sup>6</sup>. Nonostante fosse così vicina alla Dominante,

<sup>5</sup> VINCENZO CORONELLI, *Isolario, descrizione geografico-historica, sacro-profana, antico-moderna, politica, naturale e poetica. Mari, golfi, seni, spiagge, porti, barche, pesche, promontori, monti, boschi, fiumi [...]*, Phaidra Collezioni digitali, (1698?), p. 38.

<sup>6</sup> DARIO BERTOCCHI, CAMILLA FERRI, *Far from gentrification and touristification? Residents'*

l'isola mantenne un'identità distinta, plasmata in modo variopinto come il materiale che nel corso dei secoli l'ha definita: il vetro. Nel 1295, infatti, la Repubblica di Venezia ordinò il trasferimento di tutte le fornaci del vetro a Murano. Lo scopo era duplice: rimuovere le potenziali fonti di incendio dalla capitale e, al contempo, assicurarsi il controllo sui propri esperti in arte vetraria, un'industria, quest'ultima, che acquisì il «monopolio sulla produzione e sulla commercializzazione del vetro in Europa»<sup>7</sup>.

Smonto a Murano Colonna, e mi guardo attorno: sebbene sia novembre, ci sono ancora molti turisti in giro. Inizio la mia esplorazione seguendo il flusso delle persone, e capisco di trovarmi in fondamenta dei Vetrai. Tempo di fare due passi e vengo attratta da un cartello apposto all'entrata di un negozio, in cui si legge: «Lavorazione del vetro all'interno!». Decido di varcare la soglia di questa vetreria Schiavon.

«Ci sono ben due maestri vetrai che lavorano oggi, è fortunata», mi dice con un sorriso composto il commesso che mi accoglie. «Segua pure il corridoio e si fermi di fronte alla linea rossa».

La parete del corridoio è tappezzata di lampade dalle più diverse forme e colori. Man mano che mi avvicino alla linea rossa, percepisco il calore sempre più intenso provenire dalla stanza dove si trovano i mastri vetrai. Quando vi entro, la sorgente del calore si palesa: una grande fornace dentro cui posso intravedere lo sfavillio delle fiamme. Vestiti come se fosse estate, i maestri sembrano non soffrire per niente l'altissima temperatura. In questo momento stanno modellando un pezzo rosso di vetro che rassomiglia a del pongo da quanto semplice sembra plasmarlo (fig. 3).

«Salve. Vi disturbo se vi faccio qualche domanda?» chiedo, un po' intimidita dalla situazione.

«Faccia pure, stiamo lavorando a un pinguino ora, non è complicato» dice quello che sta attualmente maneggiando la pasta vitrea.

Mi stupisce la sua *nonchalance* nel bel mezzo della creazione di un'opera d'arte ma, dato che mi hanno dato il permesso, continuo la conversazione: «lavorate il vetro da molto tempo?» domando, mentre osservo i movimenti armoniosi del loro giocare col fuoco.

*perceptions of displacement on murano island*, «Shima: The International Journal of Research into Island Cultures», 15 (2021), n. 1, pp. 186-205, p. 186.

<sup>7</sup> Ivi, p. 187.

Quello in piedi mi guarda per la prima volta: «Ho iniziato a quindici anni, lavorando tutti i pomeriggi. Ma già a dodici anni spingevo carretti».

«Oh... ne è passato di tempo, allora».

«Eccome! Ne ho cinquantaquattro ora, e sono stufo: siamo gli ultimi dinosauri».

Nel frattempo arriva il commesso che mi ha accolta, e mi spiega: «Ne avevamo tre, di maestri. E anche di fornaci. Ora i maestri sono due e solo due fornaci sono in funzione. La pandemia e poi la crisi del gas... da due anni e mezzo non ci siamo più ripresi».

Quest'ultima affermazione mi riporta immediatamente a un *Ted Talks*<sup>8</sup> che ho seguito qualche giorno fa a Mestre. *Apokalypsis – New Beginnings*, era il titolo scelto per quest'anno. Marco Toso Borella, maestro vetraio e direttore di coro di Murano, ha raccontato così il proprio punto di vista sulla crisi dell'arte vetraria: «Sono passati tre cavalieri, tre cavalieri terribili: l'*acqua granda* che ha praticamente sommerso le macchine, i forni; il Covid, che ha impedito una continuità di lavoro; e terzo, l'aumento dei costi di produzione del gas, che sta praticamente soffocando questa tecnica». Detto così, sembra che i tre problemi siano asteroidi caduti dal cielo. Invece, se ci si pensa, ne siamo noi stessi la causa: i cambiamenti climatici per l'acqua alta estrema che mise in ginocchio Venezia nel novembre 2019; la distruzione degli habitat per la pandemia di origine zoonotica; e, infine, la guerra che mette in luce la nostra fragile dipendenza dai combustibili fossili.

«Sono tre i cavalieri che ho citato» aveva continuato Borella, «di solito sono quattro»:

L'ultimo, secondo il maestro vetraio, è costituito dalla tendenza all'importazione del vetro di Murano. Una contraddizione in termini che sta lentamente svuotando di significato quest'arte. Conclude infatti: «Più della crisi, più dei costi, uccide l'ignoranza. La nostra storia è l'unico scudo contro l'apocalisse».

Ora, sono fuori del negozio e sto ancora parlando con il commesso che mi ha accolta. È un impiegato della vetreria Schiavon, e viene dal Lido come me.

<sup>8</sup> È possibile guardare l'intero video al link: <https://www.youtube.com/watch?v=z65OQ9TKuU8&t=311s>.

«Ci metto circa un'ora ogni mattina e ogni sera, ma ne vale la pena. Mi piace il lavoro, è gratificante. Mi piace trasmettere la nostra storia, la storia dell'unica eccellenza artigianale a Venezia». Marco Toso Borella sarebbe fiero di lui, penso. «Non sente un'eccessiva pressione da parte dei turisti?». «So cosa dicono a Venezia... ma sono sicuro che l'85% dei veneziani vive di turismo, quindi sarebbe come sputare nel piatto in cui mangi. Qualche volta, nel battello per venire qui, sono schiacciato dalla massa di persone che vengono a visitare Murano, ma mi dico: grazie al cielo!».

Dario Bertocchi e Camilla Ferri hanno studiato la «percezione del dislocamento (in inglese, *displacement*) dei residenti nell'isola di Murano»<sup>9</sup> attraverso una ricerca qualitativa, ovvero un questionario a cui ha risposto il 15% degli abitanti<sup>10</sup>. Gli autori indicano tre forme di dislocamento: residenziale, commerciale, e basato sul luogo (*place-based*). Quest'ultimo è definito come «una situazione di conflitto tra i residenti e i turisti che deriva dalla necessità di condividere gli stessi spazi»<sup>11</sup>. I vaporetta, anche se mobili, sono ovviamente parte di questi spazi di negoziazione.

Il dislocamento residenziale invece «implica l'espulsione dei residenti dalle loro case a causa di un incremento dei prezzi nel mercato immobiliare»<sup>12</sup>, ma non è il problema che viene percepito come il peggiore dagli abitanti di Murano. Esso è rappresentato invece dal dislocamento commerciale, il quale «toglie lo spazio alle attività commerciali rivolte ai residenti. Queste attività si trasformano in spazi per l'intrattenimento e il consumo da parte dei visitatori»<sup>13</sup>. Gli autori mostrano come solo cinque dei tredici servizi presenti nel questionario siano stati considerati sufficienti dai muranesi, con le strutture sportive come le più apprezzate.

Il racconto di Manuela, una residente di Murano che incontro nel pomeriggio seguendo il suo pelosissimo gatto nella calle dove abita, conferma la definizione teorica: «A Murano c'era di tutto: il puliseco, il cinema... proprio lì, ci stava un cinema importante. C'era

<sup>9</sup> BERTOCCHI, FERRI, *Far from gentrification and touristification*, pp. 186-205, p. 186.

<sup>10</sup> Ivi, 189.

<sup>11</sup> Ivi, 195.

<sup>12</sup> Ivi, 194.

<sup>13</sup> *Ibid.*

un calzolaio... ora hanno chiuso tutto. Noi residenti siamo diventati delle comparse».

### *Fusina*

ho caminào par tèra  
fino a Fusina

È strano essere in una macchina, sottrae poeticità al mio peregrinare. Eppure, le distanze tra questi spazi terrestri impongono altri modi di muoversi attraverso di essi. Nella loro anonimità, forniscono un primo prezioso indizio sulle differenze tra il paesaggio che incontro io oggi e quello che poteva attraversare il barcaio di *Peregrinazioni* lagunari: a quell'epoca non esistevano luoghi artificiali che una persona non riuscisse a raggiungere a piedi; oggi, camminare attraverso un sito industriale sembra quasi un atto sovversivo.

Superato il polo di Marghera ed entrata a Fusina, arrivo agli stabilimenti di Eco-ricicli. Quest'ultimo è stato da poco incorporato in *Ecoprogetto* di Veritas, l'azienda che gestisce i rifiuti a Venezia, riunendosi così sotto il marchio Eco + Eco e acquisendo il nome di sede Ricicla. Vengo accolta da Veronica Boscolo Bibi, impiantista attualmente dipendente di Veritas. Prima di iniziare il giro tra le varie linee di riciclaggio, mi fa indossare un *gilet* arancione fosforescente e un elmetto.

«Fai attenzione a cosa può arrivare dall'alto», dice mentre li metto su. Sono un po' confusa, ma poi mi guardo attorno. Due sono gli elementi più comuni qui: i rifiuti e i gabbiani. Sia i primi, nei loro passaggi aerei tra un condotto e l'altro, che il guano prodotto dai secondi possono sorprendere in modi non piacevoli.

«L'anno scorso Eco-ricicli ha trattato 272.000 tonnellate di rifiuti, ma ora ci stiamo espandendo e il prossimo anno saremo capaci di trattare ben 452.000 tonnellate».

Non sono neanche in grado di visualizzare questi numeri, ma posso farmene un'idea osservando la montagna – in senso letterale – di spazzatura che continua ad accrescersi ogni volta che un camion arriva e scarica il proprio contenuto su di essa (fig. 4). Ogni volta che l'azione si ripete, stormi di gabbiani famelici si scagliano sui sacchi di rifiuti. Veronica spiega circa il 70% di ciò che entra negli impian-

ti Ricicla viene riciclato, mentre il 30% è scarto. Di questo, il 25% viene gettato in discariche fuori Venezia, mentre il 5% viene bruciato dall'inceneritore di Ecoprogetto. Prima di venire qui, ho parlato della questione inceneritori con un ingegnere chimico, nonché ambientalista di lunga data. Come potevo immaginare, si è dimostrato molto critico sull'utilizzo degli inceneritori come metodo di eliminazione dei rifiuti. In realtà, a detta sua, i rifiuti non si possono proprio eliminare «perché la massa – che non si crea e non si distrugge – finisce in aria, semplicemente in una forma diversa».

Non posso dunque esimermi dal domandare a Veronica cosa ne pensa: «c'è un controllo continuo sulla qualità e la quantità del materiale che viene bruciato» risponde lei, sicura del fatto suo, e continua: «ogni minuto viene calcolata una media, quindi immagina a fine giornata quanti dati abbiamo. Se qualcosa va storto, viene chiuso tutto l'impianto, mentre quello che viene emesso normalmente è sempre sotto lo standard di inquinamento».

Come spesso accade in questioni di così grande complessità, è difficile prendere parte. Ho interpellato due ingegneri, e ho ricevuto due opinioni contrastanti presentate attraverso due narrazioni del tutto diverse: quella ambientalista, che talvolta corre il rischio di essere affetta da un'opposizione di principio, e quella tecnofix, che mira a tappare i buchi del sistema senza rendersi conto che l'intero sistema è un'immensa falla. Dove sta la verità? Probabilmente, in questi sacchi di plastica che vengono divelti dagli avidi becchi dei gabbiani. Produciamo troppo, consumiamo troppo, e se anche siamo in grado di reinserire parte dell'immensa massa di materiali in un'economia circolare, non è mai abbastanza.

Marco Armiero, il più importante storico ambientale italiano, propone il concetto di *Wasteocene* in alternativa a (o piuttosto forse come fulcro di) quello di Antropocene<sup>14</sup>, per identificare l'epoca in cui gli esseri umani stanno alterando i cicli biogeochimici della Terra.

<sup>14</sup> Sebbene quello di Antropocene sia un concetto piuttosto recente, la letteratura in merito è già molto vasta. Il testo fondativo è PAUL J. CRUTZEN, *Geology of Mankind*, «Nature», 415 (2002), fasc. 6867, pp. 23-23, ma si veda anche SIMON L. LEWIS, MARK A. MASLIN, *Defining the Anthropocene*, «Nature», 519 (2015), n. 7542, pp. 1711780 e ANDREAS MALM, ALF HORNBORG, *The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative*, «The Anthropocene Review», 1 (2014), n. 1, pp. 62-69.

Sembra proprio che l'età degli umani sia segnata da una tecno-stratigrafia di materiali di scarto che si accumulano nella superficie terrestre. I rifiuti possono essere considerati dunque l'essenza dell'Antropocene, incarnando la capacità umana di influire sull'ambiente al punto da trasformarlo in una gigantesca discarica<sup>15</sup>.

Non si tratta però solo di scegliere i rifiuti come nuovo indicatore stratigrafico per la nostra epoca. Armiero va più a fondo e afferma che è proprio il tipo di relazione che emerge dalla società capitalista a dover essere considerato il tratto caratterizzante del mondo contemporaneo: «pensare in termini di Wasteocene significa inquadrare i rifiuti nell'azione che li produce, come un insieme di relazioni socio-ecologiche che creano persone e luoghi di scarto»<sup>16</sup>.

Posso comprendere meglio cosa l'autore intenda per “persone di scarto” quando con Veronica entriamo nei veri e propri impianti di riciclaggio. Sbalordita, osservo a bocca aperta le linee di suddivisione e lavorazione dei materiali. Seguo con lo sguardo le bottiglie di vetro che vengono separate dalla plastica, la quale viene invece aspirata da una canna, e ridotta poi in frammenti, o le lattine divise dal resto grazie a campi magnetici indotti. Andiamo poi nella stanza dove avviene la prima selezione dei rifiuti di grande taglia, che viene fatta manualmente. Tre persone – non saprei neanche identificare se sono maschi o femmine da quanto sono intabarrati dalla testa ai piedi – separano a mano o attraverso uno strumento oblungo gli oggetti che non devono passare al prossimo stadio del processo (fig. 5). Veronica mi dice che hanno turni da 6 ore e 20 minuti con solo due pause da 10 minuti l'una. «Un lavoro infame», ammette. Lo stesso si potrebbe affermare per coloro a cui è affidata l'analisi merceologica. Il loro compito è suddividere i diversi materiali presenti in un campione di cento chilogrammi nel giro di un'ora mezza, in modo da tener traccia di cosa giornalmente arriva all'ecocentro. Questo è ciò che fanno, quasi ogni giorno della loro vita, per un salario mensile che probabilmente corrisponde a ciò che un turista benestante spende a Venezia in un solo giorno. Non è un problema specifico degli impianti Ricicla, che è per

<sup>15</sup> MARCO ARMIERO, *L'era degli scarti*, Torino, Einaudi, 2021, p. 32.

<sup>16</sup> *Ibid.*

inciso uno degli ecocentri più avanzati in Italia, ma di un sistema che perpetua relazioni di scarto, come le chiama Armiero.

Persone di scarto, luoghi di scarto, e vita non-umana di scarto. Veronica mi racconta che succede spesso di vedere gabbiani che, avendo ingerito pezzi di vetro, si aggirano tra gli impianti di riciclaggio con gemiti di sofferenza. Dissuasori che mimano l'animale ferito sono stati apposti così da indurre i gabbiani ad andarsene, ma è evidente che non sono molto efficaci. Nel proprio capitolo di *Venezia e l'Antropocene*, Joseph Campana scrive:

La Venezia antropocenica va cercata nei suoi uccelli. La colomba sarà stata anche per Ruskin l'allegoria della *grandeur* e della quiescenza veneziana, mentre i piccioni, che sono più numerosi dei veneziani locali, sono diventati le creature della dipendenza forzata in sintonia con il turismo. Il gabbiano, invece, è un discendente antropocenico<sup>17</sup>.

In qualità di animali dell'Antropocene, o piuttosto del Wasteocene, i gabbiani fanno intimamente parte di quelle relazioni di scarto di cui Armiero parla, di quella rete di intrecci tossici multispecie. Assieme agli ibis (gli uccelli sacri per gli egiziani!), sono abbarbicati sopra la montagna di spazzatura, aspettando altro cibo, o forse meglio altra plastica (fig. 6). Ma perfino i gatti, gli animali da compagnia per eccellenza, non vengono risparmiati da questi meccanismi malati che tolgono valore alla vita: Veronica racconta che una volta ne fu trovato uno randagio nella tramoggia, mentre percorreva l'intero itinerario dei rifiuti. Al gatto venne amputata una zampa, ma sopravvisse e fu poi adottato da uno dei dipendenti.

Curiosa coincidenza, mentre stiamo visitando la sezione dei rifiuti ingombranti, riconosco un pupazzo dalla forma di gatto impigliato nella pala del trattore. Non sembra fosse in cattive condizioni quando è stato buttato. Probabilmente un genitore, dopo che il proprio bimbo aveva ricevuto un pupazzo nuovo, non sapeva dove mettere quello vecchio e ha deciso di disfarsene. Questa immagine, sebbene meno crudele di quelle che ho visto precedentemente, costituirà per me, nella sua melanconia, il simbolo del Wasteocene.

<sup>17</sup> JOSEPH CAMPANA, *I gabbiani*, in *Venezia e l'Antropocene*, a cura di Cristina Baldacci e altri, Venezia, Wetlands, 2022, pp. 119-123, p. 121.

### *Giudecca*

Dal trasto a la sentina  
 co' un batelin da s-ciopo  
 andeva de galopo  
 a la Zuèca

La nostra idea è che bisogna affrontarle tutte. La prima uscita si fa qui, la seconda si sta dentro in città, così si parla di come muoversi all'interno dei canali, come affrontare le gondole... sembra una scemenza ma poi uno deve sapersi muovere senza sfondarle le gondole. Terzo, come minimo, è la circumnavigazione della città, così da affrontare tutti i tipi di traffico.

Guardo le piccole fotografie di una Polaroid affisse a una tavola di legno sul muro: divisi tra i tre livelli dei corsi (base, intermedio e avanzato), ritraggono alcuni degli allievi e delle allieve che si sono rivolti a Marta Canino e alle sue colleghe per acquisire o migliorare le proprie abilità alla guida della barca. Marta è seduta davanti a me, ha lunghi capelli neri e uno sguardo deciso. Ricorda molto la figura stilizzata sul logo dell'associazione che ha fondato, *Fie a manetta*. Una ragazza cavalca le onde su una piccola barca a motore, coi capelli raccolti in una coda mossa dal vento. *Fia* in veneziano significa proprio ragazza, e *a manetta* è l'espressione usata per indicare il fatto di andare a tutta velocità con la barca. L'associazione ha meno di tre anni, ma Marta e le sue colleghe sono già riuscite a ottenere una sede ufficiale – qui in uno dei molti consorzi cantieristici della Giudecca – e a organizzare corsi a diversi livelli, per tutte le età e i generi. Marta è molto determinata nel sottolineare l'apertura dell'associazione a donne e uomini, ma ciò non significa che debba essere nascosta la vocazione femminile dell'organizzazione. «Io ho avuto fortuna» spiega Marta

perché mio zio non aveva figli e mi ha trasmesso la sua passione di uscire con la barca, scendere nelle barene ed esplorare la laguna. Ma, nel mondo femminile veneziano, è una minoranza quella che ha potuto imparare a guidare la barca.

La combinazione donne-barche delinea una storia interessante a Venezia, il cui aspetto più spettacolare è sicuramente rappresentato

dalle regate femminili che avevano luogo sugli spazi d'acqua veneziani, con probabilità sin dal Medioevo (la prima testimonianza di tale pratica risale al 1064)<sup>18</sup>. Nei secoli seguenti, la regata femminile divenne un evento formalizzato con proprie regole, premi, e campioni. Tra questi, Maria Boscola (seconda metà del Settecento) è sicuramente la più famosa: con una carriera di quarantaquattro anni, ha collezionato un numero straordinario di vittorie, rappresentate dalle cinque bandiere nel suo ritratto conservato al museo Correr<sup>19</sup>. Secondo molti studiosi, una delle regate che Boscola vinse nel 1784 venne rappresentata da Gabriel Bella nel dipinto *La regata delle donne in Canal Grande* (1779-1792 circa, fig. 7). Sebbene non artisticamente dotato come il suo quasi coevo Giovanni Antonio Canal, anche conosciuto come Canaletto, i dipinti di Bella sono ugualmente preziosi per la ricostruzione della vita veneziana settecentesca. Per esempio, nel caso specifico di questo dipinto, si può apprendere come la regata delle donne iniziasse in Punta della Dogana, e non in bacino San Marco come accadeva per quelle maschili.

«Questo non solo accorciava il percorso di gara per le vogatrici, ma le confinava simbolicamente nelle acque interne della città, sul canal Grande, e nei confini fluidi del tessuto urbano»<sup>20</sup>, scrive Hannah Strothmann riflettendo sulle confluenze tra genere e correnti che scorrevano nella Venezia della prima età moderna. Ma come facevano le donne dell'epoca a diventare così abili in un'attività fisica tanto estenuante? La risposta risiede nella quotidiana occupazione del trasporto di prodotti agricoli al mercato da parte di esperte vogatrici, che risultavano perciò essenziali alla riproduzione materiale della società veneziana dell'epoca. Come Luigi Divari afferma riferendosi alla comunità di Chioggia:

Insalate, carciofi, carote, meloni e cipolle, e le famose zucche marine, viaggiavano spesso a vela, ma anche sotto la spinta di una voga a forte contributo femminile, praticata con disinvolta bravura da tutte le donne di quella

<sup>18</sup> GIGLIOLA GORI, *Sporting events organized in Venice: Male boating and the amazing case of women's rowing contests*, «The International Journal of the History of Sport», 2015, p. 589.

<sup>19</sup> Ivi, p. 591.

<sup>20</sup> HANNAH STROTHMANN, *Correnti e genere: le regate femminili nella Venezia della prima modernità*, in *Venezia e l'Antropocene*, pp. 41-44, p. 42.

comunità agricola. Da notare che il tragitto dal centro del borgo all'erberia di Rialto misura al minimo ventisette chilometri, e lo si compiva con un carico di vari quintali, a tre o quattro remi, solitamente tra il pomeriggio e la sera, per vendere al mattino successivo<sup>21</sup>.

Non c'è dunque da sorprendersi che quelle stesse donne potessero competere nelle regate, ottenendo anche ottimi risultati. Tale tradizione non è stata perduta e oggi molte donne partecipano alla Regata Storica, la più illustre competizione a remi che ha luogo a Venezia. Le remiere oggi giorno sono ancora piuttosto attive, sebbene il loro numero e quello dei loro iscritti stia nel tempo decrescendo. Al contrario, prima che *Fie a manetta* venisse istituita, non c'erano scuole per imparare a guidare barche a motore, nonostante esse siano estremamente diffuse in laguna. Esistono corsi per ottenere la patente nautica, ma quest'ultima è richiesta solo per motori superiori ai quaranta cavalli. Non ci si stupisce dunque che gli incidenti in laguna siano molto frequenti.

«Qui siamo nella giungla totale», dice Marta in proposito, con lo sguardo di una persona che ne ha viste tante. Lo stesso riguarda la relazione con l'ecosistema lagunare.

Bisogna rimettere al centro un'educazione e un rispetto per la laguna. La gente passa davanti alle barene e dovrebbe sapere a gennaio e a luglio che tipo di pesci ci sono, che tipo di fiori ci sono. Lavoriamo tanto sull'osservazione diretta: si mettono le mani in acqua perché bisogna sapere che a novembre l'acqua è più calda che in aprile. Vorrei fare un calendario in cui sono segnati i cambiamenti nella laguna, in modo da sapere che non si può andare a prendere quella pianta che fiorisce in quel periodo, e che è protetta. Cerchiamo che non sia solo un "ti autorizzo al tuo personale divertimento sfogatoio". Non dobbiamo legittimare l'estetica moto-nautica classica.

Alle parole di Marta mi si affacciano alla mente immagini di motoscafi lussuosi o di ragazzini che sfrecciano sui loro barchini. Ne

<sup>21</sup> LUIGI DIVARI, *Il mare nostrum del popolo lagunare*, in *Barche tradizionali della laguna veneta*, a cura di Andrea Bonifacio e Giovanni Caniato, Venezia, Comune di Venezia, 2013, p. 18.

vedo molti dal Lido o durante i miei giri in kayak. Dal livello del kayak, che è quasi quello della superficie dell'acqua, le onde provocate da questo tipo di barche sono molto più percepibili, qualche volta addirittura destabilizzandomi al punto che ho paura di rovesciarmi. Tale fenomeno è ben conosciuto dai veneziani come moto ondoso, e, sulla pagina web dell'Unesco dedicata alla laguna, è classificato come una delle macro-emergenze di tale ecosistema urbano. È possibile infatti leggere che:

Per la Laguna di Venezia, il fenomeno del moto ondoso è imputabile soprattutto al notevole incremento del traffico acqueo dei natanti a motore. Gli effetti distruttivi sull'ambiente sono determinati dalla potenza dei motori, dalla velocità delle imbarcazioni e dalle caratteristiche idrodinamiche delle carene dei natanti<sup>22</sup>.

«E perché la Giudecca? Qual è la relazione che avete con questo luogo?» chiedo infine a Marta.

Giudecca è un luogo dove ancor di più quelle relazioni sociali, che caratterizzano Venezia rispetto ad altre città, si danno. C'è una collettività che riesce a tenersi insieme. La vita della Giudecca rispetto ad altri luoghi è assolutamente legata alla barca, tantissimi sono pescatori, abbiamo una marea di cantieri nautici e rimessaggi. E soprattutto da qui si esce in un mondo fantastico da un punto di vista di navigazione. Quando giri le spalle al canale della Giudecca e vai a sud dell'isola, sei fuori dalle rotte del grande turismo. Qui è dove tutti noi scegliamo di andare per fuggire dalla situazione caotica della città. Da quella parte, hai una laguna stupenda.

Mi perdo nelle parole di Marta, raffigurandomi il lucido specchio d'acqua battuto dai raggi piatti del sole. Mi rendo poi conto che è un'immagine che presto si trasformerà in realtà: è proprio lì, infatti, che mi porterà la mia prossima peregrinazione.

<sup>22</sup> UNESCO, *Moto ondoso*, [http://www.veniceandlagoon.net/web/piano\\_di\\_gestione/macro-emergenze/moto\\_ondoso/](http://www.veniceandlagoon.net/web/piano_di_gestione/macro-emergenze/moto_ondoso/).

### *Pescaria*

Ho caminò la seca  
tuta la pescaria

La *pescaria*, come appare in *Peregrinazioni lagunari*, è forse il luogo più difficilmente identificabile, da un punto di vista topografico, di tutta la canzone. Considerando che il sito citato in precedenza è la Giudecca e quello seguente il Lido, l'area a sud della Giudecca sembra la zona che più ne rispecchia le caratteristiche. Si tratta infatti di una *seca*, una distesa di acqua bassa, dove è più facile pescare. È proprio qui che vengo col mio kayak gonfiabile, aggirandomi tra queste isole che per lo più sono abbandonate o privatizzate. San Clemente e sacca Sessola sono per esempio due isole che, dopo aver entrambe funto da ospedali – rispettivamente psichiatrico e per malattie respiratorie – hanno perso il loro utilizzo comunitario venendo acquistate da importanti catene di *resort* turistici. Federica Cavallo e Francesco Visentin definiscono tale fenomeno *island grabbing*, ovvero il «consumo dello spazio insulare come periferia per il piacere»<sup>23</sup>. L'espressione deriva da *land grabbing*, inteso come l'acquisizione di terreni su larga scala da parte di aziende o altri poteri economici, solitamente nel sud del mondo. Nel caso della laguna di Venezia, Cavallo e Visentin individuano questi attori nelle imprese turistiche che, una volta saturato di strutture ricettive il centro storico, «hanno trovato nuovi spazi sia nelle zone più periferiche della laguna che in terraferma»<sup>24</sup>.

Dopo aver tentato invano di accedere a un fantomatico giardino pubblico che dovrebbe trovarsi a sacca Sessola (per la quale l'hotel Marriot ha promosso il ben più lussuoso nome di isola delle Rose), attracco su una sponda piena di ciottoli e alghe di un verde luccicante. Non sono sola: una barca a remi è ormeggiata a un centinaio di metri da me, sempre su questa spiaggetta. Un uomo sbarca e inizia a scavare nel terreno. Mi avvicino, curiosa. Lui non realizza la mia presenza finché non gli parlo (fig. 8).

<sup>23</sup> FEDERICA CAVALLO, FRANCESCO VISENTIN, *An island for everyone: Poveglia as contested public space in the venetian lagoon*, «Shima: The International Journal of Research into Island Cultures», 15 (2021), n. 1, pp. 206-224, p. 211.

<sup>24</sup> *Ibid.*

«Buongiorno. Conosce quest'isola? Sono arrivata in kayak ma la guardia dell'hotel mi ha detto che non potevo sbarcare». L'uomo, piuttosto anziano, interrompe la sua misteriosa attività e mi osserva con i suoi occhi blu intenso. Mi risponde in veneziano.

«Qua se pol, mi sto cercàndo i vermi. No me ga mai dito niente nissun, ma sora no se pol andar no»<sup>25</sup> e indica la parte dell'isola dove gli alberi della sponda lasciano il posto ai giardini e agli edifici dell'hotel.

Scoperta la ragione del misterioso scavare, domando ancora: «E cosa fate coi vermi, andate a pescare?» «Eh sì» risponde Marco, come si presenterà in seguito,

ma bisogna conòser però, no xè che uno va là e pesca, bisogna andàr in zone particołari, dove ghe xè pèse. La laguna xè molto cambiada, na volta ghe gera tranquillità, no gera caotica come desso. Desso xè sempre più caotica, con le barche a motòr, le barche grosse, mentre una volta ea gera proprio un'oasi qua insomma... poi ea gera fruttuosa, ea gaveva tutta una serie de pèsi che ora i xè sparii. Un poco alla volta tra il progresso, e questo e st'altro e l'inquinamento, i ga scominsià a sparir una specie, dò specie, e adesso e xè sempre de manco...<sup>26</sup>.

In un'intervista presente nell'archivio virtuale *Metagoon*, Andrea Sfriso, professore di Scienze ambientali, discute proprio il problema del declino nella popolazione di pesci. Spiega che la laguna costituisce l'habitat riproduttivo per molte e diverse specie provenienti dalla costa dalmata e istriana del mare Adriatico. I piccoli nati lì entrano nella laguna di Venezia grazie alle correnti, e qui crescono fino a quando non raggiungono l'età riproduttiva e possono tornare in mare.

È un ciclo continuo, basta interromperlo in uno di questi punti e la pesca

<sup>25</sup> Ovvero: «Qua si può, io sto cercando i vermi. Non mi ha mai detto niente nessuno, ma sopra non si può andare no».

<sup>26</sup> Ovvero: «Eh sì, ma bisogna conoscere però, non è che uno va là e pesca, bisogna andare in zone particolare, dove c'è pesce. La laguna è molto cambiata, una volta c'era tranquillità, non era caotica come adesso. Adesso è sempre più caotica, con le barche a motore, le barche grosse, mentre qui era proprio un'oasi insomma. E poi era fruttuosa, c'era tutta una serie di pesci che ora sono spariti. Un poco alla volta tra il progresso, questo e quest'altro, e l'inquinamento, sono incominciate a sparire una specie, due specie, e adesso sono sempre di meno».

tracolla. Per cui sono due le cause della mancanza di pesce nelle nostre lagune: la prima è proprio la pesca, perché se blocchi il pesce in Adriatico o qua, l'effetto è sempre quello; la seconda è la distruzione dell'ambiente. Se non ci sono le condizioni per cui il pesce possa trovare rifugio e protezione, questo non riesce a crescere e trovare un'area adatta come era un tempo<sup>27</sup>.

Per “distruzione dell'ambiente”, il professor Sfriso intende i cambiamenti idro-morfologici che hanno completamente alterato l'ecosistema lagunare, primo fra tutti lo scavo e l'ampliamento del canale Malamocco-Marghera, meglio conosciuto come canale dei Petroli. Esso venne tracciato nel 1968 per permettere il passaggio di petroliere e navi cargo nella laguna<sup>28</sup>. La sua creazione, in aggiunta a indurre la lavorazione del greggio in laguna, ebbe (e ha tutt'oggi) devastanti conseguenze su questo habitat. La laguna di Venezia è infatti un complesso sistema morfologico costituito da terre emerse (le barene) e sommerse (le velme), e canali che diventano sempre più stretti diramandosi al suo interno. Durante le acque alte, questo particolare ecosistema fa in modo che la marea entri gradualmente e si espanda fino a che, dopo sei ore, arriva il momento di retrocedere. Un comune detto in veneziano dice: «sìe ore la cresse, sìe ore la cala», proprio in riferimento alla marea. Con un canale 12 metri di larghezza e profondità media, l'onda di marea entra molto più violentemente in laguna, erodendo il fondale ancor di più e cominciando così un circolo vizioso.

Marco è pienamente consapevole di queste trasformazioni, anche se il suo modo di comunicarle è molto differente da quello che si usa nelle aule universitarie.

Venèsia desso sta sprofondando, ma una volta ea gera circondata da paludi. Par esempio qua gera tutta palude. Poi i ga scavà il canale dei Petroli, i ga costruio Marghera, e passa tutte e navi de fà, che xè sempre più grandi e fa melma. Se ga sbassa tutto e desso xè tutta acqua, ma na volta me pare ndava a siogar a balon sora qua<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> The full interview can be found at: <https://metagoon.net/p/fish-loss>. L'intervista è stata tradotta da Joe Sartorius.

<sup>28</sup> SILVIA CAVAZZONI, *Le trasformazioni ambientali avvenute in questo secolo*, in *La laguna di Venezia*, a cura di Giovanni Caniato e altri, Sommacampagna (Vr), Cierre, 2016, pp. 64-69, p. 64.

<sup>29</sup> Ovvero: «Venezia adesso sta sprofondando, ma una volta era circondata da acqua. Per esempio qui c'era acqua. Poi hanno scavato il Canale dei Petroli, hanno costruito Marghera, e tutte le

Sono confusa: immaginavo che l'acqua fosse bassa ma non credevo così bassa. Alle parole di Marco visualizzo i bambini rincorrere il pallone ridendo.

«E veniva anche lei qui quando era giovane?» chiedo spontaneamente.

Oh sì, mi me ricordo che ghe ndavo quando e gera abandonae, e gera beissimo. Me ricordo i campi da bocce, vasche coi pèsi rossi... qua de le strutture basse, che i le ciamavan la zona dei porsei, poi mucche, anche qualche bestia, gera tutto auto sufficiente come una specie de campagna...<sup>30</sup>.

Quest'ultima descrizione mi ricorda un passaggio di *Se Venezia muore* dove Salvatore Settis parla della laguna come la campagna di Venezia:

La laguna, ecosistema che abbraccia e include la città, è ancora per Venezia quello che per altre città fu (e in parte è ancora) la campagna. Il paesaggio lagunare era campagna perché luogo di coltivazioni (ortaggi, frutta, vigneti) e di approvvigionamento (il pesce, il sale), ma era una campagna strettamente legata alla città perché nelle sue isole c'erano attrezzature importanti per la vita d'ogni giorno (rimessaggio delle imbarcazioni, monasteri, ospizi, lazzaretti), oltre che insediamenti quotidianamente vissuti<sup>31</sup>.

Una laguna molto più piena. Colma di barene, di pesce, di vita.

### *Vignole*

co' tute le vignolle  
da le vignolle indrìo  
me so' reduto

navi passano di là, che sono sempre più grandi, e fanno melma. Adesso si è tutto abbassato, ma una volta si veniva a giocare a pallone qui».

<sup>30</sup> Ovvero: «Oh sì, mi ricordo che andavo quando erano abbandonate ed era bellissimo. Mi ricordo i campi delle bocce, le vasche coi pesci rossi, e qua delle strutture basse, che le chiamavano la zona dei maiali, e poi delle mucche, anche qualche bestia, era tutto autosufficiente come una specie di campagna».

<sup>31</sup> SALVATORE SETTIS, *Se Venezia muore*, Torino, Einaudi, 2014, p. 15.

Una volta sbarcata dal vaporetto, il frastuono della barca che si allontana lascia spazio alla calma dell'isola. Cammino verso il luogo indicato per l'evento, con campi coltivati che si estendono in ogni direzione. Arrivo in un ampio spazio con diversi alberi, dove un gruppo di persone sta svolgendo uno striscione su un tavolo di legno. Su un altro tavolo, assieme a delle magliette e dei sacchetti di erbe da vendere, dei fogli spiegano le linee guida del progetto Veras, un acronimo che sta per Vignole energia rinnovabile agricoltura sana.

L'obiettivo è realizzare un Parco Agro-Ambientale pubblico su un'area demaniale di straordinario interesse ambientale, da anni inutilizzata. Il nostro progetto ha due punti cardine: produrre cibo sano in un ambiente naturale ed energia pulita a km zero<sup>32</sup>.

I due obiettivi verranno raggiunti nello stesso luogo: una serra fotovoltaica di quattro ettari verrà combinata con un laboratorio destinato alla sperimentazione di diverse pratiche di agricoltura sostenibile, come quella biologica e quella sinergica. Queste sono le metodologie già in uso presso i contadini dell'isola: la loro conoscenza pratica e le loro competenze sono cruciali per il successo del progetto. Infatti, il laboratorio agricolo è *pensato come un'esperienza didattica* sui temi del cibo sano e della sensibilità ambientale. I giovani residenti della laguna ne rappresentano il target principale: l'attività include infatti la distribuzione di ciascuno dei cinquanta lotti della serra a una classe scolastica: gli studenti si prenderanno cura di questo micro lotto di terra dalla fase di preparazione del suolo al raccolto dei prodotti. Allo stesso tempo, l'energia generata dalla serra agrovoltaica (tra gli 80 e i 100 kw) sarà condivisa tra le case e le attività economiche dell'isola. Sarà anche utilizzata per attivare dei sistemi di sensori distribuiti capaci di controllare vari parametri (l'umidità e la temperatura) nei piccoli orti didattici<sup>33</sup>.

Questo progetto fa parte di quel progressivo affermarsi di un nuo-

<sup>32</sup> VERAS, *Sintesi Progetto – Parco Agro Ambientale Pubblico con impianto Agro Voltaico e costituzione della CER Vignole Comunità Energetica Rinnovabile*, 2022.

<sup>33</sup> VERAS, *Parco agro-ambientale con impatto agrovoltaico nell'isola delle Vignole e realizzazione della comunità energetica rinnovabile*, 2021. Al link: [https://www.associazioneveras.it/parco/Parco%20Agro-Ambientale%20Veras%20%2031\\_12%20pdf.pdf](https://www.associazioneveras.it/parco/Parco%20Agro-Ambientale%20Veras%20%2031_12%20pdf.pdf).

vo sistema socio-economico basato sulla produzione locale di energia, con la conseguente costituzione delle Comunità di energia rinnovabile. Sostenibilità ambientale, economica e sociale sono dunque integrate in modi diversi: l'energia sostenibile generata localmente e la produzione di cibo biologico diventeranno infatti beni comuni che plasmeranno l'identità dell'isola e forniranno nuovi posti di lavoro per i suoi abitanti.

La mia lettura viene distratta da un uomo alto che cerca di radunare i presenti e far partire ufficialmente l'evento. Una passeggiata esplorativa sarà seguita da un pranzo conviviale, per il quale ciascuno ha portato qualcosa. Con il mio quaderno per appunti e un'anonima bottiglia di vino, mi sento un po' un'intrusa.

La passeggiata si sviluppa su un percorso circolare. Dapprima attraversiamo la futura area ristoro, per cui sono progettati un bar, un'area picnic e barbecue, e vari punti vendita. Da qui, se ci si addentra tra i rovi e ci si affaccia sul canale, è anche possibile vedere la zona che diventerà una darsena. Procedendo verso nord passiamo poi l'area che ospiterà il giardino botanico, l'area formazione, e l'area vigneto. L'etimologia di Vignole sembrerebbe proprio provenire dalla secolare pratica di coltivare la vite su quest'isola. Se la vite cresce rigogliosa, lo stesso si può dire del bambù. Appartenente alla famiglia delle Bambusoideae, questa pianta non è nativa dell'area mediterranea bensì delle zone asiatiche o sudamericane. Essa ha però un «potenziale invasivo»<sup>34</sup> che le permette di diffondersi in diversi ecosistemi, e sembra che la laguna di Venezia sia uno di essi. Infatti Giorgio, l'uomo alto che sta conducendo il giro, mi spiega che, se non si fa nulla per fermare la crescita del bambù, esso potrebbe espandersi e ricoprire tutta l'isola.

«Come è arrivato qui?» domando. «Un giorno un uomo ne ha piantato uno e dopo qualche mese era già così. Vedi, non c'è nulla che possa crescere sotto di loro, monopolizzano tutto».

Le specie invasive sono definite come «piante, animali, agenti patogeni e altri organismi non autoctoni di un ecosistema, che possono causare danni economici e ambientali o influire negativamente sulla

<sup>34</sup> SARAH TANGANELI BUZQUIA *et al.*, *Impacts of bamboo spreading: a review*, «Biodiversity and Conservation», 28 (2019), pp. 3695-3711, p. 3695.

salute umana»<sup>35</sup>. Anche se questa definizione è molto discutibile a causa del rischio di associazioni xenofobe e antropocentriche<sup>36</sup>, essa è ancora ampiamente utilizzata nel campo della biologia della conservazione. Comunque sia, grazie al proprio potenziale invasivo, il bambù crea qui un'atmosfera talmente magica che quest'area prenderà il suo nome e ospiterà percorsi per bambini e giochi (fig. 9). Dopo aver passato un maestoso bagolaro su cui verranno affisse delle cinghie per l'arrampicata, raggiungiamo il luogo dove la serra agro voltaica verrà eretta. Ora, c'è un Prato allungato completamente vuoto. Giorgio ci spiega che qui, così come nel resto dei quattro ettari, i rovi rendevano impossibile camminare. È stato necessario usare un cingolato per la pulizia iniziale, altrimenti anche la nostra stessa passeggiata non sarebbe stata possibile. Mentre Giorgio ci fa immaginare i laboratori e gli orti didattici che occuperanno un giorno questo Prato vuoto, mi meraviglio come un progetto così audace, intelligente e avanzato possa davvero essere portato a compimento, qui in laguna. Solitamente, vengono completati solo quelli che portano beneficio a qualcuno, mentre quelli che sono concepiti per più ampie comunità incorrono sempre in qualche problema. Nel frattempo, mi permetto il privilegio di sperare, assieme a tutte le altre persone che sono a fianco a me oggi e che sognano una laguna diversa.

#### ABSTRACT

Le *Environmental Humanities*, Scienze umane per l'ambiente, sono un recente campo di studi il cui punto di forza è costituito da un approccio interdisciplinare e creativo alle impellenti questioni che emergono dal complesso rapporto tra esseri umani e ambiente. Adottando questa prospettiva, e in particolare l'indicazione da parte di Serenella Iovino di leggere i paesaggi come dei testi, il saggio presenta un'esplorazione contemporanea della laguna di Venezia attraverso l'espedito narrativo del racconto. Prendendo come soggetto di ispira-

<sup>35</sup> Convention on Biological Diversity, *What are Invasive Alien Species?*, 2009. Al link: <https://www.cbd.int/idb/2009/about/what/>.

<sup>36</sup> CHARLES RAYMOND WARREN, *Perspectives on the 'alien' versus 'native' species debate: A critique of concepts, language and practice*, in *Progress in Human Geography*, 31 (2007), n. 4, pp. 427-446, p. 427.

zione la canzone popolare veneziana *Peregrinazioni lagunari*, vengono approfonditi cinque luoghi in essa citati: Murano, Fusina, la Giudecca, la *pescaria* (un'area di acqua bassa dove si pesca), e l'isola delle Vignole. Grazie all'utilizzo di strumenti analitici provenienti da varie discipline, il saggio mira a proporre un'originale lettura della laguna di Venezia intesa come un complesso sistema socio-ecologico, i cui intrecci tra componenti umane e non-umane possono dare luogo a relazioni tossiche così come a entusiasmanti possibilità.

*Environmental Humanities* is a recent field of study whose strength lies in its interdisciplinary and creative approach to the compelling issues arising from the complex relationship between humans and the environment. Adopting this perspective, in particular Serenella Iovino's suggestion to read landscapes as texts, this essay presents a present-day exploration of the Venice lagoon through storytelling. I take as a subject of inspiration the Venetian folk song *Peregrinazioni lagunari*, delving into five specific sites it mentions: Murano, Fusina, Giudecca, the *pescaria* (an area of shallow water where fishing), and Vignole. Using analytical tools from various disciplines, this essay proposes an original reading of the Venice lagoon's complex socio-ecological system, whose intertwining of human and non-human components can give rise to both toxic relationships and exciting possibilities.



*Holden Turner*

INONDANDO IL MARMO.

I MOSAICI PAVIMENTALI DI SAN MARCO PER L'ANTROPOCENE\*

*Primo: lastre*

Tutto è iniziato con la visione di un mondo perfetto. Il mondo di Dio nell'alto dei cieli e il regno terrestre quaggiù. Noi abitiamo il regno terrestre; fino al XX secolo, quando abbiamo lanciato oggetti al di là dell'atmosfera, non c'era modo di osservare la terra da nessun'altro punto dell'universo. E così, molto prima della visione della terra come "marmo blu" (nome della famosa foto scattata dagli astronauti di Apollo 11 nel 1972), tutto è iniziato con una visione della terra fatta di marmo e dei cieli fatti d'oro.

La visione era così potente che Venezia inviò i suoi mercanti oltre il mare, attraverso l'impero e le terre vicine, per trovare il marmo più bello del mondo conosciuto. Un'isola nell'attuale Turchia era famosa per la sua pietra bianca e pura, e così i commercianti d'oltremare vi si recarono per procurarsi i materiali necessari a realizzare la visione. L'isola si chiamava Prokonnesos, e oggi si chiama isola di Marmara. Il toponimo Marmara è legato al marmo e al mare: il suo principale bene d'esportazione e le omonime acque che la circondano. Arrivando in nave, i commercianti chiedevano agli artigiani locali di tagliare sottili lastre di marmo dalle montagne. Delicatamente, con piena conoscenza delle qualità della pietra e delle particolarità delle formazioni geologiche dell'isola, prendevano queste lastre dalle cave e le lisciavano in piani quasi perfetti di marmo bianco<sup>1</sup>.

Ciascuna di queste lastre di marmo è una sezione trasversale di assemblaggi di minerali che sono stati contorti, riscaldati e pressati in un arto tridimensionale della terra. Possiamo ringraziare la faglia geologicamente attiva dell'Anatolia settentrionale per aver sollevato ed esposto diversi chilometri di roccia metamorfica. Un processo preciso

\* Ringrazio la mia collega Leda Maiello per la sua indispensabile consulenza nella traduzione dall'inglese e il professor Shaul Bassi per i suoi preziosi suggerimenti.

<sup>1</sup> GIULIA FOSCARI, *Elements of Venice*, s.l., Lara Muller Publishers, 2014, p. 296.

può rendere questo massiccio oggetto tellurico – come una coscia di prosciutto – in fette sottili e opulente che mostrano ciascuna un pezzo della sua natura interna. Poiché sono spaccati bidimensionali, due fette adiacenti avranno modelli simili ma non uguali. Accostate l'una all'altra, formano una simmetria quasi perfetta.

Questo faceva parte della visione: trasformare la bellezza della creazione di Dio in una cattedrale che poteva rappresentare il divino mondo terrestre. Le lastre di marmo bianco vennero caricate su barche a vela, forse accompagnate da alcuni artigiani proconneschi, per il viaggio di duemila chilometri attraverso i mari Egeo, Ionio e Adriatico fino a Venezia. È qui che la visione si è trasformata in realtà.

Gli artigiani si unirono a marmisti provenienti da Bisanzio e dalla Grecia che, come loro e le loro esportazioni di pietra, erano stati portati a Venezia allo scopo di creare il pavimento marmoreo della basilica di San Marco. Le lastre di marmo proconnesio dovevano esserne il fulcro. Gli operai trasportarono le delicate lastre di pietra dalle navi ormeggiate alle fondamenta e posero le bianche lastre davanti ai gradini dell'altare principale: nella parte anteriore della navata e sotto la cupola centrale (fig. 1). Con mani esperte, gli artigiani posizionarono la pietra e la incorniciarono con marmi scuri per far risaltare la sua distesa bianca. L'intento potrebbe essere stato quello di far soffermare chi si avvicina all'altare, per poi fargli alzare lo sguardo verso gli interni a cupola che raffigurano i cieli di Dio. Questo potrebbe spiegare, almeno, la leggera asimmetria del pavimento rispetto al soffitto<sup>2</sup>. Le lastre avevano trovato il loro posto nella visione dialettica di cielo e terra, oro e marmo: il credente restava da qualche parte nel mezzo.

La terra sottostante, però, è sempre in movimento, e non è stata gentile con la visione espressa nei pavimenti di San Marco. Le pietre sono state installate probabilmente nel XII o XIII secolo e, sebbene siano state collocate su una superficie piana, il terreno in alcuni punti si è compresso o spostato nel corso degli ultimi 800 anni. Nel corso del tempo, questo piano bidimensionale ha ceduto al mondo tridimensionale in cui era inserito e ha iniziato a sprofondare e a piegarsi dove il terreno era morbido. L'intera città sta sprofondando, e le pietre di San Marco lo dicono chiaramente: questo è un terreno instabile.

<sup>2</sup> FOSCARI, *Elements of Venice*, p. 296.

Oggi questa deformazione è più evidente nella navata centrale che altrove. È stato un elemento sorprendente della basilica di San Marco per secoli; nel 1851, il famoso critico di architettura John Ruskin descrisse i mosaici come «onde di marmo che sollevano e cadono in mille colori lungo il pavimento», e nel 1930 lo scrittore Tung Chuin scrisse nel suo racconto di viaggio che «il pavimento è molto antico e ha colline e valli»<sup>3</sup>. Che siano paragonati all'oceano o alla terra, i mosaici di marmo della zona centrale evocano certamente un certo tipo di bellezza gotica nella loro irregolarità: si sono flessi con il passare dei secoli. Non possiamo dire lo stesso delle lastre di marmo. Sottoposte alle forze di flessione di un substrato mutevole, queste sottili lastre si sono semplicemente crepate, sempre di più.

La singola visione del mondo perfetto di Dio, il dio cristiano, non è sopravvissuta al tempo geologico. Se una volta la bellezza ultima del regno terrestre era rappresentata da delicate lastre di marmo bianco e puro, ora dobbiamo fare i conti con il fatto che un nuovo strato di significato è stato aggiunto alla pietra attraverso questa rete di faglie e le riparazioni effettuate su di esse. Sono emerse nuove forme che devono coesistere con la narrazione originaria.

Questo nuovo strato è composto non solo da cambiamenti fisici, ma soprattutto da idee. Nel nostro campo di solito ci riferiamo a questa nostra epoca con il nome di Antropocene. Se portiamo il concetto come una lente d'ingrandimento sul pavimento di San Marco, ci rendiamo subito conto che ogni pezzo di materiale ha la capacità di raccontarci ciò che non è solo umano, cioè tutto l'insieme di cose ed esseri che creano il corpo che chiamiamo Venezia. Gli strumenti teorici di questo sguardo appartengono alle scienze umane per l'ambiente, le quale fanno «luce sulle dimensioni culturali della crisi ecologica, interpretandole in un orizzonte insieme critico e creative», così definita nell'enciclopedia Treccani dagli studiosi Serenella Iovino e Marco Armiero<sup>4</sup>. Inoltre, per aver arricchito la mia ricerca sono debitore della

<sup>3</sup> JOHN RUSKIN, *Stones of Venice*, II-III, New York, W. Lovell Co, 1851, p. 74. Tung Chuin in FOSCARI, *Elements of Venice*, p. 301. Se non diversamente specificato, tutte le traduzioni dall'inglese sono le mie.

<sup>4</sup> Si dice *environmental humanities* nell'inglese internazionale. SERENELLA IOVINO, MARCO ARMIERO, *Environmental Humanities – dentro e contro la crisi*, in *Enciclopedia Treccani*, X Appendice, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2020, p. 40.

profonda indagine sulla Basilica di San Marco, in particolare i recenti contributi che si occupano del marmo stesso e della sua storia<sup>5</sup>.

Perché guardiamo le pietre? La maggior parte dei visitatori vedrà i bellissimi mosaici sul pavimento della basilica e naturalmente si meraviglierà dei soffitti dorati, ma c'è qualcosa di ironico nel porre al centro i pezzi di pavimento che dovevano essere uno specchio per il resto dello spazio, o qualcosa di diverso da loro stessi. Il contrasto tra marmo e oro incoraggia la riflessione sul passaggio dalla vita mortale al Paradiso attraverso gli atti di fede. Implicitamente, il pavimento è relegato a uno status subordinato, destinato solo a rappresentare il transito verso il luogo più alto. È la zona del complesso della cattedrale più lontana dall'immagine di Dio, e infatti non ci sono rappresentazioni di forme angeliche o umane sul pavimento. È invece ricoperto di animali, piante e disegni geometrici, che mettono in evidenza la consistenza della roccia e del vetro. Attraverso la cosmologia cristiana, siamo guidati a guardare dal pavimento verso il cielo, lontano dalla materialità terrena, per quanto bella, e dalle sue associazioni con il peccato e la sofferenza. Tuttavia, il suono della pietra che si spacca è un campanello d'allarme che indica che qualcosa sta accadendo mentre si ignorano i lenti cambiamenti della terra.

Guardiamo ora alle pietre di San Marco perché il loro linguaggio materiale racconta un presente e un futuro che finora non sono entrati pienamente nella narrazione. Attraverso la loro meticolosa disposizione e la continua interazione con tutti coloro che vi passano oltre, le pietre creano nuovi strati di significato. Con attenzione possiamo iniziare a leggerli: come imparare a decifrare il braille, sia le asperità che gli spazi vuoti hanno un significato. E grazie al contesto socio-geologico che ci circonda, possiamo leggere il pavimento come un testo dell'An-

<sup>5</sup> In particolare, si nota i contributi di IRENE FAVARETTO, *Venezia ricorda: la memoria del passato nei mosaici di San Marco*, «Ateneo Veneto», s. III, 21 (2022), n. 1, pp. 137-149; l'antologia *Il manto di pietra della Basilica di San Marco a Venezia*, a cura di Ettore Vio, Venezia, Cicero, 2012; gli immagini di MARY GRIEP, *Marble Carpet/Ocean Floor*, 2013-2016, <https://marygriep.com/san-marco/>; e due indagini commissionate dal Procuratorio di San Marco: ANDREA ADAMIA, FRANCESCO FASSIA, LUIGI FREGONESEA, MARIO PIANA, *Image-based techniques for the survey of mosaics in the St Mark's Basilica in Venice*, «Virtual Archaeology Review», 9 (2018), n. 19, pp. 1-20, e RAFAELLA BRUMANA, CARLO MONTI, GIADA MONTI, ETTORRE VIO, *Laser scanner integrated by photogrammetry for reverse engineering to support architectural site and restoration of the mosaic floor inside St. Mark's Basilica in Venice*, «Remote sensing...», 2005, pp. 159-164.

tropocene. In questo caso, seguendo letteralmente l'etimologia, si trova una «tessitura» nella microscala: crepe, schegge e pietre che si sbriciolano<sup>6</sup>. La Basilica è una delle classiche cose «viste» a Venezia, ma quando la narrazione della «vista» di San Marco si esaurisce, passiamo a un senso più intimo e immanente: il tatto. Queste pietre sono le nostre pietre di paragone: guide materiali di Venezia<sup>7</sup>.

Le fessure riparate nelle lastre hanno il sapore di un trauma nascosto. Lungo queste linee di intersezione corre un riempimento di malta grigia, il cui colore suggerisce che l'artigiano incaricato del lavoro sperava di rendere le crepe meno visibili. Ma le sentiamo comunque. La loro presenza costituisce un cambiamento fondamentale nella composizione del pavimento, e il modo in cui sono state riparate riflette una resistenza inconscia a quel cambiamento. Il kintsugi, l'arte giapponese di riparare con l'oro le ceramiche rotte, rappresenta un approccio completamente opposto. Evidenziando piuttosto che nascondendo l'atto di riparazione, si sarebbero potute abbracciare le cicatrici del movimento geologico sui pavimenti di San Marco. Invece, la riparazione doveva ripristinare l'aspetto del marmo per rispecchiare la narrazione euro-cristiana di un oggetto bianco e puro al servizio del divino. Questa narrazione non prevede uno spazio designato per le forze della Terra a se stanti; al contrario, eventi terrestri come alluvioni, tempeste o terremoti sono interpretati come segni di Dio in tutto l'Antico e il Nuovo Testamento. Se le lastre centrali di marmo di San Marco si sono crepate una volta, ma sono state poi riparate, cosa ci dice dell'atteggiamento dei riparatori nei confronti della saggezza della loro epoca? È molto più facile rattoppare una crepa traumatica con la negazione che celebrarla con l'oro.

A volte anche Venezia ha le sue «crepe» a causa di scelte progettuali poco flessibili ereditate dal passato. La sua condizione di isola rende i prezzi più alti e alcuni servizi di base non disponibili, e per chi ha disabilità è un gran problema navigarla. Per quanto riguarda l'Antropo-

<sup>6</sup> Per un approfondimento sull'idea luogo-testo, si veda SERENELLA IOVINO, *Paesaggio Civile: Storie di ambiente, cultura e resistenza*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 10-12.

<sup>7</sup> Per altre guide materiali di pietra a Venezia, faccio riferimento ai capitoli di GIULIA REPETTI, *Sette gradini: leggere le scalinate verso la Laguna come indicatori dell'Antropocene a Venezia*, JENNIFER SCAPPETTONE, *Tempo*, in *Venezia e l'Antropocene: Una guida ecocritica*, a cura di Christina Baldacci, Shaul Bassi, Luca De Capitani e Pietro Daniel Omodeo, Venezia, Wetlands, 2022, pp. 80, 198.

cene, le isole si stanno abbassando e sono esposte più frequentemente alle mareggiate. Queste sono realtà attuali ben documentate; invece che ignorarle, le pietre suggeriscono che, in senso figurato, sarebbe più bello se riparassimo le lacune di Venezia con l'oro. Le forme che emergono dall'attrito tra una cosmologia statica e un insieme di processi terrestri non uniformi sono come i fantasmi affamati del pensiero buddista: più ci rifiutiamo di danzare con loro, più ci perseguitano. Su scala più piccola, le crepe nel marmo si riattiveranno nel corso dei secoli, e non per colpa di chi le ripara. Se l'atteggiamento rimane inflessibile, si perpetua solo un ciclo di frustrazione. Accettando le imperfezioni, invece, si inizia a riconoscere ciò che è realmente accaduto e sta accadendo alla pietra. Potremmo sperare che tracciare le loro crepe riattivi uno spazio politico di discussione.

Finora abbiamo avuto un approccio molto antropocentrico alle pietre di San Marco; possiamo iniziare a considerare queste sostanze crepate nei loro stessi termini? Iniziare a riconoscere l'«Altro» come un essere imperfetto e pieno di cicatrici, dice Timothy Morton, è un modo per

fare a meno l'antropocentrismo e rapportarsi a un tipo di bellezza che è davvero incondizionata, che tenga conto della non condizionalità dell'assenza di standard (umani) relativo al gusto – della contiguità di bellezza e fascinazione, di disgusto e paura, senza provare a rimuoverli dall'immagine<sup>8</sup>.

La lastra di marmo in questa visione non ha bisogno di rappresentare nulla: da sola è un oggetto irresistibile che attira la nostra percezione come un raggio traente. E se guardiamo più da vicino, riconosciamo alcune tracce distinte che risalgono a molto più lontano del momento in cui la roccia è stata sbazzata dalla montagna, l'evento che abbiamo trattato come il Peccato originale. Un'ispezione ravvicinata mostra chiari disegni variegati nel marmo. Queste striature sono elementi «contaminanti» che sono precipitati dalla roccia fusa mentre il marmo fu ad altissima temperatura. Con un po' di diligenza, gli strumenti all'avanguardia della mineralogia potrebbero forse dirci quando e dove

<sup>8</sup> TIMOTHY MORTON, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, 2018, trad. it. *Ecologia Oscura*, a cura di Vincenzo Santarcangelo, Roma, Luiss University Press, 2021, p. 180.

si è formata questa roccia, ma tali tecniche saranno sempre accompagnate da incertezze. Palpando la superficie, notiamo come ogni strato di trasformazione sia situato l'uno sull'altro – la storia della sua formazione in milioni di anni, la tradizione artigianale di millenni, i secoli di fessurazione, i decenni di restauro – anche se l'intera storia si perde come ellissi, illeggibile...

Il disgusto e la paura che Morton suggerisce si trovino al di là degli standard antropocentrici di bellezza si trovano nell'inquietante combinazione di «differenza» e «intimità» che abbiamo con gli esseri litici. Per questo effetto scintillante, Jeffery Jerome Cohen usa la parola «inumano» per descrivere la pietra: essa è allo stesso tempo materialmente dissimile dalla vita organica e stranamente familiare. E aggiunge: «Nella roccia c'è qualcosa di attivamente inconoscibile, qualcosa che non si arrende alla stabilità»<sup>9</sup>. La pietra resiste, sia fisicamente che categoricamente, a essere tradotta e resa leggibile. Eppure, gli abili artigiani di Marmara hanno spostato lastre di pietra dal fianco della montagna. Bella Brodzki direbbe che è un atto di memorizzazione per tradurre le ossa morte di una storia non ricordata in una forma in cui possano «sopravvivere»<sup>10</sup>. Tuttavia, non dovremmo essere così cavillosi riguardo a questo tipo di traduzione tra pietra e umano. L'atto di *translatio* che Brodzki mette al centro – recuperare le reliquie dei santi – è quello che fecero i cittadini veneziani nel IX secolo quando trafugarono il corpo di San Marco da Alessandria d'Egitto. Allo stesso modo, un certo feticismo per i materiali esotici spinse i mercanti a cercare la pietra bianca più pura a Marmara. In entrambi i casi, i cittadini veneziani usarono gli strumenti dell'impero per estrarre ciò che prima era inerte e inaccessibile. L'inconoscibile pietra fu tagliata il più sottile possibile per essere vista; il peso inflessibile del materiale fu costretto con grande sforzo ad arrendersi a disegni sontuosi. Eppure, si crepava. Eppure, non rimaneva stabile.

Per la loro instabilità, le lastre di marmo che giacciono sul pavimento di San Marco sono strani partecipanti politici. Resistono attivamente a forme di organizzazione sociale che si basano su un governo prevedibile

<sup>9</sup> JEFFREY JEROME COHEN, *Stone: An Ecology of the Inhuman*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015, p. 10.

<sup>10</sup> BELLA BRODZKI, *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*, California, Stanford University Press, 2007.

e ordinato dei corpi: questo disturba la nostra ontologia della pietra. Elizabeth Povinelli identifica la categoria *geos* in due modi: primo, «quella parte del pianeta definita come non vivente (geologia)»; secondo, «quella parte che ha ma non gioca alcun ruolo nell'amministrazione tardo-liberale contemporanea»<sup>11</sup>. Considerando le lastre di marmo, ci accorgiamo che la prima di queste definizioni si sta fondendo con la seconda. Cioè, gli oggetti geologici sono anche stoici e sfidanti, resistono al consumo e al controllo. Insieme al suolo e al mare, si muovono ogni anno in maniera incrementale, in un modo che la specie umana e il suo capitale non possono contenere. Le loro ontologie sono meglio descritte come «modalità multiple e non coincidenti di abitare il mondo» che producono sorprendenti contro-azioni quando sono coinvolte nelle storie umane<sup>12</sup>. In poche parole, questo rende il geologico politico. Quando le lastre si spaccano, si crea una nuova «tessitura» che deve essere letta, interpretata ed elaborata dalla comunità. Si dà il caso che il modo in cui queste lastre sono state riparate sia un intervento su microscala, ma riflette una pratica più ampia di risposta ai cambiamenti inaspettati della terra. Il *geos* non è un attore politico che assomiglia al *bios* umano, ma piuttosto adotta una modalità molto diversa (anche se familiare) di contribuire al mondo che condividiamo. L'insinuarsi dell'inumano, preso sul serio o meno, nella sfera politica (un tempo ritenuta distintamente umana) è emblematico della confusa etichetta socio-geologica Antropocene.

*Secondo: opus tessellatum*

La visione del mondo perfetto ha un posto per ogni cosa. Dio è in cima perché è il Creatore, e gli angeli e gli uomini che ha creato a sua immagine e somiglianza e che sono destinati al cielo salgono per incontrarlo lì. Nessun animale o pianta salirà in cielo, e certamente nessuna pietra, perché nessuno di questi esseri ha un'anima immortale<sup>13</sup>. Così, gli artigiani della basilica di San Marco hanno popolato il pavimento di animali e piante secondo il posto che occupano in questa visione.

<sup>11</sup> ELIZABETH POVINELLI, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 55.

<sup>12</sup> COHEN, *Stone: An Ecology of the Inhuman*, p. 8.

<sup>13</sup> Il filosofo Albertus Magnus del XIII secolo, tuttavia, «dovette confutare l'idea che le pietre possiedano un'anima, tanto vivaci appaiono le rocce quando vengono esaminate non semplicemente in confronto agli esseri umani, ma nel loro prosperare nativo». Ivi, p. 2.

Le loro scelte sono spettacolari. Ogni mosaico che rappresenta un animale è composto da tessere di marmo e vetro disposte in linee sinuose secondo l'antica tecnica chiamata *opus tessellatum*. Artigiani rinomati per questa tecnica sono arrivati da lontano per completare le migliaia di metri quadrati di mosaico sia sul pavimento che sul soffitto. È difficile dire se le scelte progettuali siano state commissionate dal doge o immaginate dagli artigiani; molto probabilmente, una combinazione di influenze provenienti dall'alto e dal basso ha plasmato le forme del pavimento. Pavoni, grifoni, aquile, colombe, volpi, galli e ogni sorta di vite si intrecciano tra i mosaici più grandi o sono presenti in aree centrali dove i visitatori possono riflettere sulla loro presenza nello spazio terrestre<sup>14</sup>.

Ciascuno degli animali scelti per il pavimento di San Marco aveva un valore allegorico secondo le conoscenze popolari dell'epoca. Conosciamo alcune delle credenze legate a queste creature grazie ai bestiari medievali che fondevano scienza e fede<sup>15</sup>. Il grifone, ad esempio, è carico di significati per Venezia. Con il corpo di un leone – simbolo di San Marco – e la testa di un'aquila – simbolo di Gesù Cristo – unisce forza politica e religiosa. La coppia di grifoni sul lato nord della basilica incute timore: sicuri di sé, ma pronti ad attaccare, con gli artigli alzati. I lavoratori migranti che hanno disegnato questa creatura mitica forse sapevano anche che il grifone vive in terre lontane e, essendo una creatura ibrida, contiene due diverse nature animali in un unico corpo. Oggi potrebbero essere simboli appropriati per noi che migriamo a Venezia; vivendo in due mondi, ci si confronta con la forza e la fede per negoziare una vita transnazionale.

All'ingresso di San Marco, un *opus tessellatum* di quattro pavoni si trova orgogliosamente inserito tra due figure geometriche più grandi (fig. 2). Secondo i bestiari medievali, i pavoni rappresentano la bellezza, la vanità e la lungimiranza. Le prime due virtù si accordano con il carattere contemporaneo assegnato ai pavoni; non è difficile vederli come simboli della ricchezza veneziana del passato. Tuttavia, non associamo spesso il pavone alla preveggenza; un bestiario dice che si sono guada-

<sup>14</sup> *Basilica di San Marco: Il pavimento tessulare*, Patrimonio di Venezia, ultimo accesso 12 gennaio 2023. <http://www.basilicasanmarco.it/basilica/architettura/il-pavimento-tessulare/>.

<sup>15</sup> FRANCESCO ZAMBON, *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana. Testi originali a fronte*, Milano, Bompiani, 2018; DAVID BADKE, *Medieval Bestiary. Animals in the Middle Ages*: <https://bestiary.ca/>. Ringrazio i miei colleghi Katherine McKee e Shaul Bassi per avermi guidato a queste fonti.

gnati questa reputazione per i numerosi «occhi» sulla coda. Questi segni iridescenti sembrano dispiegarsi inaspettatamente e i loro colori misteriosi suggeriscono intuizioni nascoste sul futuro.

La lungimiranza è mancata o forse, come le profezie di Cassandra, è rimasta inascoltata prima dell'*aqua granda* del 12 novembre 2019. Un metro di acqua di mare è entrato in piazza San Marco e ha devastato case e negozi in tutta la città e nelle isole periferiche. L'acqua della laguna è arrivata anche nella basilica, allagando l'atrio e una parte significativa del pavimento. I video dei cellulari hanno registrato persino come un torrente d'acqua sia entrato nella cripta sotto i pavimenti di marmo. Il mosaico del pavone all'ingresso sul lato destro è stato particolarmente danneggiato<sup>16</sup>. Nei giorni successivi all'allagamento, la giornalista Roberta Brunetti ha scritto che l'uccello era «la prima vittima accertata, all'interno di questo scrigno d'arte che è San Marco, dell'*aqua granda* del 12 novembre»<sup>17</sup>. In una svolta di simbolismi, questo emblema della conoscenza del futuro si è sgretolato con il tempo e l'acqua.

*Opus tessellatum* condivide il significato con la parola italiana moderna «tessere» che come sostantivo plurale indica i pezzi di un mosaico ma come verbo significa «comporre» e «intrecciare». Tutti questi significati si riflettono nei mosaici, che sono stati paragonati a tessuti e tappeti per il loro disegno bidimensionale. In composizione, la malta e le tessere tengono insieme i pezzi per creare l'illusione di un altro oggetto: la pietra e l'animale si sovrappongono. Le unioni del marmo con altri materiali e idee sono composizioni tessute da artigiani che (come gli scrittori) cercano di rendere duratura la loro opera visionaria.

La pietra esposta al flusso di fenomeni in movimento si modifica; per questo motivo, i mosaici di San Marco hanno sempre richiesto interventi di riparazione quando inevitabilmente qualcosa di diverso li incontra. Un breve elenco delle forze che colpiscono i pavimenti comprende «salsedine, umidità, terremoti, incendi e interventi di consolidamento della struttura muria»<sup>18</sup>. Almeno dal XVI secolo i custodi

<sup>16</sup> ROBERTA BRUNETTI, *Acqua alta a Venezia. Nella Basilica di San Marco i mosaici perdono le tessere*, «Il Gazzettino», 19 novembre 2019, [https://www.ilgazzettino.it/nordest/veneziana/mosaici\\_distrutti\\_basilica\\_san\\_marco-4872537.html](https://www.ilgazzettino.it/nordest/veneziana/mosaici_distrutti_basilica_san_marco-4872537.html).

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> NICOLA PANCIERA, MILENA D'AGOSTINO. *Il mistero della salvezza nei mosaici di San Marco*, Castel Bolognese, Itaca Edizioni, 2005, p. 7.

della basilica hanno ordinato lavori di rifacimento delle pareti e dei pavimenti<sup>19</sup>. I lavori a San Marco sono un continuo processo di manutenzione in tensione con i cambiamenti socio-geologici che possono mascherarsi come l'inevitabile o "naturale" scorrere del tempo. Secondo questa narrazione, il pavone doveva essere restaurato; la sua malta si stava indebolendo a causa dell'umidità di Venezia, i cedimenti avevano iniziato a deformare la superficie del pavimento circostante e il calpestio di milioni di visitatori aveva allentato alcune piastrelle. Ma poi l'*aqua granda* del 2019 ha distrutto parti di questa vulnerabile composizione in pietra. La causa materiale del degrado del marmo è un altro minerale – il sale – che si aggiunge alla composizione dell'*opus tessellatum*. Con la sua intrusione, l'acqua salata non erode solo la pietra, ma anche l'azione di conservazione, esponendo entrambi a un'instabilità inaspettata.

Quando l'acqua salata entra in contatto con la pietra e la malta, si infiltra nelle microscopiche fessure che si formano nel reticolo non uniforme delle rocce. Il marmo è un tipo di pietra particolarmente suscettibile al mare, in quanto è costituito da legami molecolari più deboli rispetto alle rocce ignee cristalline come le trachiti che ricoprono le strade di Venezia. Le molecole di sale possono addirittura sostituirsi ad alcuni elementi della struttura minerale del marmo. Quando l'acqua evapora, questi composti rimangono e precipitano in forma solida. La loro forma cambia e agisce come un cuneo o, nel caso della sostituzione del reticolo, diventa l'anello debole. Con il tempo e molteplici inondazioni, la pietra si trasforma in una versione salinizzata di sé stessa, più suscettibile alla rottura. Per invertire questa tendenza, oggi gli addetti al restauro riesumano pezzi di marmo dalle chiese di Venezia e li immergono in acqua dolce per far fuoriuscire il sale dalla pietra. Non si torna allo stato originale, ma si permette alla pietra di vivere in uno stato meno fragile<sup>20</sup>. Il processo ricorda il rapporto di un medico con un corpo, che cerca di scacciare un virus, o di un sacerdote con una vittima, come se si volesse esorcizzare la pietra e assolvere la macchia del mare.

La narrazione dei fatti di cronaca tende a rendere il sale l'agente

<sup>19</sup> PANCIERA, D'AGOSTINO. *Il mistero della salvezza*, p. 7.

<sup>20</sup> *Oggi sono ricominciati gli interventi di sicurezza sui mosaici di San Marco a Venezia*, «Finestre Sull'Arte», 27 aprile 2020. <https://www.finestresullarte.info/attualita/riprendono-lavori-mosaici-pavimentali-san-marco>.

contaminante di una forma fragile e pura. Sei mesi dopo l'*aqua granda*, una testata giornalistica d'arte riportava che «gli interventi, che servono a rimuovere le efflorescenze saline e a proteggere i frammenti musivi in pericolo, sono cominciati oggi con una piccola squadra di 4 persone operanti in Basilica». Un ingegnere citato nello stesso articolo ha riferito che il sessanta per cento del pavimento marmoreo necessita di un restauro, ancora più urgente a causa della «corrosione salina» dovuta alla sua permanenza sott'acqua per un giorno intero durante l'*aqua granda*<sup>21</sup>. Ma il sale non merita il ruolo del cattivo, così come ritrarre l'anidride carbonica come il nemico nella lotta al cambiamento climatico tende a oscurare le cause profonde delle emissioni. Le cause profonde dell'intrusione di acqua salata a San Marco sono contingenti – la basilica è stata costruita a soli 80 centimetri sopra il livello medio dell'acqua – e contestuali – l'aumento delle temperature globali associato a un'economia estrattiva e basata sui combustibili fossili. Il sale, quindi, è un effetto e non la causa di un problema più ampio. Tuttavia, vale la pena considerare perché disturba così tanto il processo di restauro e cosa può significare la sua presenza nelle pietre per le storie future.

Il sale si trova stranamente al confine tra la vita e la non-vita: è l'unico minerale che gli esseri umani mangiano regolarmente e svolge un ruolo di segnalazione vitale mantenendo l'omeostasi in tutto il nostro corpo. Si scioglie facilmente in acqua e modula il flusso delle correnti oceaniche su scala locale e globale. Nonostante le sue qualità vitali, quando entra nel marmo di San Marco può anche entrare nello stato dell'essere che Elizabeth Povinelli chiama «il virus». Scrive che una sostanza come il sale «confonde e livella le differenze tra Vita e Non Vita, sfruttando con attenzione gli aspetti più minuti della loro differenziazione»<sup>22</sup>. L'immaginario associato a questa modalità virale è quello del «terrorista», una figura infiltrante e inquietante che ci spaventa perché «sembra proprio come "noi" mentre piazza una bomba»<sup>23</sup>. Con questo collegamento, Povinelli traccia un percorso che ci riporta al sale che distrugge l'*opus tessellatum*: in questo incontro che abbiamo organizzato, un processo emergente ci minaccia. Se percepito come «un agente antagonista attivo costruito dall'assemblag-

<sup>21</sup> *Oggi sono ricominciati gli interventi di sicurezza.*

<sup>22</sup> POVINELLI, *Geontologies*, p. 37.

<sup>23</sup> *Ibid.*

gio collettivo che è il geontopotere tardo liberale», il sale è una forza prepotentemente viva che riapre costantemente lo spazio politico<sup>24</sup>. La domanda che pone è: quale mondo stai cercando di salvare?

La risposta politica fino a questo momento è stata il costante restauro e la conservazione dei mosaici di marmo. Questa composizione sul pavimento di San Marco è trattata come un'entità fragile che rappresenta un patrimonio globale e nazionale (anche se creato prima che queste categorie avessero un senso). Attraverso una lente testuale, salvare l'*opus tessellatum* dalla decadenza, come nel caso dei lavori di riparazione delle lastre di marmo, è un esercizio di consacrazione: il processo vela la sua materialità di una narrazione romanticamente atemporale. Questa narrazione può essere trovata nelle guide che mettono al centro i contributi passati degli artisti, ma non menzionano alcuna informazione particolare sulle interazioni in corso tra i veneziani e San Marco, soprattutto perché la sua designazione di base è quella di patrimonio culturale. La conservazione sembra servire al meglio l'apparato turistico, che designa la basilica e gli edifici vicini come elementi «da vedere» e «da salvare» di Venezia per garantire che i soldi dei turisti continuino a entrare nell'economia della città.

Ma se l'*aqua granda* mette in crisi il paradigma della conservazione, quali sono le alternative? L'Antropocene, che si manifesta come un danno altamente visibile al pavone dell'*opus tessellatum* che un tempo rappresentava la lungimiranza, porta con sé l'aria dei destini congiunti<sup>25</sup>. Gli intrecci ironici che ci permettono di vedere noi stessi nel trauma della pietra e nell'effetto dirompente del sale ci permettono anche di riflettere sulle nostre modalità di cura del luogo. Nello spirito della cura, Donna Haraway sottolinea le nostre relazioni con quelli che chiama «parentela strana»: con esseri che, pur essendo diversi da noi, diventano parenti intimi nella continua creazione di un mondo<sup>26</sup>. Potremmo essere saggi se ci rendessimo conto dei processi simili che si stanno svolgendo, anche se a scale molto diverse, nelle pietre di San

<sup>24</sup> POVINELLI, *Geontologies*, p. 37.

<sup>25</sup> Cfr. MORTON, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, sui destini congiunti nell'ecologia.

<sup>26</sup> DONNA HARAWAY, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, «Environmental Humanities», 6 (2015), n. 1, pp. 159-165. *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero, 2020, p. 8 (trad. it.).

Marco e nella città di Venezia. Sebbene entrambe siano composizioni mosaiche di pietre, esseri umani, piante e animali non umani, e con sostanze virali che si inseriscono nelle fessure e creano interruzioni, il destino della città è molto più importante di quello di un mosaico di pietre. Il pavone allora potrebbe essere un sito sperimentale, un luogo dove immaginare qualcosa di diverso dalla conservazione compulsiva. Se allentiamo la nostra stretta sulle apparenze di queste composizioni, e iniziamo a trattarle come «parentela strana», emerge una nuova forma di conoscenza. Esse cominciano a rappresentare nient'altro che sé stesse: pietre a sé stanti che, guarda caso, formano un pavone. Paradossalmente, rappresentano sé stesse e anche molto di più: una rappresentazione più accurata della *ongoingness* a cui partecipiamo.

*Terzo: tempi di alluvione*

La perdita della visione crea opportunità per far emergere nuovi significati. Per questo abbiamo la fortuna di lavorare con le vestigia del passato e del presente per continuare a immaginare come vivere al meglio nel mondo; un atto che assomiglia al modo in cui, in tempi di diluvio, sia antichi sia presenti, gli individui hanno salvato i loro parenti e le loro pratiche e li hanno portati verso ciò che li attendeva. Nelle lastre di marmo vediamo una resistenza a celebrare il cambiamento, mentre nell'*opus tessellatum* di pietra vediamo una mentalità volta a preservare a ogni costo il passato romantico. Ma i mosaici del soffitto di San Marco – «la Bibbia dei poveri», diceva John Ruskin – possono offrire un saggio consiglio sul futuro significato del pavimento della Basilica<sup>27</sup>. Attraversando l'ingresso principale, notiamo un mosaico (recentemente restaurato) in blu e oro che racconta la storia dell'Arca di Noè (fig. 3). Pone un'enfasi insolita sulle persone che annegano e sulle acque blu serpeggianti che inondano il mondo. Non è la narrazione dell'apocalisse ciclica che la maggior parte di noi spera in questo mondo. Eppure serve a centrare, in questa narrazione, l'azione socio-geologica che troppo spesso dimentichiamo.

Guardando ai significati futuri e considerando diverse scale temporali, non c'è un quadro chiaro di ciò che accadrà alle pietre di San Marco. Siamo convinti che nei prossimi secoli il livello del mare si innal-

<sup>27</sup> RUSKIN, *Stones of Venice*, p. 104.

zerà di diversi metri, sommergendo completamente e definitivamente la basilica di San Marco (a meno che non si intervenga drasticamente sul rapporto umano-clima-laguna: l'attuale paradigma delle barriere di vetro e del Mose non riuscirà a tenere lontana l'acqua sulle scale temporali geologiche qui tratteggiate). Quando, esattamente, non si sa. Fino agli anni settanta, l'acqua salata che superava la soglia della basilica rimaneva bloccata all'interno e doveva essere fatta uscire con pompe e spazzoloni; gli ingegneri dell'epoca avevano progettato un sistema di drenaggio per risolvere il problema, ma questo non funziona in condizioni di acqua alta estrema<sup>28</sup>. Oggi, nel nostro decennio, la parte più bassa di piazza San Marco, proprio di fronte alla basilica, si allaga circa 170 volte all'anno<sup>29</sup>. Le persone che la attraversano salgono sulle passerelle, un adattamento semplice dello spazio. Rebecca Snedeker immagina che in futuro «le piattaforme saranno presumibilmente più alte, forse a più livelli, in un connubio di impalcature e scale antincendio»<sup>30</sup>. La sua tendenza a immaginare uno spazio ibrido è convincente e si allinea bene con l'approccio compositivo di pensatori come Donna Haraway e Bruno Latour. Forse i piccoli interventi, con il tempo, si stratificheranno su nuovi e strani modi di essere che funzionano tra i testi lasciatici dalle generazioni precedenti. Questo è il modo di immaginare la propria città come un grifone; questo è l'atto di collegare Venezia all'elettricità, ai trasporti pubblici e alle infrastrutture internet; questo è il modo di riempire le lastre screpolate con oro.

Ma a lungo termine, c'è anche il timore che l'ibridazione non sia sufficiente: forse piccoli cambiamenti nel funzionamento delle cose non possono evitare un collasso totale e improvviso. I testi non sono immortali, perché sono scritti su carta che si dissolve nelle acque alluvionali che portano via le persone che potevano leggere quella lingua. Per Venezia, si chiede Snedeker, «una sirena segnalerà mai la fine della città, o i suoi abitanti continueranno ad adattarsi in questo luogo, come hanno fatto per oltre 1.200 anni?»<sup>31</sup>. Due altri autori, Telmo

<sup>28</sup> Intervista con l'architetto Mario Piana, in GIOVANNI BENZONI, SALVATORE SCAGLIONE, *Sotto il segno del Mose. Venezia 1966-2020*, Venezia, La Toletta edizioni, 2020, p. 101.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> REBECCA SNEDEKER, *Le passerelle: progettare il nomadismo*, in *Venezia e l'Antropocene*, p. 78.

<sup>31</sup> *Ibid.*

Pievani e Mauro Varotto, utilizzando le ultime proiezioni sull'innalzamento del livello del mare fornite dagli scienziati della terra, prevedono una fine definitiva per Venezia. Guardando avanti di settecento anni, immaginano un mare Adriatico alto sessantacinque metri in più rispetto ai livelli attuali. Il loro viaggiatore immaginario visita le rovine e vede solo il campanile di San Marco sopra il livello dell'acqua, anche se solo grazie agli sforzi di conservazione di qualcuno. Nella loro storia, si tratta di «un mondo che non esisteva più... il cuore di una creatura ibrida, fatta di laguna, di vicoli e di palazzi eleganti, che aveva smesso di battere»<sup>32</sup>. Questo è l'atto di abbandonare gli edifici quando non ha economicamente senso ristrutturarli; questo è lasciare che l'*opus tessellatum* cada a pezzi.

Tra questi due possibili approcci – perseguire attivamente una città ibrida, o allontanarsi passivamente da un mondo non più sostenibile – suggeriamo anche un terzo approccio che non si allinea a nessuno dei due.

Un giorno ogni anno, il 12 novembre, la città di Venezia costruirà un acquedotto temporaneo che porterà l'acqua di mare dalle fondamenta di fronte a palazzo Ducale alla basilica di San Marco. Nell'angolo più vicino al campanile, l'acqua cadrà all'interno della barriera di vetro che è stata recentemente costruita per tenere fuori l'acqua alta. Gli addetti faranno in modo che l'acqua entri in ogni parte della struttura e riempi la scatola di vetro quasi fino all'orlo. In questo modo, le condizioni dell'alluvione del 2019 saranno ricreate e ricordate in una piccola area chiusa di Venezia. Quel giorno, i visitatori potranno camminare gratuitamente sulle passarelle attraverso la basilica, facendo attenzione a non cadere nell'acqua fredda per la propria sicurezza. I visitatori più intrepidi potrebbero essere incoraggiati a camminare sulla scena, con l'acqua fino alle ginocchia, e a intraprendere una «pedagogia natura-cultura» per l'Antropocene. «Cosa ne pensi? Qual è il tuo posto al suo interno? Cosa può significare per le specie più-che-umane?», scrive Katharine Ball dopo un simile «wadeshop» (ovvero «un workshop condotto guardando l'acqua») sull'isola di Sant'Erasmo<sup>33</sup>. L'esperienza ci aiuta a «lasciare che la qualità ultraterrena della

<sup>32</sup> TELMO PIEVANI, MAURO VAROTTO, *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene*, Sansepolcro (Ar), Aboca, 2021, p. 25.

<sup>33</sup> KATHERINE BALL, *Immergersi in una pedagogia naturalculturale*, in *Venezia e l'Antropocene*, p. 178.

Laguna entri in te» e nei nostri luoghi dai significati profondi. Qui, naturalmente, si tratta di entrare in contatto con una serie di esseri socio-geologici: acqua, sale, pietra; tracce umane, animali e vegetali. Tutti entrano nello spazio per espandere il nostro immaginario.

Alla fine della giornata, ci sarà una cerimonia per rilasciare l'acqua nella laguna. Una parte della barriera di vetro verrà rimossa, lasciando che il mare (e i soluti di sale di marmo disciolti) si riversi su piazza San Marco e attraversi i canali di scolo... almeno in un anno facile. Con l'innalzamento del livello del mare e la maggiore frequenza degli eventi alluvionali, il rilascio dell'acqua potrebbe semplicemente pareggiare l'altezza dell'acqua su entrambi i lati della barriera. In effetti, ci saranno anni in cui la basilica sarà allagata spontaneamente, e in questi giorni si dovrebbe comunque festeggiare e interagire con le pietre allagate, che con il tempo si deterioreranno più rapidamente. Ci saranno naturalmente nuove tradizioni alimentari e nuovi festeggiamenti creati per questo giorno, ma l'attenzione sarà concentrata sull'acqua, il sale e la pietra. Sarà un momento per apprezzare gli esseri geologici diversi eppure familiari al nostro modo di essere, e per considerare seriamente il futuro di Venezia in una maniera collettiva che si ricordi delle strutture dominanti del passato. In questo senso, l'eccitante continuità e le forme ibride e collaborative della città si intrecceranno anche con forme strutturate di lutto e cerimonia di gruppo per onorare il nostro posto incerto in una rete di relazioni passato-presente-futuro.

Alcune (molte) persone solleveranno obiezioni sull'idea di allagare deliberatamente il pavimento della Basilica di San Marco. Quest'idea potrebbe essere portata troppo all'estremo in vari modi: se venisse allagata in continuazione potrebbe essere vista come troppo radicale e distruttiva per una società (e il suo apparato turistico) abituata a preservare siti importanti; e se venisse allagata solo una volta potrebbe essere vista come una trovata per attirare l'attenzione, anche se tali trovate hanno funzionato bene come quando, per esempio, il presidente delle Maldive ha tenuto una riunione di gabinetto sott'acqua. Il nostro obiettivo è, in effetti, quello di cercare l'attenzione, ma anche di reindirizzare l'intenzione verso una storia che non riguarda solo gli esseri umani. La resistenza a queste azioni è strutturata e mantenuta da una narrativa dominante su quali esseri meritino attenzione (soggettività) per le loro anime immortali, la loro razionalità, le loro capacità linguistiche, la loro vita economica o altre costruzioni di questo tipo volte a

far apparire gli esseri umani e l'arte umana eccezionali rispetto al resto della realtà materiale. Francamente, questa distinzione è ormai superata, ma ci restano i monumenti che sono stati fatti per onorare questi schemi di ordinamento cosmologico. Conservarli ostinatamente o rattoppare le loro crepe significa, in qualche modo, permettere loro di continuare a vivere in modi discreti ma tossici. Invitare di tanto in tanto il diluvio, ispirandosi alla storia di Noè, apre uno spazio per risignificare senza distruggere improvvisamente; per fare una composizione senza nascondere i difetti di ciò che i nostri antenati pensavano fosse perfetto.

Stiamo spingendo, ma non superando, i confini del possibile pensiero politico per scoprire che pietre e acqua di mare sono, di fatto, presenti all'incontro su come essere-nel-mondo nel futuro<sup>34</sup>. Le lastre dicono che il terreno sotto di noi si sta letteralmente spostando; dobbiamo pensare a come ciò che facciamo ora non reggerà a lungo. Come possiamo riconoscere le incongruenze che si presenteranno con il tempo? *L'opus tessellatum* dice che le cose che cadono a pezzi mostrano di cosa sono sempre state fatte. Vogliamo continuare a riassemblearle freneticamente? Possiamo vedere la bellezza anche nei cristalli di sale? La mia speranza è che queste domande e la proposta di un rituale che accolga e onori le acque dell'alluvione alla Basilica di San Marco aprano ulteriori discussioni sui futuri di Venezia. Faremmo bene a pensare con gli esseri geologici. Come scrive Cohen, sono «antichi alleati nella creazione di conoscenza» e nell'Antropocene abbiamo bisogno di tutti gli alleati possibili<sup>35</sup>. Tanto meglio se sono belli e saggi come le pietre di marmo.

<sup>34</sup> Per le possibilità ontologiche delle pietre e della vita, si veda non solo POVINELLI, *Geontologies*, ma anche ad esempio SHERRI MITCHELL, *Sacred Instructions: Indigenous Wisdom for Living Spirit-Based Change*, Berkeley, California, North Atlantic Books, 2018, per una prospettiva indigena (Wabanaki) dalla zona in cui ho studiato negli Stati Uniti.

<sup>35</sup> COHEN, *Stone: An Ecology of the Inhuman*, p. 4.

## ABSTRACT

Le pietre della Basilica di San Marco non sono oggetti stabili che riflettono la visione di un mondo perfetto. Piuttosto, nel corso della loro storia socio-geologica, i pezzi del pavimento sono stati incrinati, erosi e riparati molte volte. Ora che siamo nell'Antropocene, l'epoca in cui noi umani ci troviamo in una strana danza con cose ed esseri non solo umani, scopriamo che la superficie di pietra è un testo su cui un nuovo significato critico è scritto. Una lastra di marmo screpolata al centro della navata parla delle imperfezioni di Venezia e ci pone di fronte a una scelta: come reagire? Un mosaico di pavoni vicino all'ingresso di destra suggerisce che le cose che cadono a pezzi rivelano ciò di cui sono sempre state fatte, costringendoci a riconsiderare la nostra volontà di restaurare le opere del patrimonio culturale. Concludo suggerendo una nuova serie di rituali per riaprire la discussione politica in alleanza con forze che possono sembrare mute: l'acqua della Laguna di Venezia e le pietre di marmo di San Marco.

The stones of the Basilica di San Marco are not stable objects that reflect one vision of a perfect world. Rather, over their socio-geologic history the floor pieces have been cracked, eroded, and repaired many times. As we enter the Anthropocene, the time when we humans find ourselves in a strange dance with not-only-human things and beings, we find that the stone surface is a text upon which is written new and critical meaning. A cracked slab of marble at the very center of the nave speaks to Venice's imperfections and presents us with a choice of how to respond. A peacock mosaic near the right-hand entrance suggests that things falling to pieces reveal what they were made of all along, forcing us to reconsider our urge to restore works of cultural heritage. I conclude by suggesting a new set of rituals to re-open political discussion in alliance with forces that may seem mute: the water of the Venetian Lagoon and the marble stones of San Marco.



## MEMORIE



Mauro Pitteri

PER LA RISCOPERTA DI MARCO BELLI (1857-1929)

Nel 1920, il nuovo statuto dell'Ateneo Veneto allargava da cento a trecento il numero dei soci. Si voleva aprire alle diverse istanze della società civile e nel contempo incrementare le esigue entrate, aumentando così i contributi mensili<sup>1</sup>. Allora come ora, erano i soci stessi a segnalare personalità della cultura, delle professioni e delle arti meritevoli di far parte della prestigiosa associazione veneziana. Ebbene, nel 1920, fu Giuseppe Pavanello (1871-1933) a proporre il nome di monsignor Marco Belli (1857-1929) di Portogruaro, che, difatti, fu proclamato socio l'anno dopo<sup>2</sup>.

Membro dell'Ateneo dal 1906, Pavanello fu una figura di rilievo nella storia dell'istituzione, segretario della classe delle lettere e scienze morali dal 1911 al 1914. Originario di Meolo, trasferitosi a Venezia, insegnò alla "Sebastiano Caboto" fino al 1923, per poi passare al "Paolo Sarpi". Esperto di storia lagunare, valente conferenziere, dell'Ateneo Veneto fu instancabile artefice non solo intellettuale, ma anche materiale e amministrativo, dedicandosi per un decennio a importanti lavori di ristrutturazione, accompagnati da attente relazioni storiche sull'edificio<sup>3</sup>. Tra i tanti, due studi l'avevano messo in luce, per l'epoca originali, uno sull'Agro altinate e l'altro sul tragheto della Fossetta, antica via d'acqua postale che collegava il Veneto orientale a Rialto, quest'ultimo pubblicato a puntate sulla rivista dell'Ateneo<sup>4</sup>. Così presentava il suo collega di Portogruaro:

<sup>1</sup> MICHELE GOTTARDI, *L'Ateneo e la città. Intersezioni*, in *Ateneo Veneto 1812-2012. Un'istituzione per la città*, a cura di Michele Gottardi, Marina Niero, Camillo Tonini, Venezia, Ateneo Veneto, 2012, pp. 19-23.

<sup>2</sup> VENEZIA, *Archivio storico dell'Ateneo Veneto* (d'ora in poi ASAV), *Processi verbali del Consiglio accademico 1901-1925*, p. 144. Anche «Ateneo Veneto», anno XLIV (1921), fasc. unico, p. 51.

<sup>3</sup> *Guida ai luoghi e ai temi di Giuseppe Pavanello*, a cura di Mario Davanzo e Ugo Perissinotto, Portogruaro (Ve), Nuovadimensione, 2007, pp. 15-23.

<sup>4</sup> *La città di Altino e l'agro altinate*, Treviso, Tipografia Turazza, 1900; *La strada e il tragheto della Fossetta*, «Ateneo Veneto», (1906), I, fasc. II e III, entrambi in ristampa anastatica, nel cofanetto *Il tragheto della Fossetta*, Portogruaro (Ve), Nuovadimensione, 2007.

Presento il prof. Marco Belli quale socio dell'Ateneo.

Il prof. mons. rev. Marco Belli di Portogruaro è valente cultore degli studi greci. Esordì nel campo di questi studi con un lavoro apprezzatissimo su "Le opere e i giorni di Esiodo"<sup>5</sup>, cui ne fece seguire molti altri, che poi esattamente non potrei enumerare; e con un manuale di sintassi e antologia greca, il quale corse subito per le scuole della Penisola.

La fama acquisita fece sì che il Giusti di Livorno si rivolgesse a lui per la grammatica greca della sua pregiata collezione la «Biblioteca dello Studente»<sup>6</sup>.

Il valoroso grecista sarà certo insieme col Degani suo compatriota cultore della Storia, [cancellato] rappresenterà degnamente la Provincia in questo nostro Ateneo<sup>7</sup>.

G. Pavanello

Nella sua lettera, Pavanello cita un altro monsignore di Portogruaro, Ernesto Degani (1841-1922), socio dell'Ateneo dal 1883<sup>8</sup>. Scoperta la necropoli preromana di Concordia, avvenuta nel 1873 a opera di Dario Bertolini (1823-1894), si diede alla storia e all'archeologia e sette anni dopo diede alle stampe la sua opera principale dedicata alla storia della sua diocesi<sup>9</sup>. Ebbene, monsignor Degani era stato maestro di Belli; era stato lui, nel 1880, a prestargli l'edizione originale fiorentina del capolavoro di Ippolito Nievo. Pare che allora a Portogruaro pochissimi conoscessero l'opera del loro famoso compatriota e proprio monsignor Belli avrebbe scritto in seguito un piccolo saggio sulle pagine del romanzo dedicate alla città sul Lemene e ai paesi vicini<sup>10</sup>. Proprio con Degani, il nostro avrebbe iniziato a lavorare sulla riedizione degli annali di Portogruaro di Antonio Zambaldi che avrebbe visto la luce nel 1923, un anno dopo la scomparsa del suo maestro<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> ESIODO, *Le opere e i giorni*, commentario di Marco Belli, Venezia, Tipografia ex Cordella, 1892.

<sup>6</sup> MARCO BELLI, *Sintassi greca*, in *Miscellanea Locale*, 12, Livorno, Giusti, 1896.

<sup>7</sup> ASAV, b. 6, *Nuovi soci*.

<sup>8</sup> Monsignor Ernesto Degani nell'albo dei soci dell'Ateneo risulta socio residente dal 1921 (*L'Ateneo*, p. 335), ma il suo biografo lo asserisce socio dal 1883, vedi <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/deгани-ernesto/>.

<sup>9</sup> *La Diocesi di Concordia. Notizie e documenti*, San Vito al Tagliamento, Tipografia Polo, 1880 (seconda ed. 1924 e rist. 1977).

<sup>10</sup> PIER ALDO COLUSSI, *Marco Belli. Memoria di un sacerdote e studioso eminente*, in *Marco Belli e Portogruaro. Otto secoli di vita cittadina (1140-1929)*, a cura di Roberto Sandron, Portogruaro, Università della terza età portogruarese, 2023, pp. 9-54, p. 17.

<sup>11</sup> Ora gli *Annali di Portogruaro (1140-1797) del dott. Antonio Zambaldi ripubblicati da Mons. Prof. Dott. Marco Belli con illustrazioni e aggiunte fino ai giorni nostri*, sono ristampati in *Marco Belli e Portogruaro*, pp. 55-206.

Nel 1963, a Portogruaro non si erano ancora dimenticati del loro illustre concittadino tanto da intitolargli l'Istituto magistrale, ora Istituto statale "Marco Belli" con tre indirizzi liceali, in piazza Marconi. Difficile tuttavia che oggi non solo quegli studenti, ma gli stessi soci del suo Ateneo, sappiano chi fosse questo appartato sacerdote che dedicò tanta parte della sua vita alla cura delle anime e all'insegnamento, intraprendendo una sorta di esperimento pedagogico quali furono le sue sintassi scritte non per eruditi, ma per quegli studenti che volessero avvicinarsi con profitto alle lingue antiche. Monsignore vanta una vasta mole di opere che spaziano dalle grammatiche latine, greche ed ebraiche alla storia della letteratura greca e latina, ai commentari ed esegesi dei classici antichi, alla storia delle piccole patrie friulane. Poi, non mancano introduzioni esegetiche all'Antico Testamento, i commenti ai padri della Chiesa, lo studio dei profeti minori e dei salmi<sup>12</sup>.

Belli nacque a Portogruaro nel 1857, ma si disse sempre orgoglioso delle sue origini montanare. Ricordava spesso le gesta di sua nonna di San Vito di Cadore, Maria Rizzardini che, nel 1848, assieme ad altre donne aveva rallentato l'avanzata dei soldati austriaci, facendo rotolare sassi dall'alto di una rupe. Fu ordinato sacerdote nel 1880. Il suo vescovo lo incitò a iscriversi all'università di Padova, dove due anni dopo ottenne la licenza in Filosofia e lettere e dopo altri due la laurea in Lettere e storia, discutendo una tesi sul cronista ateniese Senofonte. Dal 1878, per quarant'anni, fu docente nel seminario diocesano, divenendone prefetto nel 1907. La sua vita tranquilla di sacerdote e studioso fu bruscamente interrotta dall'invasione austroungarica dopo la rotta di Caporetto. Assieme ad altri canonici si rifugiò a Firenze, dove ebbe dal cardinal Mistrangelo l'incarico d'insegnare latino e greco nel seminario cittadino. Tornato a Portogruaro nel 1919, trovò il suo seminario vescovile trasferito a Pordenone per volontà pontificia, forse a seguito delle intemperanze patite dal vescovo monsignor Isola accusato di aver collaborato col nemico durante l'occupazione. Monsignor Belli volle rimanere nella sua città dove insegnò nella scuola tecnica, finché non fu istituito un ginnasio pubblico, dove gli fu affidata la cattedra di lettere latine e greche.

<sup>12</sup> Tutte le indicazioni biografiche su Marco Belli sono tratte dal citato saggio di Colussi (*Marco Belli*).

Nella fase finale della sua vita ebbe ulteriori riconoscimenti, come quello, appunto, di socio dell'Ateneo Veneto, nel cui archivio si conservano due lettere autografe, che qui riportiamo.

Ill.mo signor presidente dell'Ateneo Veneto<sup>13</sup>,  
ringrazio con tutto il cuore codesta illustrissima residenza della mia nomina a "socio effettivo" comunicatami il 27 p.p. e, da parte mia, prometto di fare il possibile per rispondere alle esigenze dell'importante ufficio. Prima però di mandarle, per iscritto, l'adesione desidero conoscere l'importo della quota annua e, se mai, d'altre spese, dovute, secondo lo Statuto, dai soci effettivi. In attesa di un gentile sollecito riscontro mi professo col massimo rispetto  
Devotissimo

Monsignor dottor professor Marco Belli  
Portogruaro 1° marzo 1921

Illustrissimo Signore,  
in seguito alla mia nomina di Socio effettivo di codesto Ateneo – per la quale le ripeto i miei doverosi ringraziamenti – le scrissi subito per conoscere l'importo della quota annua di cui si fa parola – senza però accennarne al quantitativo – nello Statuto. Ora il Reverendissimo monsignor Degani, mio collega, mi assicura che si tratta di nove lire ogni trimestre – Va bene così? Se sì, non occorre altro. La presente servirà di piena adesione. La prego tuttavia di mandarmi al più presto e a mia tranquillità, un cenno di riscontro. Così tutto sarà messo a posto.  
Col massimo rispetto mi professo  
Devotissimo

Monsignor dottor professor Marco Belli  
Portogruaro 7 marzo 1921  
Via Vittorio Emanuele II, 38<sup>14</sup>

Poi, nel 1927, monsignor Belli fu nominato ispettore onorario bibliografico, ispettore onorario dei monumenti e degli scavi e direttore

<sup>13</sup> Nel 1921 il presidente dell'Ateneo era il dottor Giuseppe Jona, che, come noto, si è tolto la vita nel settembre del 1943 per timore di svelare sotto tortura nazifascista i luoghi dove si erano rifugiati gli ebrei del ghetto di Venezia e nel contempo per rendere esplicita ai suoi correligionari la drammaticità della situazione.

<sup>14</sup> ASAV, b. 6, *Nuovi soci*. Sulla seconda lettera, sovrascritta in matita blu *Risp. 17-3*, probabilmente, risposto il 17 marzo. Non risulta che monsignor Belli abbia partecipato alle assemblee dell'Ateneo. L'unica traccia è nel verbale della seduta del 10 aprile 1921 dove risulta assente giustificato, ASAV, *Verbale delle assemblee dei soci 1921-1968*, p. 1.

onorario del Museo nazionale concordiese. Infine, l'assemblea generale della Deputazione di Storia Patria per le Venezie riunitasi in Parenzo l'11 giugno 1928 lo acclamò socio onorario assieme ad altri fra cui il ministro veneziano Giuseppe Volpi<sup>15</sup>. Morì a Portogruaro nel marzo del 1929, mentre stava completando la sua cronaca inedita di Portogruaro negli anni venti<sup>16</sup>.

Belli abbracciò vari campi del sapere, ma dove primeggiò fu nel modo di proporre agli studenti l'insegnamento della cultura classica. La sua *Antologia greca ad uso dei ginnasi e dei licei* stampata per la prima volta nel 1892, arrivò nel 1939 alla tredicesima edizione. Undici edizioni ebbe la sua *Prosodia latina*, nove quella degli *Indici dei verbi greci irregolari*. Nelle avvertenze che lui stesso scriveva alle sue opere scolastiche, diceva di voler «porgere ai giovani un riassunto delle lezioni per ottenere dei buoni risultati». Oltre al piacere di ampliare le proprie conoscenze occorreva dare loro nozioni «chiare, brevi e precise», senza perdersi in quisquiglie perché, citando il poeta tedesco Heinrich Heine, «se i Romani avessero dovuto apprendere su certe grammatiche o trattati di prosodia e metrica di questi giorni, non avrebbero avuto il tempo di conquistare il mondo»<sup>17</sup>.

Nel 1897, si scagliò contro quei positivisti «perniciosi facitori di oscurantismo» che avrebbero voluto abolire l'insegnamento del greco, «argomentando di reggere le future sorti del mondo col meccanicismo industriale»<sup>18</sup>. Semmai andava riformato il modo d'insegnare il greco, abbandonando le grammatiche in uso, rigidamente ancorate alla filologia formale tedesca. Piuttosto che annoiare i giovani con una infinita serie di regole formali, meglio farli affrontare direttamente la lettura e la conoscenza dei testi greci e latini. Meglio assegnar loro un congruo e calibrato numero di traduzioni, che dovevano essere diligentemente corrette dai professori, cosa che secondo monsignore non avveniva, poiché a quella individuale si sostituiva

<sup>15</sup> «Archivio Veneto», s. V, IV (1928), p. 7.

<sup>16</sup> *Note di cronaca portogruarese dal 1922 al 1929*, ora edite in *Marco Belli e Portogruaro*, pp. 241-350.

<sup>17</sup> MARCO BELLI, *Humanæ litteræ*, Udine, Tip. Percoto e figlio, 1928, tratta da una prefazione del 1906.

<sup>18</sup> Note tratte da ID., *Lo studio del greco e del latino*, estratto dal quaderno giugno-luglio 1897 del periodico di Milano «La Scuola Cattolica e la Scienza italiana» Tip. editrice Artigianelli Orfani, Monza 1897.

una poco efficace correzione collettiva. A chi obiettava che facendo altrimenti si sottoponeva l'insegnante a un lavoro improbo, consigliava di sacrificare qualche ora dell'insegnamento «alla correzione degli esercizi scritti», poiché «è principio pedagogico indiscutibile che il lavoro scritto contiene la risultante del lavoro orale». Insomma, alla pura conoscenza delle regole occorreva far prevalere il metodo pratico, ossia gli esercizi. Poi concludeva con una considerazione amara, ma più che mai attuale: «L'ufficio dell'insegnante è gravissimo quant'altri mai. Chi vuol darsi bel tempo non deve intralciare questa via ardua e spinosa, che è via di sacrificio, priva di conforti e piena di amare disillusioni. Così è sempre stato e così sempre sarà».

L'amore per le lingue antiche indusse Marco Belli a studiare anche l'ebraico e con profitto se ne diede alle stampe una grammatica che ebbe tre edizioni<sup>19</sup>. Aveva appreso la lingua mentre studiava all'università di Padova, città dove era ancora vivo il ricordo del Collegio rabbinico e delle lezioni che vi aveva tenuto Emanuel Davide Luzzato (1800-1865), figura rilevante a livello europeo per le sue ricerche sul giudaismo. Ebbene, nella città del Santo, monsignore frequentò anche un corso libero di ebraico tenuto da uno degli allievi maggiori del rabbino Luzzato, Eude Lolli (1826-1904). Ancora una volta l'intento di Marco Belli era didattico. La sua grammatica dell'ebraico biblico era rivolta ai chierici, affinché potessero leggere e «dichiarare secondo il testo originale almeno qualche punto controverso dei Libri Santi». Ebbe una lusinghiera recensione dal prefetto della Biblioteca ambrosiana Achille Ratti, poi papa Pio XI, che lodò l'autore per aver messo a buon frutto l'insegnamento dei suoi maestri: «Poco e bene. Lo stretto necessario per poter attingere con vantaggio a fonti più profonde e più copiose»<sup>20</sup>. Forse non è un caso se, nel 1938, quando in Italia si approvavano le leggi razziali e in Germania dilagava l'antisemitismo nazista, «L'Osservatore Romano» dedicò un ricordo proprio a monsignor Belli, «conosciuto specialmente all'estero per le sue numerosissime pubblicazioni alcune delle quali fanno testo ancor oggi e la cui edizione è diffusa in tanta parte del

<sup>19</sup> MARCO BELLI, *Grammatica elementare della lingua ebraica. Morfologia e brevi esercizi. Sintassi, breve antologia e vocabolario*, Torino, Marietti, 1910. Ebbe altre due edizioni nel 1913 e nel 1926.

<sup>20</sup> «Scuola cattolica», 1910, pp. 436-437, citato in COLUSSI, *Marco Belli*, p. 43.

mondo»<sup>21</sup>. Insomma proprio quando, anche in Italia, stava montando il razzismo antisemita, regnante il suo recensore, l'organo ufficiale della Santa Sede lodava uno dei maggiori cultori italiani della lingua ebraica.

#### ABSTRACT

Il contributo propone alcune note biografiche e bibliografiche di un socio ormai dimenticato dell'Ateneo Veneto degli anni venti, monsignor Marco Belli, classicista, autore di grammatiche delle lingue antiche e insegnante di scuola.

The contribution proposes some biographical and bibliographical notes of a now forgotten member of the Ateneo Veneto in the 1920s, Monsignor Marco Belli, classicist, author of grammars of ancient languages and school teacher

<sup>21</sup> Citato in COLUSSI, *Marco Belli*, p. 11.



*Giorgio Bolla*

L' EPISTEMOLOGIA DELL' *ARS MEDICA*

Stava a figura intera, rivolta verso la luce e apriva la veste come fosse un ventaglio. L'aria luminosa si infilava ai lati di lei, bambina di nove anni. Poi si girò e mi guardò. Stava affidando la sua vita a me. Dopo, a pochi giorni dall'intervento, riuscii ad accarezzarla e lei semplicemente sorrise, il modo suo per ringraziarmi. Tutto era andato bene. Mentre la operavo per toglierle un'enorme milza, gli infermieri di sala erano in apprensione perché speravano che io, chirurgo occidentale, non mi arrabbiassi quando talvolta una mosca si metteva fra noi e la scialitica. Non l'ho più vista, naturalmente. Sento che sta bene.

Il padre la portò una mattina, presto. Era arrivata la voce. Piangeva e aveva molto male alla coscia, era spaventata. Era piccola, proprio piccola. Io ero stanco, anche arrabbiato perché non riuscivamo a volare giù dalla quota. La visitai e la feci tornare qualche ora dopo. Le incisi l'ascesso. Vidi allora come, per loro, il confine tra morte e vita alla fine non c'è. Ancora una volta il gesto fu asettico. Dopo, sempre dopo, andai a capirne l'importanza.

Quando ho scelto di fare il chirurgo non mi sono posto il problema di cosa andavo a sacrificare nella mia vita personale e privata. Capii quasi subito che dovevo imparare, conoscere. Solo così potevo prepararmi a praticare il lavoro di una vita. Bisogna anche essere dei privilegiati, ogni volta. Inevitabilmente.

*Epistemologia dell'atto medico*

*Verum scire est scire per causas*

Aristotele, Fisica I, 1, 184a, 10

Nel gesto medico, diagnostico o terapeutico, non esiste una metafisica. I processi mentali sono essenziali, cioè costruiti su di un dato materiale, fisico, in particolare per il rapporto con una successione di eventi biochimici e fisio-patologici che determinano una definita forma morbosa.

L'accertamento della realtà attraverso i sensi<sup>1</sup> incanala il processo di conoscenza in una stretta osservanza di episodi materiali e scevri da interpretazioni umane possibilmente legate a credenze, fedi o religioni. Causa materiale – un microrganismo – e causa formale – il complesso dei segni e dei sintomi di un morbo – in medicina vedono avvicinarsi la causa efficiente – l'eziopatogenesi. È la causa finale che non viene riconosciuta: esiste una teleologia nella patologia? Sappiamo che a ogni causa definita succede un effetto.

Una mutazione genetica che permane in un organismo conduce all'effetto della variazione funzionale di una proteina, ad esempio un enzima. Già gli ippocratici nella loro pratica avevano capito che la base della medicina era costituita dal rapporto empatico fra terapeuta e paziente. E questo si poteva ottenere solo grazie alla conoscenza sensoriale e dopo arrivava l'interpretazione. Il grande clinico novecentesco Augusto Murri<sup>2</sup> soleva ripetere che ogni paziente doveva essere visto in modo singolare. Dunque l'atteggiamento del clinico è idiografico e non nomotetico. Davanti al suo paziente il medico si pone "pulito", senza pregiudizi. La sua mente è una tabula rasa. Le conclusioni, che faranno rientrare il singolo caso nella nosografia, saranno pertanto ottenute secondo il metodo induttivo. Dal singolo all'universale (fig. 1).

### *Il metodo ipotetico-deduttivo in medicina*

Il percorso della conoscenza procede per congetture e successive confutazioni. Karl Popper<sup>3</sup> sostiene come la teoria attuale dovrà essere verificata per poter essere smentita, falsificata. Basterà una sola esperienza per farlo. E arriverà dunque una teoria successiva più vicina al vero. In termini probabilistici, mai di assoluta certezza.

Il filosofo italiano Dario Antiseri<sup>4</sup> – interprete di Popper – identifica nell'adozione del metodo scientifico anche in medicina l'atteggiamento più corretto. Arte-scienza che mai potrà raggiungere la dimensione di scienza esatta, a causa del numero delle variabili esistenti e del fatto di dedicarsi all'uomo, essere altamente cangiante nel tempo. Il tempo è la chiave di volta nel viaggio della pratica clinica. La storia del-

<sup>1</sup> ARISTOTELE, *La Fisica*, Milano, Bompiani, 2011.

<sup>2</sup> AUGUSTO MURRI, *Pensieri e Precetti*, Bologna, Zanichelli, 1924

<sup>3</sup> KARL POPPER, *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi, 2010.

<sup>4</sup> DARIO ANTISERI, *Epistemologia e didattica delle scienze*, Roma, Armando, 1977.

la medicina racconta l'evoluzione dalla *Teoria Umorale* alla *Patologia Cellulare (Tissutale)*. Lo studio di Padova accoglie e stimola. L'anatomia descrittiva di Vesalio, l'alba della fisiologia del circolo con Harvey. Lo studio anatomico permette di giungere alla definizione materiale della forma morbosa: con Morgagni nasce l'anatomia patologica. Il morbo spiegato attraverso le deformazioni dei tessuti e degli organi.

Non si parla più nell'arte medica per teorie ma per dimostrazioni. Poi la nascente tecnologia annuncia un altro passaggio: l'idea positivista – materialistica – della medicina, ora nuova scienza.

La scuola di Semeiotica medica di Mario Austoni<sup>5</sup> e quindi di Giovanni Federspil<sup>6</sup>, sempre nel fecondo studio patavino, identifica nelle conoscenze teoriche del medico la base per affrontare i singoli casi. Andando a porre innanzitutto ipotesi fisiopatologiche ed eziopatogenetiche. Il medico colto ed esperto assume un bagaglio di conoscenze "a priori" che gli permettono il corretto inquadramento clinico per ogni paziente che giunga alla sua osservazione. La nostra è la condizione storica nella quale il metodo ipotetico-deduttivo viene considerato preferenziale. Ciò non toglie che in più di una situazione il metodo induttivo, apparentemente antitetico, trova comunque il suo significato. L'adattabilità del clinico sta proprio in questo. Quella sensibilità magica che può portare con apparente facilità alla corretta diagnosi.

### *La diagnosi differenziale*

L'esito di un percorso filosofico ed epistemologico. Modalità intrinseca al gesto medico. Ipotesi confermata o smentita? La modestia del professionista trova modo di esprimersi nel considerare le diverse forme morbose che si presentano clinicamente con segni e sintomi analoghi. Ecco quindi l'importanza della forte dose di conoscenza del medico per poter discriminare e formulare la definizione eziopatogenetica e fisiopatologica corretta (fig. 2).

### *Riflessioni sull'oggi*

La paura di "toccare" il malato. Entra costui nei protocolli e nelle

<sup>5</sup> MARIO AUSTONI, GIOVANNI FEDERSPIL, *Principi di Metodologia Clinica*, Padova, Cedam, 1975.

<sup>6</sup> GIOVANNI FEDERSPIL, *I fondamenti del metodo in medicina clinica e sperimentale*, Padova, Piccin, 1980.

linee-guida? Sono tutti uguali questi pazienti? Considerazioni a volte amare che fanno capire come l'*Ars medica* venga trascurata da una medicina cosiddetta difensiva. Nata da quella pochezza di preparazione tecnica e di impegno al letto del malato che dai tempi di Ippocrate ha significato la libertà della nostra professione.

Computer *versus* esame obiettivo: possiamo dirlo? La creazione è caso ma necessità è la ripetizione ineludibile di un viaggio molecolare che porta alla stabilità del vivente e alla evidenza di un processo di selezione all'interno dell'evoluzione. La vita legata alla determinazione del caso ma anche alla necessità di una teleonomia<sup>7</sup>. La sottile linea che unisce il microcosmo e il macrocosmo è – quante volte – intravista dal medico. Non va dimenticata, quella linea.

#### ABSTRACT

Il percorso della scienza medica dimostra il passaggio da un atteggiamento empirico ad una riflessione che cerca di avvicinare l'atto medico alla assolutezza delle scienze fisiche e matematiche. Ma senza mai raggiungerle. La medicina è condizionata da un numero talmente elevato di variabili che non potrà mai raggiungere la purezza della matematica. Tratta dell'uomo.

The path of Medical Science demonstrates the transition from an empirical attitude to a reflection that seeks to approach the medical act to the absoluteness of the Physical and Mathematical Sciences. Without ever reaching them. Medicine is conditioned by so many variables that it will never reach the purity of Mathematics. It deals with man.

<sup>7</sup> JACQUES MONOD, *Il Caso e la Necessità*, Milano, Mondadori, 2016.

T A V O L E





1. Venezia, Palazzo Foscarini Giovanelli a San Stae

2. Michele Marieschi, *Il Canal Grande a San Stae*, 1730 circa (collezione privata, courtesy Robilant + Voena, London-Milano-New York-Paris)





3. Particolare con palazzo Foscari Giovanni del catasto napoleonico (VENEZIA, *Archivio di Stato*, Catasto Napoleonico, Comune di Venezia, foglio 6, nn. 10884-10886)

4. Schema planimetrico delle proprietà nella corte di Fondi negli anni 1514-1537

5. Schema planimetrico delle proprietà nella corte di Fondi nel 1566

6. Palazzo Foscari Giovanni, Venezia (foto Wolfgang Moroder)



7. Palazzo Bellavite a San Maurizio, Venezia



8. Arco ionico dello scalone di palazzo Foscarini Giovanelli

9. Arco ionico dello scalone di palazzo Coccina a Sant'Aponal

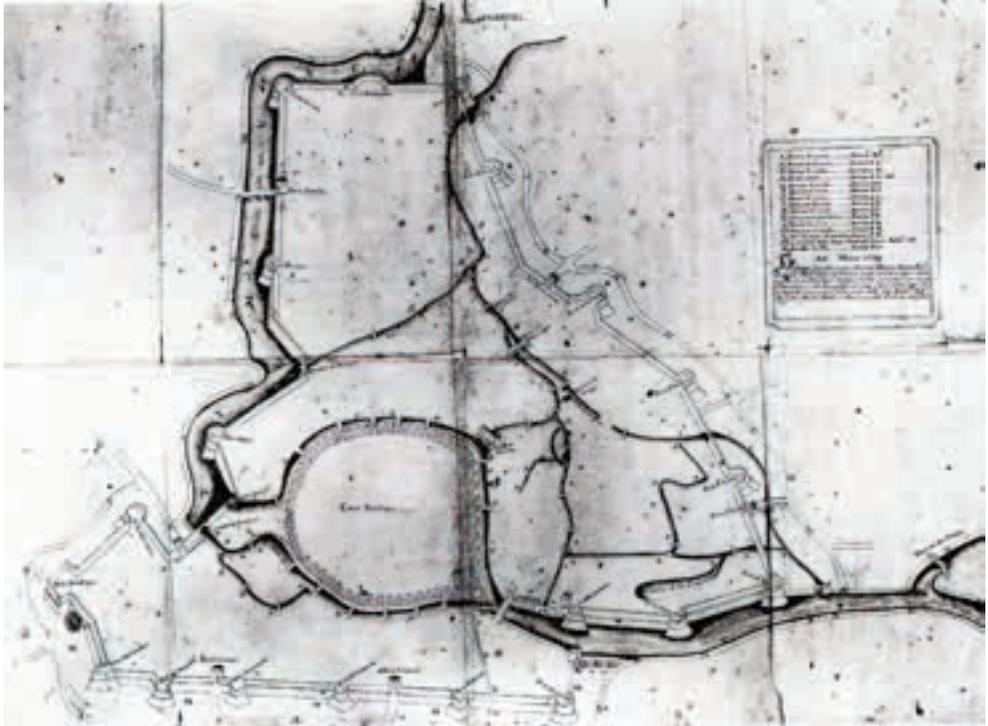


10. Schema delle proprietà de' Grigis e Zenucchini a San Cassan



1. Anonimo, Padova e i suoi canali, 1710 circa, stampa, collezione privata





2. Cristoforo Sorte, mappa di Padova, 1550 circa, disegno (PADOVA, *Biblioteca Civica*)
3. Mappa di Padova e dei suoi corsi d'acqua, 1760 circa, disegno (VENEZIA, *Archivio di Stato*, Savj ed esecutori alle acque, Atti, b. 541)
4. Antonio Tintori, mappa di Padova, 1739, disegno (PADOVA, *Biblioteca Civica*)

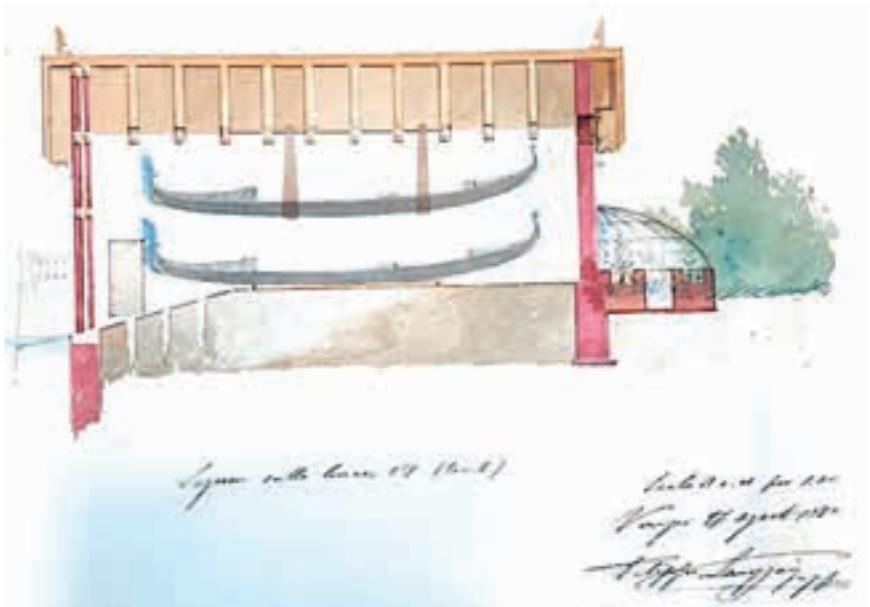


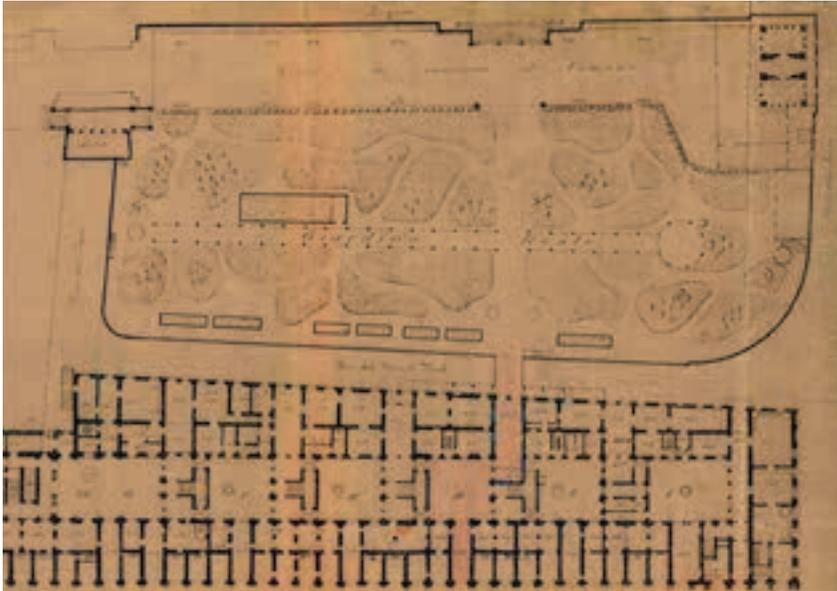
5. Mappa di Padova e dei suoi corsi d'acqua, dettaglio, 1760 circa, disegno (VENEZIA, *Archivio di Stato*, Savj ed esecutori alle acque, Atti, b. 541)

6. Giovanni Valle, mappa di Padova, particolare del Prato della Valle, 1784, stampa, collezione privata



1. Facciata nord delle Procuratie nuove, all'altezza del salone Sansoviniano travolta dalle macerie del campanile (Ire Venezia, Regione Veneto)
2. Testata settentrionale del salone Sansoviniano divelta a seguito del crollo (VENEZIA, *Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna*)
3. Fotografia non datata che rappresenta Filippo Lavezzari insieme ad altri protagonisti della ricostruzione del campanile di San Marco, albumina/carta (VENEZIA, *Archivio Fotografico della Fondazione Musei Civici di Venezia*)

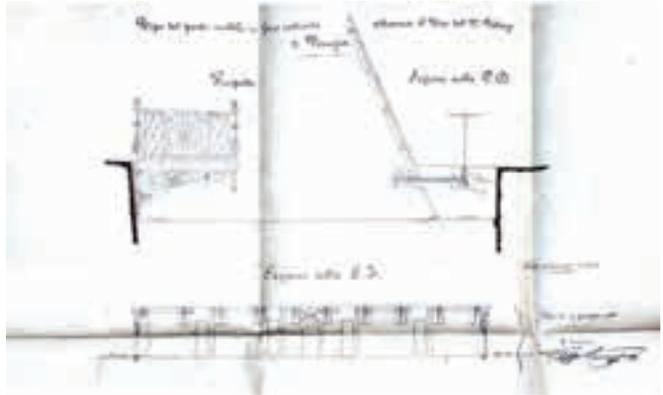




4. Disegno per cancellata laterale firmato da Filippo Lavezzari (VENEZIA, *Archivio di Palazzo Reale*, b. 1\6, lavori 1870-1890)

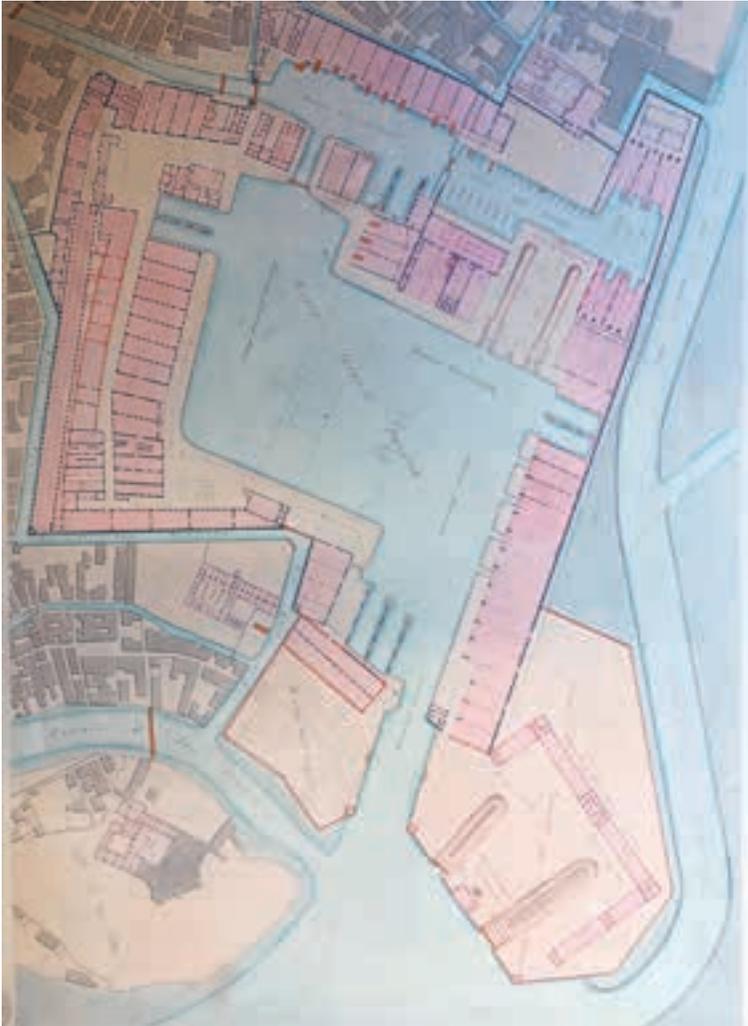
5. «Progetto d'un cantiere per il riparo delle R. Gondole da aggiungersi nel R. Giardino», Venezia, 27 agosto 1880 firmato da Filippo Lavezzari (VENEZIA, *Archivio di Palazzo Reale*, b. 1\6, lavori 1870-90)

6. Planimetria dei giardinetti Reali in piazza San Marco (VENEZIA, *Archivio storico del Comune*, 1921-1925, IX/7/5)

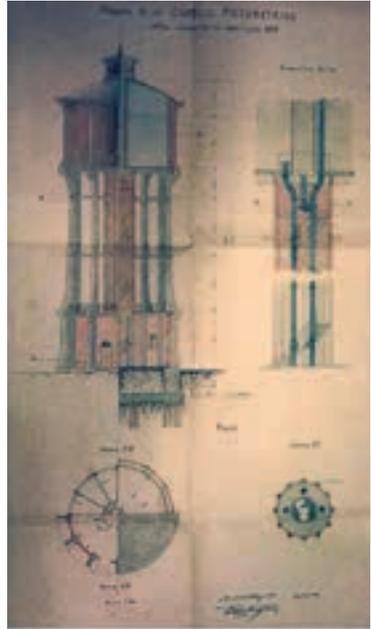


7. «Tipo del ponte mobile in ferro costruito attraverso il rivo del R. Palazzo», firmato Filippo Lavezzari (VENEZIA, *Archivio di Palazzo Reale*, b. 1\6, lavori 1870-1890)

8. Il ponte levatoio oggi dopo il restauro del 2019 promosso dalla Venice Gardens Foundation



9. L'Arsenale e i lavori alle darsene della Società Veneta (VENEZIA, *Archivio storico del Comune, C/11/3*)



10. «Progetto di un Castello Piezometrico della capacità di metri cubi 800 a S. Andrea», firmato da Filippo Lavezzari, 8 maggio 1914 (VENEZIA, *Archivio storico del Comune*, 1910/14, IX/5/4)



11. «Progetto di massima di un Fondaco (Magazzini Generali) per Venezia, progetto Giovan Antonio Romano, Filippo Lavezzari, Pietro Saccardo», disegno a penna acquarellato e dettaglio collocazione Magazzini. (VENEZIA, *Archivio storico del Comune*, 1865/69, II/9/4)

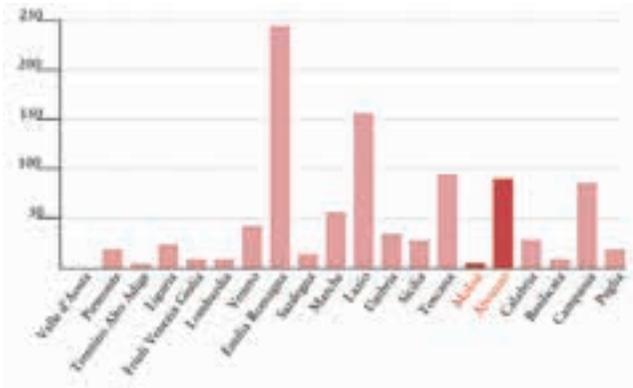


1. La chiesa di San Sebastiano a Pietraferrazzana (foto dell'autrice)

2. La chiesa di San Rocco a Sambuceto, ricostruita nel secondo dopoguerra a opera dell'architetto locale Paride Pozzi (AP, Progetti edifici sacri, 12)

3. La demolizione dell'edificio in tempi recenti (2017)





4. La nuova chiesa realizzata da Mario Botta (foto dell'autrice)



5. Il numero dei progetti di ricostruzione consultabile oggi presso il fondo della Pontificia Commissione

6. Le rovine nella città di Orsogna (foto di George Kaye. PAColl-4161: New Zealand DA-06278-F. *Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand*)



7. Soldati nella chiesa di Sant'Antonio di Padova in Villagrande, Ortona, 5 gennaio 1944

8. Soldati davanti a una chiesa vicino Orsogna (foto di George Kaye. PAColl-4161: New Zealand DA-05083-F. *Alexander Turnbull Library*, Wellington, New Zealand)



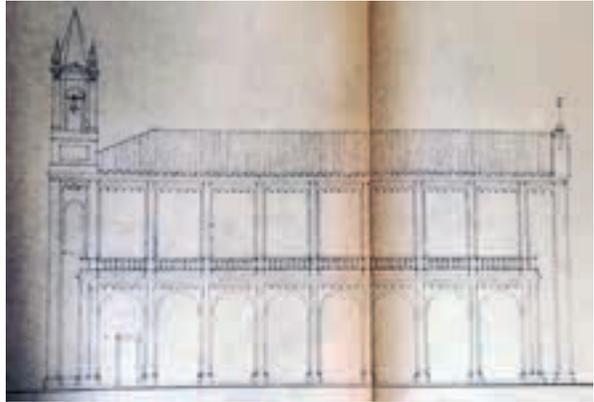


9. La cattedrale di Ortona severamente colpita dai bombardamenti (WWII, DA Series, DA-05128-F, "War damaged cathedral in Ortona, Italy", 12 gennaio 1944)

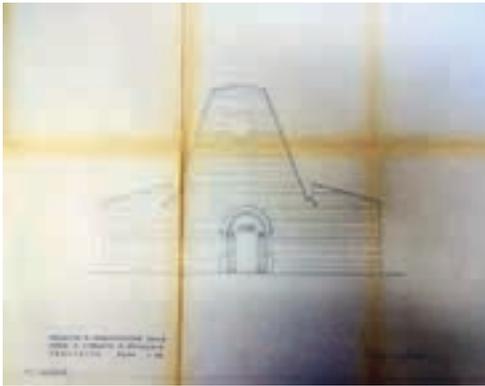


10. Due preti davanti ai resti della chiesa di Atessa danneggiata (foto di George Kaye. PAColl-4161: New Zealand DA-04363-F. *Alexander Turnbull Library*, Wellington, New Zealand)

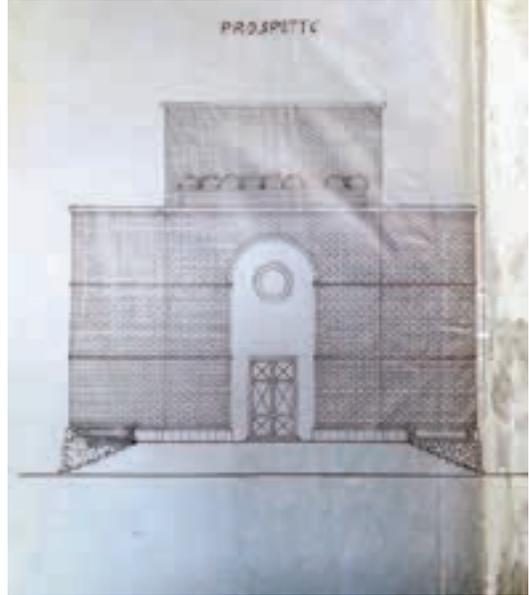
11. I danni alla chiesa della Santissima Annunziata a Castel di Sangro, Diocesi di Trivento (ACS, Ministero LL. PP., D. G. Servizi Speciali, Divisione XVIII, b. 160, fasc. 490)



12 (a-d). La chiesa di San Rocco a Orsogna: com'era prima del bombardamento e progetto di ricostruzione del geometra Cipollone con la sua reinterpretazione del portico distrutto (ASCh, Genio Civile, Danni di guerra, Edifici di culto, b. 9, pp. 107-108)



13 (a-d). In tal senso il caso della ricostruzione della chiesa di San Orante a Ortucchio è emblematico. Le immagini riportano l'edificio dopo il sisma del 1915 e nel 1917 dopo i restauri provvisori. Il Comune, nel 1949, affidò il progetto di ricostruzione a Saverio Muratori, in cui propose una conservazione dei resti, con la segnalazione accurata dell'inserimento di parti nuove, il cui obiettivo era inserirsi nell'edificio rispettandone l'individualità. Tuttavia il progetto, nonostante l'approvazione della Commissione, non fu mai realizzato, preferendo una ricostruzione "com'era": in questo caso si affermò un modello di eliminazione delle fasi e l'uniformazione a un falso medioevo. (ASGCRA, Archivio Storico, b. 64)





14 (a-c). La chiesa di San Filippo prima della guerra; primo progetto a opera dell'ingegnere Drisaldi bocciato dalla Pontificia Commissione; la chiesa oggi (LANc, Archivio Corrente Diocesano Lanciano, "parrocchia dei S. Filippo e Giacomo Apostoli"; foto dell'autrice)

15. La musealizzazione dei ruderi della chiesa di San Giovanni Battista a Roccacinquemiglia





16 (a-b). Il fronte principale della chiesa dei Santi Pietro e Paolo ad Alfedena prima della guerra e ai giorni d'oggi



17. La chiesa di Santa Liberata a Francavilla al Mare a opera degli architetti Pantano e Giurgola, subito dopo la ricostruzione (ACS, Ministero LL. PP., D.G. Servizi Speciali, Divisione XVIII, b. 160, fasc. 490)

18. Il portico della cattedrale di Ortona prima della guerra (ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti, b. 101, fasc. 1642)



19. Il duomo di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele, con il suo portico ricostruito nell'immediato dopoguerra

20 (a-b). La chiesa di San Rocco a Orsogna. Ieri e oggi (foto dell'autrice)

21. Progetto di ricostruzione della chiesa dei Santi Antonino e Falco (ACS, Ministero LL. PP., D. G. Servizi Speciali, Divisione XVIII, b. 94, fasc. 275)

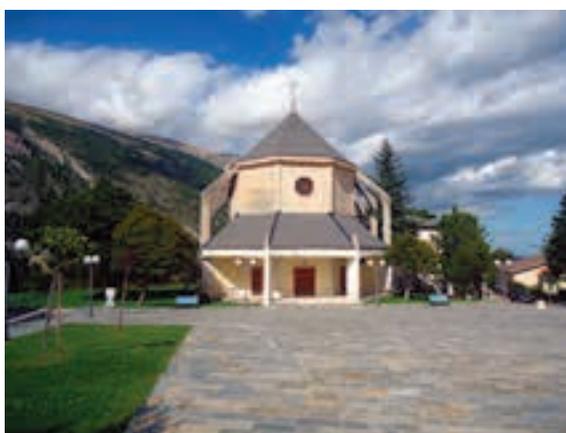




22. La chiesa di Palena oggi (foto dell'autrice)

23. La chiesa di San Vito Chietino (foto dell'autrice)

24. L'interno della chiesa di San Sebastiano a Pietraferrazzana mostra la completa assenza di ornamenti



25. L'antica chiesa di San Nicola a Lettopalena: a tre navate, di cui quella centrale coperta da volte a vela e le laterali da crociere, la muratura in pietrame e ricorsi scandiva il prospetto principale a capanna, su cui si apriva un portale cinquecentesco (ASCh, Genio Civile, Danni di Guerra, Edifici di culto, b. 41, p. 409)

26. La chiesa oggi (foto dell'autrice)

27. La chiesa di San Rocco a Torricella Peligna: la proposta di ricostruzione dell'ingegnere Trinchese nel 1951 (ADCh, Deposito, Torricella Peligna)





28 (a-b). La chiesa di San Rocco a Torricella Peligna e San Silvestro a Guardiagrele (foto dell'autrice)

29. La chiesa di Santa Maria ad Nives a Magliano dei Marsi (foto dell'autrice)



30 (a-b). La chiesa di Santa Maria di Ripoli a Massa d'Albe (foto dell'autrice)



31 (a-b). La chiesa del Purgatorio a Roccaraso (foto dell'autrice)

32 (a-b). La cattedrale prima della guerra (ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti, b. 101, fasc. 1642) e la sistemazione della facciata a opera dell'ingegnere Drisaldi (1946 ca) (LANc, Archivio Corrente Diocesano Lanciano, "Basilica di S. Tommaso Apostolo", Ricostruzioni e restauri per danni bellici Carteggio)



33. La chiesa di Santa Maria Maggiore a Francavilla al Mare a opera di Ludovico Quaroni

34. Alcuni membri consultori durante un sopralluogo sulle rovine di Montecassino (*Ecclesia*, a. IV, 1945)

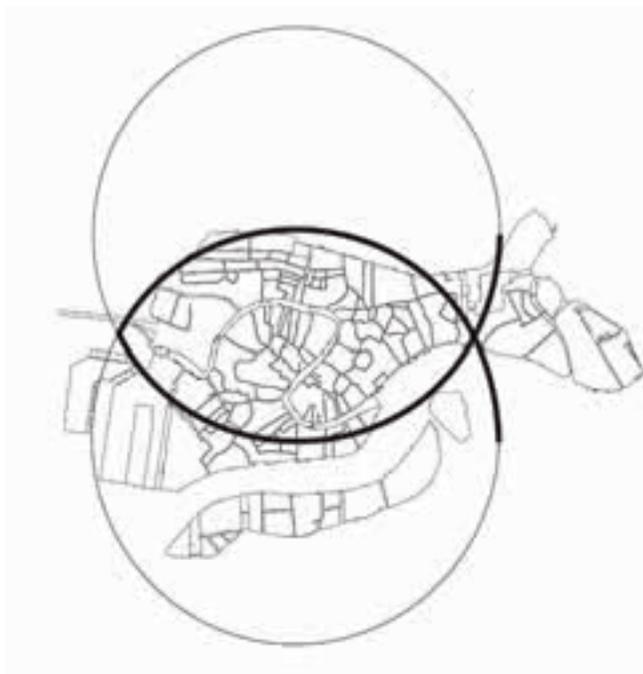
35. La chiesa di San Bernardino a Gissi durante la ricostruzione



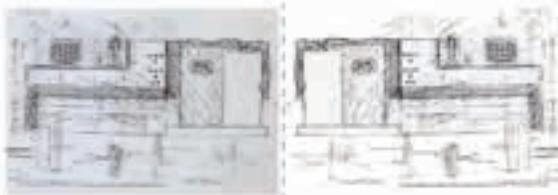


1. Sovrapposizione del rilievo del monumento *Venezia alla Partigiana* alla pianta della città di Venezia, elaborazione dell'autrice

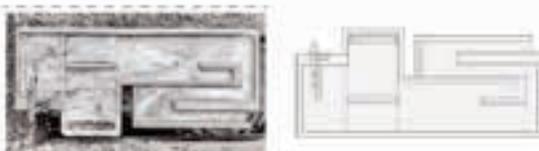
2. Sovrapposizione dello schema del primo progetto di Le Corbusier per l'ospedale di Venezia alla pianta della città, elaborazione dell'autrice

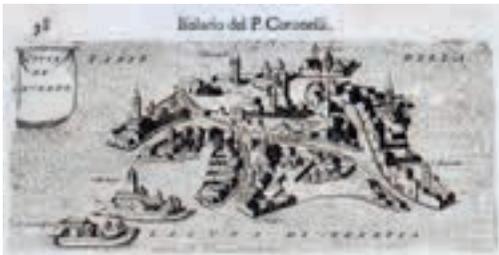


3. Sovrapposizione della *visica piscis* alla pianta della città di Venezia, elaborazione dell'autrice



4. Accostamento alla pianta della città di Venezia del secondo progetto per il portale della sede dell'Università Ca' Foscari nel convento di San Sebastiano (ribaltato rispetto alla verticale) e del piccolo bacino all'inizio della vasca d'acqua che limita il giardino della Fondazione Querini Stampalia (ribaltato rispetto all'orizzontale), elaborazioni dell'autrice



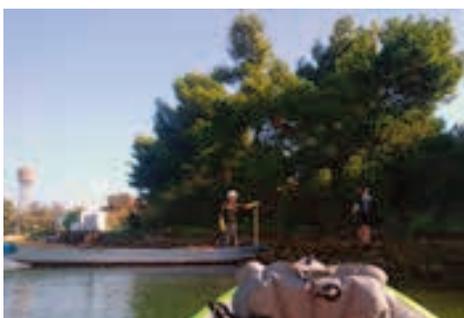


1. Mappa della laguna di Venezia con indicati i luoghi citati nella canzone *Peregrinazioni lagunari*. Il design è prodotto con l'ausilio di Scribble Maps ([https://www.scribblemaps.com/create#/lat=45.4378425&lng=12.34622279&z=13&ct=stm\\_watercolor](https://www.scribblemaps.com/create#/lat=45.4378425&lng=12.34622279&z=13&ct=stm_watercolor))

2. L'isola di Murano come viene rappresentata da Vincenzo Coronelli nel suo *Isolario*. Coronelli V. (1698?), *Isolario, descrizione geografico-historica, sacro-profana, antico-moderna, politica, naturale e poetica. Mari, golfi, seni, spiagge, porti, barche, pesche, promontori, monti, boschi, fiumi [...]*, Phaidra Collezioni digitali, 38

3. Due maestri vetrai che lavorano nella vetreria Schiavon Murano, 16 novembre 2022 (foto dell'autrice)

4. Un camion mentre scarica rifiuti negli impianti di riciclaggio di Fusina, 6 febbraio 2022 (foto dell'autrice)



5. Tre impiegati presso gli impianti di riciclaggio che selezionano i rifiuti, 6 febbraio 2022 (foto dell'autrice)

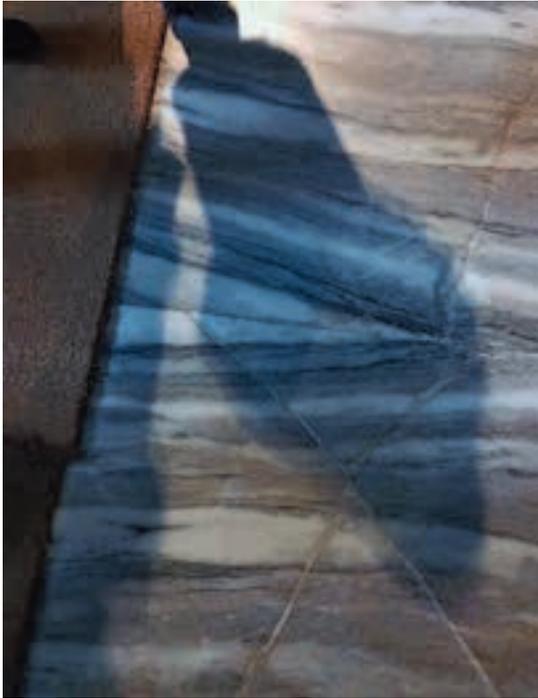
6. Gabbiani e ibis presso gli impianti di riciclaggio, 6 febbraio 2022 (foto dell'autrice)

7. Gabriel Bella, *La Regata delle donne in Canal Grande*, 1779-1792, olio su tela (Pinacoteca Querini Stampalia, foto: Cameraphoto Arte)

8. L'autrice mentre parla con Marco, un pescatore incontrato sulle sponde di Sacca Sessola, dalla prospettiva del kayak, Sacca Sessola, 19 ottobre 2022 (foto: Giovanni Lorenzi)

9. Bambù nell'area in concessione al progetto Veras, isola delle Vignole, 22 ottobre 2022 (foto dell'autrice)

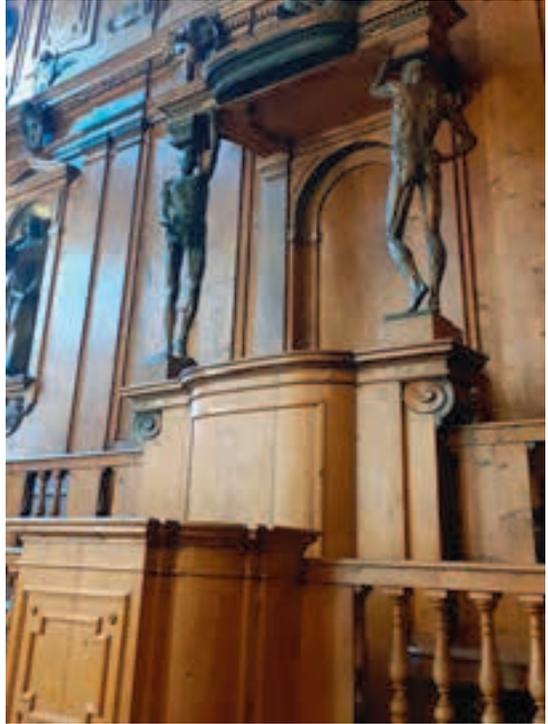




1. Lastre di marmo proconnesio, fessurate e riparate; il pezzo centrale dei pavimenti di San Marco, 2022 (foto dell'autore)

2. Un *opus tessellatum* a forma di pavone; gravi danni alla coda dopo l'*aqua granda*, 2019 (foto della Procuratoria di San Marco)

3. Il diluvio in oro e blu, recentemente restaurato sul soffitto di San Marco; pioggia e onde scintillanti (foto Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/index.html>)



1. Teatro Anatomico, Archiginnasio, Bologna (foto dell'autore)



2. Il successo terapeutico è il frutto della corretta diagnosi

ATTI DELL'ATENEO VENETO



## ATTI DELL'ATENEO VENETO

### QUADRO DELL'ATTIVITÀ ACCADEMICA

Si veda anche <http://www.ateneoveneto.org/programmi.htm>  
Per le registrazioni video delle diverse manifestazioni  
cfr. il canale YouTube dell'Ateneo Veneto

### CERIMONIA DI APERTURA DEL CCX ANNO ACCADEMICO

- 5 marzo: prolusione di Gherardo Colombo, *Trent'anni da "mani pulite": il fenomeno corruttivo in Italia*



#### CORSO DI STORIA VENETA

*Storie di Venezia. Guerre, battaglie, rivoluzioni:  
1204, 1509, 1571, 1797, 1848*

(gennaio-febbraio)

diretto da Alfredo Viggiano

in collaborazione con Venezia 1600

- 12 gennaio: lezione inaugurale, introduzione a cura del direttore del corso e a seguire Giorgio Tagliaferro, *Costantinopoli 1204*
- 19 gennaio: Luciano Pezzolo, *Agnadello 1509*
- 26 gennaio: Walter Panciera, *Lepanto 1571*
- 2 marzo: Michele Gottardi, *Venezia 1797 e 1848*



#### CORSO DI ARCHEOLOGIA

*Vetro e archeologia. Meraviglie da Altino a Venezia*

*Prima di Venezia e la prima Venezia*

(febbraio-aprile)

diretto da Margherita Tirelli

in collaborazione con Comitato Vetri di Laguna e Venezia 1600

- 8 febbraio: Rosa Barovier Mentasti, *Vetro romano come fonte di ispirazione per il Rinascimento.*
- 15 febbraio: Cristina Tonini, *Il revival archeologico nel vetro del XIX secolo*
- 22 febbraio: Rosa Chiesa, *Escursioni archeologiche dei vetrai del XX secolo*
- 15 marzo: Margherita Tirelli, *Prima di Venezia: Altino, porto internazionale in laguna*
- 22 marzo: Giovannella Cresci, Lorenzo Calvelli, *Prima di Venezia e la prima Venezia. Oltre la leggenda. Il 421 d.C. nella Venetia*
- 29 marzo: Marco Bortoletto, *S. Pietro di Castello: lo scavo archeologico del primo scalo veneziano*
- 5 aprile: Luigi Fozzati, Marco Bortoletto, *Le più antiche strutture urbanistiche di Venezia dalla ricerca archeologica*
- 12 aprile: Luigi Sperti, *Alle origini del reimpiego di scultura antica a Venezia: il contesto marciano*

- 19 aprile: Irene Favaretto, *Venezia ricorda: la memoria del passato nei mosaici di San Marco*
- 26 aprile: Myriam Pilutti Namer, *Giacomo Boni e il campanile di San Marco*



#### CORSO DI STORIA DELL'ARTE

*Canova a Venezia*

(novembre-dicembre)

diretto da Camillo Tonini

in collaborazione con associazione Amici dei Musei e Monumenti Veneziani

- 9 novembre: lezione inaugurale, Monica De Vincenti, *La scultura a Venezia prima di Canova*
- 16 novembre: Nico Stringa, *Per un itinerario canoviano a Venezia*
- 23 novembre: Fabrizio Malachin, *Antonio Canova classico e romantico*
- 30 novembre: Elena Catra e Vittorio Pajusco, *Dopo Canova. Sculture e memorie canoviane nel territorio veneto*. autori del volume *Antonio Canova. Itinerari nel Veneto* (Venezia, Marsilio, 2022)
- 7 dicembre: Guido Zucconi, *Accanto a Canova, Giandomenico Selva nel difficile passaggio dall'antico regime all'età contemporanea*

ATTI  
IV



#### CICLO DI INCONTRI

*Trasporti e Territori*

(gennaio-maggio)

diretto da Laura Facchinelli

in collaborazione con Università di Padova-dipartimento Icea, rivista *Trasporti & Cultura*)

- 24 gennaio: Lorenza Campagnolo, Marco Pasetto, Laura Facchinelli, Federica Bosello, Giovanni Giacomello, *Trasporti e sostenibilità ambientale*. Coordina Michelangelo Savino
- 14 marzo: Alberto Ferlenga, Laura Facchinelli, Marco Falsetti, Luigi Siviero e Giusi Ciotoli, *Territori fra diversità e omologazione*. Coordina Giovanni Giacomello
- 30 maggio: Roberto Beraldo, Giovanni Giacomello, Andrea Baliello, Michelangelo Savino e Luca Velo, *Trasporti e turismo nella pandemia*. Introduzione di Laura Facchinelli



#### CICLO DI INCONTRI

*Laboratorio di Arte e Neuroscienze*

(novembre)

diretto da Letizia Michielon

in collaborazione con Accademia di Filosofia della Musica, Archivio Vittorio Cini, donazione in ricordo di Giuseppe Traina)

- 15 novembre: Mario Farina, *La speranza del negativo. L'utopia visiva del nero e le neuroscienze*. Musica di Aleksandr Skrjabin (1872-1915), sonata n. 6, op. 62; *Etude*, op. 8, no. 9, *Alla ballata* Andrea Furlan, pianoforte
- 22 novembre: Davide Ruzzon, *Tuning Architecture With Humans*. Musica di Claude Debussy (1862-1918). *Images II Livre. I. Cloches à travers les feuilles – Lent. II Et la lune descend sur le temps qui fût – Lent. III. Poissons d'or – Animé*. Emma Brumat, pianoforte
- 29 novembre: Carlo Montanaro e Roberto Pugliese, *Cinema e Neuroscienze. Ascoltare per immagini: suoni pensieri e parole nella musica per film* Yun Zhang esegue al pianoforte musica di Claude Debussy



CORSO DI LINGUAGGIO E COMUNICAZIONE  
(settembre-ottobre)  
in collaborazione con Camera Penale Veneziana "Antonio Pognici"

ATTI  
V

- 9 settembre: lezione inaugurale, Ennio Amodio, Jacopo Benevieri, Stefano Ancilotto, Nicola Buccico, *Linguaggio del processo e linguaggio nel processo*. Introduce Novella Disopra, modera Cristiana Cagnin
- 16 settembre: Alessandro Traversi, Luigi Perissinotto, Antonio De Nicolo, Mauro Anetrini, *Il linguaggio giuridico parlato e scritto*. Introduce Gianbattista Zatti, modera Piero Barolo
- 23 settembre: Emanuele Fragrasso, Margherita Cassano, Luca Santa Maria, *Logica, processo e verità*. Introduce Luca Mandro, modera Alberto Berardi
- 30 settembre: laboratorio condotto da Emanuele Montagna. Coordinato Marianna Tassetto e Damiano Danesin
- 7 ottobre: Bruno Von, Massimo Donà, Carlo Nordio, Andrea Scella, *L'Arte di comunicare: dal dramma classico al processo*. Introduce Renzo Fogliata, moderano Apollinare Nicodemo e Filippo Vicentini
- 14 ottobre: Antonio Forza, Giuseppe Sartori, Enrico Ciampaglia, Carmela Parziale *Persuasioni, Influenze, suggestioni*. Introduce Leonardo De Luca, modera Gaio Tesser
- 21 ottobre: Vincenzo Maiello, Salvatore Scuto, Maurizio Manzin, Gian Domenico Caiazza, *Comunicazione tra scuole classiche e ricerca di nuovi percorsi argomentativi*. Introduce Simone Zancani, modera Renato Alberini



CICLO DI INCONTRI  
*Per un turismo compatibile e consapevole*  
(maggio)  
in collaborazione con Associazione Per Venezia Consapevole,  
Micromega Arte e Cultura

- 4 maggio: Laura Fregolent, *Compatibilità sociale*

- 12 maggio: Alberto Peratoner, *Compatibilità culturale*
- 18 maggio: Nicola Camatti, *Compatibilità economica*
- 26 maggio: Edoardo Milesi, *Compatibilità ambientale*



#### CICLO DI INCONTRI

*Il Green Deal siamo noi. Strumenti per una cultura ambientale*  
(giugno-dicembre)

in collaborazione con Shylock Centro Universitario Teatrale di Venezia, Europe Direct Venezia Veneto, Comune di Venezia

- 6 giugno: Marco Merola, Paolo Cagnan, Giovanni Pelizzato, *“Adattamento”*: *password per Venezia e per l’Europa*. Introduce Bianca Nardon, presenta Francesca Vianello
- 29 settembre: Annalisa Corrado, Sophia Los, Irene Ivoi, *Ri-abitare l’Europa con le nuove energie*. Introduzione Bianca Nardon, presenta Francesca Vianello
- 1 dicembre: selezioni dal concorso di comunicazione creativa. *Climate Chance 2022* – Decima edizione. Intervengono: Luca Mercalli, Bianca Nardon, Giulia Forghieri, Francesca Vianello

ATTI  
VI



#### CICLO DI INCONTRI

*Ripensare la città*  
(dicembre)

diretto da Letizia Michielon

in collaborazione con Società Filosofica Italiana, Accademia Filosofia della Musica, Fondazione Archivio Vittorio Cini

- 6 dicembre: Davide Spanio, Federica Biscardi, *Verità e polis*. Letture a cura di Camilla Grandi. Musiche di Franz Liszt e Ludwig van Beethoven interpretate al pianoforte da Alfredo Conte
- 13 dicembre: Paolo Pagani, Camilla Grandi, *Roma: la dialettica senza sintesi*. Letture a cura di Alessandro Esposito. Musiche di Ludwig van Beethoven interpretate al pianoforte da Elisa Fonda
- 19 dicembre: Franco Giudice, Franco Ferrari, Sara Cianciullo, *Timeo e Galileo*. Letture a cura di Camilla Grandi. Musiche di Fryderyk Chopin e Letizia Michielon interpretate al pianoforte dalla compositrice
- 20 dicembre: Stefano Maso, Melania Cassan, *“Ventis et verba et vela dedisti”*: *hai affidato al vento le vele e le parole*. Letture a cura di Camilla Grandi. Musiche di Ludwig van Beethoven e Johannes Brahms interpretate al pianoforte da Sara Cianciullo



CICLO DI INCONTRI  
*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

- 8 novembre: Luca Ciammarughi, *Musica e avventura. In cammino con Franz Schubert*. Musiche di Franz Schubert, al pianoforte Luca Ciammarughi
- 2 dicembre: Pietro Del Soldà, *Musica e avventura. Per una filosofia dell'avventura*. Letizia Michielon esegue al pianoforte musica di Ludwig van Beethoven
- 11 ottobre: Giorgio Pestelli, *Il mito di Ero e Leandro*. Paola Possamai esegue al pianoforte musica di Georg Friedrich Händel, Franz Liszt, Fryderyk Chopin, Alexander Scriabin, Ludwig van Beethoven

ATTI  
VII



CICLO DI INCONTRI

*Colloqui di Medicina e Chirurgia*

(ottobre-novembre)

diretto da Giorgio Bolla

- 3 ottobre: Ines Testoni, *Distopie mortali. Toglimento degli effetti dell'incapacità di pensarsi eterni*
- 10 ottobre: Giorgio Palù, *La storia di un'apparizione*, autore del libro *All'origine. il virus che ci ha cambiato la vita* (Milano, Mondadori, 2022)
- 21 novembre: Claudio Pasquali e Annacaterina Milanetto, *Pancreas: Università della Chirurgia, dal passato al futuro*

INIZIATIVE DI CINEMA, MUSICA, MOSTRE, TEATRO

- 14 gennaio: conferenza-spettacolo. Dino Dei Rossi, Javier Grossutti, Liviana Loatelli e Camillo Robertini, *Volver ovvero il sogno di un ritorno. Da Venezia a Buenos Aires sulle corde di un violino*. Conduce Paolo Balboni. Alejandro Aquino e Angelica Grisoni danzano su musica a cura di Hernàn Luciano Fassa. In collaborazione con Regione Veneto
- 18 e 28 gennaio: *Maschere venete contemporanee*. Paolo Puppa *ciacola* con Carlo & Giorgio
- 25 febbraio: *Un Carnevale lungo 1600 anni*. Conferenza animata di Alberto Toso Fei. In collaborazione con Carnevale di Venezia 2022
- 28 febbraio: *Venezia 1600 Anni di Parole, Note, Immagini*. Un percorso di 16 secoli attraverso testi, musica e canzoni, animato dagli abitanti della "Casa della Poesia" dell'Ateneo Veneto. In collaborazione con Carnevale di Venezia 2022
- 1 marzo: *Passioni vizi virtù...ieri come oggi*. Spettacolo teatrale in sette scene del-

la Compagnia amatoriale AcquaAlta Teatro. Elaborazione e adattamento di testi goldoniani. Regia di Roberto Dupré, con Flaminia Palminteri, Anna Cocco, Antonella Perona, Carla Manfroni, Sandro Perissinotto, Stefania Munari, Roberto Dupré, Rosa Piccoli, Alberto Viale Barbieri, Luisella Trevisan. In collaborazione con AcquaAltaTeatro, Carnevale di Venezia, Vela s.p.a.

- 18 giugno: ART NIGHT 2022. Visite guidate all'Ateneo Veneto con gli studenti del liceo Marco Polo. In collaborazione con Università Ca' Foscari Venezia, Comune di Venezia
- 11 novembre: in occasione della prossima mostra di Ludovico De Luigi, la Galleria Bugno festeggia il compleanno del pittore *Ludovico De Luigi: lo Svedutismo apokalittico*. Interventi di Claudio Ambrosini, Giovanni Bianchi, Gianni De Luigi, Toni Toniatto
- 1 dicembre: in occasione del trentennale delle stragi di Capaci e via D'Amelio. Spettacolo teatrale *Giovanni e Paolo – Aldilà di Falcone e Borsellino* di Alessandra Camassa. Con Gaspare Balsamo, Dario Garofalo, Giusy Zaccagnini. Scene di Stefania Frasca, costumi di Aurora Damanti, regia di Dario Garofalo. Interviene Alessandra Camassa. In collaborazione con Associazione Nazionale Magistrati Venezia
- 7 dicembre: *Kreisleriana. Racconti musicali di Gemma Moldi in omaggio a E.T.A. Hoffmann*. Musiche in prima assoluta a cura degli studenti del Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia. Voce recitante Alessandra Prato. Direttore Paolo Favorido. In collaborazione con Agimus, Liceo Musicale Venezia, Liceo Artistico Venezia, Istituto Comprensivo "Dante Alighieri", Fondazione Archivio Vittorio Cini

#### CONVEGNI, GIORNATE DI STUDIO, TAVOLE ROTONDE

- 21 gennaio: giornata di dibattito sugli istituti di ricerca a Venezia: *Studiare a Venezia*. Presiede Gian Antonio Stella, coordina Mario Infelise, Tiziana Plebani, Valentina Sapienza. Interventi di: Francesco Erban, Isabella Lazzarini, Claudia Salmini, Alessandra Schiavon, Angela Munari, Fabrizio Panozzo, Maria Fusaro, Daniela Grandin, Monica Martignon, Giulia Conti, Simone Provini. A seguire: tavola rotonda con Paola Mar, Gabriella Belli, Marco Borghi, Giorgio Busetto, Caterina Carpinato, Renata Codello, Roberto Ellero, Marigusta Lazzari, Carmelo Marabello, Andrea Pelizza, Debora Rossi
- 7 aprile: X convegno internazionale *Venezia e il suo Stato da mar*. Presiede Rita Tolomeo. Interventi di Bruno Crevato-Selvaggi, Lia De Luca, Salvatore Ciriaco, Carlo Cetto Cipriani, Katerina Korrè, Toni Veneri, Lidia Cotovanu, Giovanna Paolin. In collaborazione con Società Dalmata di Storia Patria - Roma, Archivio di Stato di Zara, Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia e Scuola Grande di San Marco
- 4 novembre: convegno *Le prospettive di rilancio del porto di Venezia*. Interventi di Marco D'Elia, Vittorio Marzano, Antonella Scardino, Antonio Revedin, Marco Marani, Pierpaolo Campostrini, Andrea Pedroncini, Fulvio Lino Di Blasio. In collaborazione con Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Settentrionale,

Ordine degli Ingegneri della Città Metropolitana di Venezia, Collegio degli Ingegneri di Venezia

- 13 ottobre: giornata di Studio *CANOVAVENEZIA 1822-2022*. Sezione mattutina coordinata da Nico Stringa. Interventi di Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Maria Grazia Messina, Federico Piscopo, Paola Marini, Andrea Bellieni, Rosa Barovier Mentasti. Sezione pomeridiana coordinata da Paola Marini. Interventi di: Fabrizio Malachin, Johannes Myssok, Mario Infelise, Paolo Mariuz, Guido Zucconi, Fernando Rigon Forte, Leonardo Mezzaroba, Nico Stringa. In collaborazione con Comitato Nazionale per le celebrazioni del Bicentenario della morte di Antonio Canova
- 26 agosto: tavola rotonda *Tradurre in italiano la letteratura greca demotica tardobizantina: perché, per chi?* Introduce e coordina Margherita Losacco. Relatori Tommaso Braccini, Gianna Carbonaro, Cristiano Luciani, Marco Riccobon, Luigi Silvano, Francesca Paola Vuturo, Caterina Carpinato. In collaborazione con Università Ca' Foscari di Venezia
- 5 ottobre: convegno *Carcere e lavoro: una prospettiva per i detenuti e un'opportunità per le imprese e la società*. Modera Antonella Magaraggia. Interventi di Carlo Renoldi, Maria Milano Franco D'Aragona, Angela Venezia, Paolo Armenio, Daniele Minotto, Tiziano Barone, Renato Mason, Flavia Filippi, Giovanna Pastega. Con la proiezione di due docu-interviste sul tema carcere e lavoro, a cura di Giovanna Pastega e Andrea Basso, girate nella casa circondariale di Treviso e in quella di reclusione di Venezia-Giudecca

#### CONFERENZE, COLLOQUI, COMMEMORAZIONI

##### GIORNO DELLA MEMORIA 2022

- 25 gennaio: colloquio attorno al libro *Il fascismo italiano. Storia e interpretazioni* a cura di Giulia Albanese (Roma, Carocci, 2021). Introduce Renato Jona. Filippo Focardi dialoga con la curatrice sui temi del libro. In collaborazione con Anppia, Iveser, Glfiap, Comune di Venezia

##### GIORNO DEL RICORDO 2022

- 11 febbraio: presentazione del volume *Tutto ciò che vidi. Parla Maria Pasquinelli. 1943-1945, fosse comune, foibe, mare* di Rosanna Turcinovich Giuricin e Rossana Poletti (Torino, Oltre Edizioni, 2020). Edoardo Pittalis conversa con Rosanna Turcinovich Giuricin. Modera Silvia Zanlorenzi. In collaborazione con Anvgd, Venezia, Comune di Venezia
- 9 febbraio: *Il Voto, la Storia, il Progetto. Presentazione del Comitato per il Tempio Votivo del Lido di Venezia*. Introduzione del Comitato a cura di Silvio Fuso, interventi di Giovanna Ravetta, Riccardo Domenichini, Paola Tiozzo Netti. In collaborazione con Comitato per il Tempio Votivo del Lido di Venezia
- 10 febbraio: Conferenza *Il futuro della laguna di Venezia oltre trent'anni di studi*,

- ricerche, esperimenti e opere.* Interventi di Attilio Adami, Hermes Redi, Maurizio Pozzato, Vincenzo Bixio. In collaborazione con Collegio degli Ingegneri di Venezia, Ordine degli Ingegneri della Città Metropolitana di Venezia, Associazione Idrotecnica Italiana, Sezione Veneta
- 14 febbraio: Incontro di approfondimento dell'esposizione in corso a palazzo Franchetti, a Venezia. *Power & Prestige. Simboli del comando in Oceania.* Interventi di Inti Ligabue e Alex Bernard. In collaborazione con Fondazione Giancarlo Ligabue
  - 17 febbraio: *Alla ricerca della Venezia Orientale.* Interventi di Caterina Carpinato, Aldo Ferrari, Paolo Lucca, Sabrina Rastelli, Stefano Croce. In collaborazione con Università Ca' Foscari, Venezia 1600, Associazione Guide Turistiche Venezia
  - 16 marzo: Conferenza in memoria a cent'anni dalla morte di *Mario Marinoni: pensiero, opere e modernità.* Introduce Giuliano Tessier. Relatori: Pietro Lando, Daniele Trabucco. In collaborazione con Comune di Venezia, Ordine degli Avvocati di Venezia
  - 17 marzo: *Il clima che cambia, letto nel ghiaccio.* Marco Zanetti dialoga con Carlo Barbante, autore del libro *Scritto nel ghiaccio* di (Bologna, il Mulino, 2022). Modera e coordina Adriano Favaro
  - 28 marzo: *Gli anni di piombo a Venezia.* Carlo Nordio, Cesare Taliercio, Barbara Gori, Teresa Friggione. Adriano Favaro, autore del libro *Cronache di piombo. Il terrorismo nel Veneziano raccontato dai protagonisti* (Portogruaro, Edizioni Nuova dimensione 2021). Modera Antonella Magaraggia
  - 30 marzo: *Le Madri Della Costituzione.* Modera Alessandro Baschieri. Eliana Di Caro, autrice del libro *Le madri della Costituzione* (Milano, Sole24Ore, 2021) parla delle 21 donne che fecero parte dell'Assemblea costituente con il giurista Sabino Cassese (da remoto). Ottavia Piccolo recita *La Costituzione è mia sorella*
  - 6 maggio: *Psicoanalisi e letteratura tra storia e memoria*, a cura di Roberta Guarneri e Celestina Pezzola. Roberta Amadi conversa con Cristina Gregorin autrice del romanzo *L'ultima testimone* (Milano, Garzanti, 2020). In collaborazione con Centro Veneto di Psicanalisi
  - 11 maggio: *Venezia di acqua e di sabbia. Al mare... come?* Introduce Bianca Nardon. Interventi di Marco Borghi, Serenella Iovino, Sara Michieletto, Silvia Chiodin, Jacopo Capuzzo, Davide Pesavento, Giovanni Montanaro, Simona Masina, Silvia Torresan, Stefano Beggiora. In collaborazione con Shylock Centro Universitario Teatrale di Venezia, Wwf Venezia e territorio, Artist for Plants, Mare Vivo Veneto)
  - 19 maggio: *XVI Incontro della Casa della Poesia dell'Ateneo Veneto.* In collaborazione con Casa della Poesia
  - 1 giugno: *I quesiti referendari sulla giustizia: opinioni a confronto.* Modera Antonella Magaraggia. Interventi di Andrea Franco, Roberto Terzo
  - 7 giugno: Incontro *Giustizia e Informazione.* Coordina Antonella Magaraggia. Federico Prato, Renzo Fogliata, Giuseppe Pietrobelli conversano con Edmondo Bruti Liberati, autore del libro *Delitti in prima pagina. La giustizia nella società dell'informazione* (Milano, Raffaello Cortina, 2022)

- 26 settembre: *Quale progetto socio-sanitario per la specificità veneziana*. Introduce Nicola Funari. Interventi di Marco Borghi, Giovanni Leoni, Cristiano Samuelli, Salvatore Lihard, Francesca Corso. In collaborazione con Amici del Giustinian, Movimento per la difesa della Sanità pubblica veneziana
- 20 settembre: *Quale futuro per il mercato di Rialto?* Coordina Gianpaolo Scarante. Deborah Howard, Liana Levi, Sergio Pascolo si interrogano sul destino del mercato di Rialto assieme a Donatella Calabi, autrice del libro *Rialto. L'isola del mercato a Venezia. Una passeggiata tra arte e storia* (Sommacampagna (Vr), Cierre, 2020)
- 21 settembre: *The Italian Glass Week / Murano allo specchio*. Conferenza *Murano allo specchio. "Speci" e "specieri": arte e industria nella Venezia del '700*. Chiara Squarcina, *Lo specchio nell'arte*. Mauro Stocco, *La produzione degli specchi a Venezia tra Cinquecento e Ottocento*. Proiezione del video *Speculum Vitrum* realizzato dall'Accademia Veneta di Danza & Balletto della coreografa Clara Santoni sul tema degli specchi. In collaborazione con The Venice Glass Week, Comune di Venezia, Fondazione Musei Civici Venezia
- 28 settembre: *Pensieri di pace* dal libro *Virginia Woolf – Itinerario (bio)grafico* di Sara Campesan (Venezia, Eidos, 1987). Introduce Antonella Magaraggia. Interventi di Paolo Balboni, Cristiana Moldi Ravenna, Vittoria Surian. Letture di Alessandra Prato
- 30 settembre: *In occasione della Maratona di Lettura "Il Veneto legge" 2022*. Testi di Paolo Barbaro, Dino Buzzati, Attilio Carminati, Luigi Meneghello scelti da studenti dei licei "Benedetti", "Foscarini" e "Marco Polo". A cura di Paolo Balboni, Melissa Berlini, Alessandra Faccioli, Giovanna La Grasta, Antonella Pallini. Con la partecipazione di Gianni Moi e Alessandra Prati. In collaborazione con Regione Veneto, Ufficio scolastico regionale Veneto, Associazione Italiana Biblioteche Maratona di Lettura
- 6 ottobre: *Pier Paolo Pasolini nel ricordo di Dacia Maraini*. Centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini (1922-2022). Dacia Maraini, autrice del libro *Caro Pier Paolo* (Vicenza, Neri Pozza, 2022), conversa con la giornalista Eliana Di Caro
- 17 ottobre: Incontro *Venezia Città Laboratorio dei cambiamenti climatici*. Modera Antonella Magaraggia. Interventi di Nicola Pellicani, Carlo Giupponi, Paola Marini, Alessandro Costa
- 18 ottobre: Incontro dedicato alla figura di Francesco Morosini. Introduzione di Antonella Magaraggia. Marino Zorzi conversa con il curatore e gli autori del volume *L'ultimo eroe della Serenissima. Francesco Morosini e il suo tempo*, a cura di Bruno Buratti (Venezia, Marsilio, 2022)
- 3 novembre: A vent'anni dalla scomparsa del direttore d'orchestra Yuri Ahronovitch proiezione del documentario *Yuri. Sulle orme di Yuri Ahronovitch*. Regia di Nevio Casadio (Italia, 2017, 126'). Introducono Tami Ahronovitch e Paolo Pinamonti
- 18 novembre: Luca Mizzan, Silvia Zampieri ed Elia Lancerotto, *Alla scoperta di un esploratore: Giovanni Miani e le spedizioni alla ricerca delle sorgenti del Nilo*. In collaborazione con Fondazione Musei Civici Venezia

- 25 novembre: GIORNATA INTERNAZIONALE PER L'ELIMINAZIONE DELLA VIOLENZA CONTRO LE DONNE. Incontro: *Processo per stupro: la violenza contro le donne nelle aule di giustizia e nei media*. Relazione di Nadia Maria Filippini, autrice del libro *"Mai più sole!" Contro la violenza sessuale. Una pagina storica del femminismo negli anni Settanta* (Roma, Viella, 2022). Interventi di Monica Andolfato, Chiara Santi, Laura Schettini. Coordina Antonella Magaraggia. Voce recitante Alessandra Prato. Con il patrocinio del Comitato pari Opportunità presso il Consiglio dell'Ordine degli Avvocati di Venezia
- 5 dicembre: CENTENARIO DELLA NASCITA DI AUGUSTO MURER E DI GIUSEPPE MAZZARIOL. *Augusto Murer, Giuseppe Mazzariol, Carlo Scarpa: la storia del monumento alla Partigiana*. Presentazione dello scultore Elio Armano. Interventi di Paola Marini, Dino Marangon, Maura Manzelle. Nell'occasione sarà esposto il bozzetto in bronzo del monumento
- 6 dicembre: *Viaggio di ritorno: immagini e parole della Grecia di oggi. Un incontro con Freddy Vianellis*, a cura di Caterina Carpinato. Saluto di Bruno Bernardi, con gli auspici del Ministero della Cultura della Grecia e il supporto del Centro Nazionale per il Cinema di Grecia. In collaborazione con Università Ca' Foscari Venezia dipartimento di Studi Umanistici
- 13 dicembre: *Cosa può fare la cultura umanistica per l'ambiente?* Incontro con Serebella Iovino, autrice del libro *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza* (Milano, Il Saggiatore, 2022), Cristina Baldacci, Shaul Bassi, Lucio De Capitani e Pietro Omodeo curatori del libro *Venezia e l'Antropocene. Una guida ecocentrica* (Venezia, Wetlands Book, 2022)
- 15 dicembre: *Il Nordest italiano e il filo rosso dello stragismo*. Modera Antonella Magaraggia. Interventi di Gianluca Amadori, Gianfranco Bettin, Felice Casson e Ugo Dinello, autore del libro *La via delle armi. Gladio, Peteano, Unabomber e altre verità nascoste* (Roma-Bari, Laterza, 2022)
- 16 dicembre: Tavola rotonda e *reading* di poesie. Coordinano Ettore Cingano, Margherita Losacco. Interventi di Fabio Magro, Giuseppe Cantele, Maria Gregorio, Francesco Rognoni, Mauro Sambi autore del libro *Quel tanto nella voce. Poesie 1994-2020* (Dueville, Ronzani, 2021)
- 17 dicembre: Incontro *Malattie rare e croniche: rendere visibile l'invisibile*. Introduce e coordina Alberto Toso Fei. Interventi di Maurizio Scarpa, Micol Rossi. Performance di *body-art* di Elena Tagliapietra
- 18 dicembre: Incontro *Generazioni a confronto*. Antonella Magaraggia conversa con Gianrico Carofiglio in occasione del suo ultimo libro *L'ora del caffè. Manuale di conversazione per generazioni incompatibili* (Torino, Einaudi, 2022), scritto assieme alla figlia Giorgia

#### PRESENTAZIONI E DISCUSSIONI: SCRITTURE E ALTRI SGUARDI

- 13 gennaio: Sergio Camerino e Roberto Ellero presentano il volume di Fabrizio Borin *Delitti senza castigo. Dostoevskij secondo Woody Allen* (Milano, Mimesis, 2020)

- 21 febbraio: Piero Rosa Salva presenta il volume di Alessandro Norsa *Echi del Carnevale di Venezia nella storia e nel mondo* (Verona, Karyon, 2021). In collaborazione con Carnevale di Venezia 2022
- 24 febbraio: Incontri Malatestiani – Teatro. Paolo Furlani, Gianni Iotti, Francesco Fiorentino, Luca Zoppelli presentano il volume di Francesco Orlando, riedizione a cura di Francesco Fiorentino e Luca Zoppelli, postfazione di Luciano Pellegrini, *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale* (Pisa, Pacini, 2020). Introduce Riccardo Held. In collaborazione con Associazione Sigismondo Malatesta
- 25 febbraio: Michele Gottardi presenta il volume di Augusto Forti *Da Weimar a Hiroshima 1920-2020. Il tramonto dell'Occidente* (Roma, Armando Editore, 2021)

PREMIO MARINO GRIMANI PER IL RESTAURO ARTIGIANO  
E LA CONSERVAZIONE DELLE OPERE STORICO-ARTISTICHE  
V EDIZIONE

Il premio per il restauro artigiano e la conservazione delle opere storico-artistiche è dedicato alla memoria di Marino Grimani, socio dell'Ateneo Veneto. Istituito nel 2012 in occasione delle celebrazioni del bicentenario dell'ateneo Veneto, si svolge con cadenza biennale. Si alterna al premio Pietro Torta dedicato invece al restauro architettonico. Oltre alla famiglia Grimani, enti patrocinatori dell'edizione 2022 del premio "Marino Grimani" sono Cna e Confartigianato di Venezia. La commissione è formata da Alberto Ongaro (presidente), Camillo Tonini (segretario), Paola Marini e Franco Pianon (commissari). Dalla discussione e valutazione delle varie candidature di persone, ditte e istituzioni che, oltre ad aver da tempo maturato esperienze qualificanti nell'esercizio della loro professione, si siano distinte nell'ultimo biennio nell'attività di restauro di beni culturali in Venezia e nel suo territorio, la commissione decide, salvo approvazione del consiglio accademico per la procedura, di assegnare il premio Marino Grimani 2022 al restauratore Giulio Bono, per il recente restauro del dipinto della *Assunta* nella chiesa dei Frari in Venezia, e per la qualità della sua attività professionale negli anni precedenti. Decide inoltre di assegnare una menzione di merito a Stefano Provinciali, recentemente scomparso, per la sua qualificata e generosa attività di restauratore, e alla *équipe* della sua Ditta Corest.

ALTRE ATTIVITÀ CULTURALI

Nel corso del 2022 è ripresa 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. Ricordiamo tra le altre: Amici dei Musei e Monumenti Veneziani, Inner Wheel Venezia e Rotary Club

Venezia; Camera Penale di Venezia; Deputazione di Storia Patria per le Venezie; 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”; Presidenza Italiana del Comitato dei Ministri del Consiglio d’Europa. Ufficio di Venezia del Consiglio d’Europa; Consiglio Ordine Avvocati di Venezia, Associazione Nazionale Forense, Fondazione Feliciano Benvenuti.

## ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DEL 27 APRILE

Assume la presidenza Antonella Magaraggia che, salutati e ringraziati i presenti, chiede un minuto di silenzio per i soci deceduti: per i residenti, Umberto Marcello del Majno e Maria Luisa Semi, per i non residenti, Franco Marin e Marco Toniolli, per gli onorari, Marino Golinelli.

La presidente esordisce, dopo aver dato il benvenuto ai soci, manifestando una certa emozione per la sua prima assemblea. Sul programma accademico, visto che è noto a tutti stante l'affissione in bacheca in occasione della sua candidatura alla presidenza ed è stato illustrato in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico, si limiterà a riferire quanto è già stato fatto e ad anticipare i prossimi incontri.

La presidente dice di aver riscontrato, post Covid-19, un forte desiderio di tutti, soci e non, di venire in Ateneo e di partecipare alle iniziative. Sono ripartiti in presenza due dei corsi storici, quello di storia veneta e quello di archeologia, e a breve inizieranno anche gli altri. Alcune attività erano state già decise lo scorso anno, ma è stato messo in programma anche qualcosa di nuovo, che ha riscontrato notevole successo. Per esempio, l'incontro *Gli anni di piombo a Venezia*: ne hanno parlato Carlo Nordio, Cesare Taliercio, Adriano Favaro, in presenza dei parenti delle persone che sono state uccise. Altrettanto interessante è stato l'incontro del 30 marzo su *Le madri della Costituzione*. Partendo da un libro della giornalista Eliana Di Caro, si è parlato delle donne che hanno fatto parte dell'Assemblea costituente, ricordando che non solo gli uomini ne sono stati protagonisti. Pure l'incontro con Carlo Barbante si è rivelato di grande interesse. Il noto glaciologo ricostruisce la storia ambientale dei secoli passati tramite lo studio dei ghiacci dell'Antartide e prevede quello che potrà essere il futuro climatico del nostro pianeta. Purtroppo non si è potuto tenere l'incontro sulle leggi speciali per Venezia a causa di un'improvvisa malattia del relatore, l'onorevole Bazzaro, ma l'attività è stata rinviata a ottobre. Sempre a ottobre si parlerà del Centro internazionale degli studi sui Cambiamenti climatici, che richiamerà in città studiosi da tutto il mondo in tema di vulnerabilità e adattamento ai cambiamenti del clima. Venezia diventerà, grazie a questo centro, un vero e proprio caso di studio per cercare soluzioni innovative e sperimentarle, non solo per la città, ma per tutte le zone costiere del mondo. A ottobre si ricorderanno anche i cent'anni dalla nascita di Pier Paolo Pasolini, con la scrittrice Dacia Maraini, sua grande amica. È in programma un'intensa giornata di studi su Antonio Canova. A tal proposito la presidente ringrazia Nico Stringa, Camillo Tonini e Paola Marini. Su Canova sono state fatte varie mostre, ma l'incontro in Ateneo riguarderà, in particolare, il suo rapporto con Venezia e sarà seguito da una "passeggiata canoviana" nei luoghi frequentati dall'artista in città. Infine le lezioni del corso di storia dell'arte saranno dedicate proprio a Canova.

Si sta lavorando a una convenzione con il teatro Goldoni, che, dovendo restare chiuso per un certo periodo per restauri, farà alcune rappresentazioni in Ateneo. Questo costituirà un doppio vantaggio per il nostro istituto, culturale e anche economico.

In relazione al programma, la presidente, sottolineando quanto i soci siano il tesoro dell'Ateneo, li ringrazia sentitamente in quanto fonti inesauribili di proposte. Ricorda

come, con l'arrivo della pandemia, l'Ateneo abbia dovuto attrezzarsi per essere comunque presente sui social media e questo è stato possibile registrando le attività. Evidenzia che le registrazioni hanno un costo che l'Ateneo non potrebbe sostenere. Solo grazie all'aiuto del socio Giovanni Alliata di Montereale è stato possibile essere ascoltati e visti in ogni parte del mondo. Ringrazia sentitamente l'amico Giovanni Alliata.

La presidente, riferendosi al punto del suo programma in cui diceva di voler favorire le iniziative con i giovani, ammette che l'impresa non è affatto semplice, ma che non desisterà. Si è proseguito nell'attività svolta negli scorsi anni, durante la serata dell'Art Night, di far fare da ciceroni ai ragazzi, istruiti meravigliosamente dai nostri soci Camillo Tonini, Stefania Mason, Michele Gottardi, Giorgio Crovato e Filippo Maria Carinci. È stata fatta una convenzione con Ca' Foscari per consentire agli studenti di fare degli stage nel nostro istituto. Michele Gottardi si sta occupando di istituire un premio in memoria di un giovane scomparso prematuramente. Continueranno le iniziative dell'Ateneo dei Giovani, curato dalla socia Giovanna Pastega: si tratta di interviste a professionisti che fanno capire ai ragazzi come si possa arrivare a determinati livelli e quali siano le caratteristiche dei vari lavori. Si è pensato, grazie a un possibile finanziamento di Banca Intesa, a un premio intitolato *Un'idea per il futuro*, dedicato ai ragazzi. Gli studenti delle elementari, delle medie e delle superiori, si faranno carico di un progetto sul territorio, che verrà valutato da una commissione apposita. I progetti vincitori saranno presentati alle istituzioni di riferimento, in modo da far sentire i ragazzi protagonisti del luogo in cui vivono.

La presidente continua ricordando che l'Ateneo Veneto fa parte di un Comitato interaccademico, cui partecipano vari istituti culturali del Veneto e delle regioni limitrofe. Nei prossimi due anni il nostro istituto, con la presidenza del socio Michele Gottardi, sarà il capofila. Il 12 maggio ci sarà una prima riunione per riprendere la progettualità. A questo proposito la presidente fa presente ai soci che in sala possono trovare il secondo volume sulla Grande guerra, voluto e finanziato proprio dal Comitato interaccademico.

La presidente si sofferma su alcuni dati un po' più aridi, ma ugualmente importanti, che riguardano la segreteria: innanzitutto ringrazia tutti coloro che vi operano, perché ha potuto constatare quanto lavoro viene svolto e con che qualità. Comunica che sono state "asstate" alcune posizioni lavorative. Aderendo ad alcune richieste, come quella di Marina Niero, questa è passata da 30 a 34 ore settimanali su cinque giorni. Alle incombenze di Elena Rossetto è stata aggiunta quella della tenuta della contabilità, con contemporanea cessazione del contratto in essere con un professionista. Alla bisogna è stato stipulato un contratto per il servizio di guardiania delle sale con Elia Dei Rossi, che ringrazio, in supporto al nostro Valerio Memo. Sono stati finalmente acquistati i nuovi Pc per la segreteria, assolutamente indispensabili e la presidenza si sta orientando verso un unico fornitore per l'assistenza tecnico-informatica.

Si sta provvedendo al riordino del nostro sito, organizzandolo in modo diverso, con collegamenti diretti al canale YouTube e ai social media. Si sta anche pensando di inserire un piccolo video sulla disponibilità delle sale, in modalità consona all'istituto. È stato investito, a tal proposito, il socio Marco Caberlotto, che, si ricorderà, è autore dello spot sull'Ateneo.

La presidente fa un ultimo discorso sulla biblioteca e sull'archivio. Purtroppo manca lo spazio per i volumi e la situazione è abbastanza critica. Grazie al socio Bruno Crevato-Selvaggi forse sarà possibile trovare uno spazio a Sant'Elena, in campo della Chiesa, dove si potranno allocare i libri poco in uso. L'Archivio è un altro punto dolente perchè va riordinato. Michela Dal Borgo, l'archivista attuale, non se la sente più di seguirlo e la presidente la ringrazia per il lavoro svolto in tutti questi anni. Tra i nuovi soci proposti in data odierna c'è la dottoressa Alessandra Schiavon, che per molti anni ha prestato servizio presso l'Archivio di Stato di Venezia e che si ritiene idonea per l'incarico, cui in seguito potrà essere designata dal Consiglio accademico.

Per quanto riguarda la questione economica, dice che il contratto di concessione in uso delle sale per la Biennale di quest'anno, con possibile proroga anche per altri due anni successivi, stipulato a dicembre dello scorso anno, sta dando buoni frutti. Ringrazia il presidente Scarante e il tesoriere Giovanni Anfodillo che si sono prodigati affinché avesse esito positivo. Abbiamo un contraente serio e affidabile, non solo per i pagamenti, fatti alle scadenze prestabilite, ma anche per l'organizzazione e l'allestimento della mostra. Ovviamente per l'Ateneo è un sacrificio perché due sale risultano occupate da aprile a settembre a discapito dello svolgimento delle attività, ma bisogna dire che la contropartita di avere una tranquillità economica è irrinunciabile.

Si è cercato di pubblicizzare e meglio organizzare la concessione in uso delle sale per singoli eventi predisponendo una scheda tecnica informativa e rivedendo le modalità di tale concessione. Resta confermata la gratuità per ogni socio, in relazione all'utilizzo di una sala una volta all'anno. Se, invece, quest'ultima viene utilizzata per un'attività solo segnalata dal socio, si può applicare uno sconto del 30 per cento, sempre che l'attività rientri nell'indirizzo programmatico dell'Ateneo. A tal proposito vorrebbe responsabilizzare tutti i soci ricordando loro che il "faro" per selezionare le attività è l'interesse culturale dell'Ateneo.

Lascia infine la parola al tesoriere Giovanni Anfodillo per l'illustrazione del bilancio consuntivo 2021.

Anfodillo, dopo aver salutato l'assemblea, dice di fare, come sempre, la parte più noiosa, ma, prima di illustrare ai soci il bilancio consuntivo 2021, che tra l'altro quest'anno è diverso per obblighi di legge, e la sua relazione, desidera fare una premessa, dando un segnale. Grazie a questo contratto triennale che è stato firmato, si può ufficialmente dire che è stata garantita una continuità finanziaria all'Ateneo. A oggi con le disponibilità economiche presenti, siamo in grado di garantire il funzionamento dell'istituto per un anno senza avere altre ulteriori entrate e questo – dice – è un gran sollievo per tutti. Per la prima volta il bilancio è predisposto su un format obbligatorio, adottato da tutti gli enti privi di scopo di lucro con ricavi superiori a 220.000,00 euro. È costituito dallo stato patrimoniale, dal rendiconto gestionale, che è il vecchio conto economico, e dalla relazione di missione. Quest'ultima è l'insieme di una relazione economica sull'andamento dell'Ateneo più la nota integrativa, presente anche nei precedenti anni, dove si andava a esaminare in dettaglio i singoli punti del bilancio. Il tesoriere aggiunge che è piuttosto noiosa e lunga, essendo basata su 24 punti obbligatori che sono espressamente previsti dalla norma, ivi compresa la descrizione di tutte le at-

tività culturali svolte nell'anno. Tutto sommato però, avere un documento pubblicato dove è indicata la mole di lavoro svolta dall'Ateneo non gli dispiace, perché così forse i lettori diversi dai soci potranno rendersi conto del volume culturale svolto dal nostro istituto. Non essendoci grossi cambiamenti nello stato patrimoniale, passa direttamente all'esame del rendiconto gestionale, che è il vecchio conto economico. Suddiviso per fasce orizzontali, è composto a sinistra dai costi e a destra dai ricavi e dalle entrate da attività di interesse generale (vecchia attività istituzionale). Subito dopo, alla lettera B, ci sono i costi e le entrate delle attività diverse, tutte quelle attività che l'ente può svolgere per finanziarsi. Poi la terza fascia che riguarda tutte le attività specifiche di raccolta fondi, ad esempio la vendita delle mascherine con il logo. Poi c'è la quarta parte, indicata con la lettera D, dove vanno riportate le entrate finanziarie e patrimoniali e la quinta parte con i proventi cosiddetti di supporto generale, che però non riguardano l'Ateneo perché sono tipici di determinati enti. La parte fondamentale è legata alle lettere A e B, perché ci sono dei criteri di identificazione dell'attività commerciale degli enti del terzo settore (Ets). Nello sfiorare questi rapporti si rischia di perdere la qualifica di ente di terzo settore e le relative agevolazioni fiscali, importantissime per l'Ateneo. Ogni singolo punto ha il suo risultato di esercizio, quindi nell'attività istituzionale indicata dalla lettera A la differenza tra costi e ricavi dà uno sbilancio di 13.843,00 euro, controbilanciato però dall'attività diversa, cioè dall'attività commerciale. Pertanto, anche nell'anno 2021, particolarmente difficile, siamo riusciti a chiudere con una piccola perdita di 49 euro, che è un risultato meraviglioso, considerati i 42.000 euro circa dell'anno precedente. È molto più fiducioso per il 2022 ovviamente. Per quanto riguarda la relazione di missione, non è di difficile lettura in quanto, come si vede, non è altro che una descrizione dell'istituto, dei suoi organi direttivi, e delle attività svolte. Di particolare interesse forse, a pagina 15, la situazione dei crediti al 31 dicembre e l'indicazione delle disponibilità liquide, pari a 144.000 euro circa. A pagina 16 c'è la tabella relativa alla descrizione del patrimonio e delle riserve e la loro movimentazione. Evidenzia all'assemblea ancora una volta che, grazie all'operazione di piccola modifica dello statuto fatta in precedenza, dove è stato inserito che questa sede fa parte del patrimonio dell'Ateneo, si può valorizzare prudentemente il valore dell'immobile a bilancio, costituendo una riserva statutaria. Ne consegue che il patrimonio dell'Ateneo, che era sempre estremamente risicato, finalmente supera i due milioni e garantisce una serenità di lungo periodo. Si sofferma ancora sui fondi. A pagina 17 sono elencati: il fondo Gorlato di 135.000,00 euro circa, il fondo Seltzer di 20.000,00 euro circa, il fondo Cavallarin di 25.000,00 euro circa e il fondo Interaccademico di 13.367,00 euro circa. Si tratta di fondi ricevuti, destinati a finanziare borse di studio, che, pertanto, diminuiranno ogni anno fino a esaurirsi. L'unico diverso per natura, è il fondo Interaccademico che non è interamente dell'Ateneo, ma che questo sta gestendo per conto anche di altri istituti e accademie, di cui è il capofila, ed è destinato a finanziare attività comuni, come il volume sulla Grande guerra di cui ha parlato la presidente. A pagina 18 ci sono le tabelle delle entrate, rappresentate dalle quote dei soci e quelle degli amici, dai contributi da enti pubblici e privati e dai proventi per uso delle sale. Dei 68.788 euro di ricavi per l'utilizzo delle sale, 45.000 euro sono relativi al contratto con Sanfo per la Biennale 2021. Come si ricorderà, non è stato saldato quanto concordato, ma solo una parte (quella non versata di 23.892 euro è sotto la voce accantonamenti per

rischi e oneri). Il tesoriere ricorda di aver dovuto stanziare per competenza l'intero contratto, perché sta per partire un decreto ingiuntivo nei confronti dei Sanfo e, se avesse indicato in bilancio solo la parte netta incassata, la controparte avrebbe potuto affermare che l'Ateneo rinunciava al credito.

Prima delle domande, passa la parola al revisore dei conti dott. Alessandro Danesin, che legge la relazione dei revisori dei conti.

Non essendoci domande, il bilancio consuntivo 2021 viene approvato all'unanimità dai soci, previa astensione del Comitato di presidenza.

La presidente e i soci ringraziano moltissimo con un applauso, per il lungo e faticoso lavoro svolto, il tesoriere Anfodillo, che, a propria volta, ringrazia molto la dipendente Elena Rossetto per l'aiuto e il supporto.

Riprende la presidente, ringraziando il Comitato di presidenza, che sta lavorando molto bene e in armonia e giustifica l'assenza del segretario accademico, Alvisè Bragadin, dovuta a malattia.

La presidente Magaraggia passa ora al rinnovo delle cariche istituzionali, come da punto 4 all'odg. La presidenza ha ritenuto di confermare, per l'ottimo lavoro svolto, il Conservatore delle collezioni d'Arte e responsabile dei prestiti, Camillo Tonini, il Proto della fabbrica, Alberto Ongaro, la Bibliotecaria, Dorit Raines, il Direttore responsabile della rivista, Michele Gottardi e il Delegato ai rapporti con le scuole, Franco Ferrari. Il Comitato di presidenza e il Consiglio accademico propongono alla carica di referente agli affari di etica e statuto, presieduto dalla presidente prima della nomina, il socio avv. Simone Zancani, qui presente, il quale non ha bisogno di presentazioni: tutti ricorderanno, infatti, che ha presieduto la commissione per la nomina della passata presidenza. Inoltre, insieme a Silvio Chiari e Giovanni Anfodillo, faceva già parte della commissione statuto e l'invito è a continuare il grande lavoro iniziato tempo fa in merito alle modifiche statutarie. In relazione alle commissioni, la presidente ha constatato che alcune, dormienti, non hanno più necessità di restare attive e, quindi, non saranno rinnovate. Restano invece confermate le seguenti: la commissione del premio Torta: Maura Manzelle presidente (in sostituzione di Paola Marini, nominata Delegata agli affari speciali), Francesco Trovò, segretario, Gianmario Guidarelli e Mauro Marzo; le commissioni dei premi Gorlato e Cavallarín: Michele Gottardi, Camillo Tonini, Filippo Maria Paladini, Alfredo Viggiano, Dorit Raines e Gianmario Guidarelli; la commissione rivista: Michele Gottardi, Antonella Magaraggia, Shaul Bassi, Linda Borean, Filippo Maria Paladini, Simon Levis Sullam e Gianmario Guidarelli; la commissione del premio Grimani: Alberto Ongaro, Camillo Tonini, Franco Pianon e Paola Marini. Oltre al già citato premio Cicogna, è stato deciso di istituire il premio musicale Antonio Augusto Rizzoli. Il socio Simone Zancani si è fatto portavoce dell'erede universale, la signora Anna Maria Barbieri, che intende fare una donazione per istituire questo premio, così adempiendo al desiderio di Antonio Rizzoli.

Passa, infine, alle proposte dei nuovi soci. Come si può notare è stata fatta una piccola modifica rispetto agli scorsi anni: le schede di votazione riportano esclusivamente i nominativi e non una sintesi dei curriculum, che sono già stati inviati per mail nei giorni scorsi, in forma estesa, proprio per aiutare e facilitare la scelta.

A tal proposito apre anche una piccola parentesi: ovviamente la qualità dei soci

che normalmente vengono proposti è molto alta e non è assolutamente messa in discussione, ma vorrebbe far presente che l'Ateneo ha bisogno di persone che si spendano per l'istituto e desidera responsabilizzare i soci proprio su questo, in modo che siano proposte sì persone di qualità, ma che abbiano voglia e tempo di dedicarsi all'Ateneo. Per i soci residenti, si propongono: la prof.ssa Isabella Adinolfi, il prof. Aleramo Lanapoppi, il dott. Giovanni Leoni, l'avv. Fabio Moretti, l'avv. Stefano Scalettari, la dott. Alessandra Schiavon, l'avv. Massimo Stefanutti, il dott. Carlo Alberto Tesserin e il dott. Jacopo Zanon. Per i soci stranieri: il prof. Werner Sollors.

Prima della votazione desidera presentare all'assemblea, seguendo una bella prassi instaurata dal past-president Gianpaolo Scarante, i soci nominati durante l'assemblea di dicembre 2021. Ai presenti consegnerà il diploma e la medaglia. Per i residenti: la prof.ssa Michela Agazzi, il dott. Luca Colferai, il dott. Roberto Fantoni, il dott. Giampaolo Rallo, il prof. Carlo Rubini e la dott.ssa Vittoria Surian. Per i non residenti: l'ing. Vittorio Drigo. Per gli onorari: l'arch. Roberto D'Agostino. Per gli assenti provvederà la segreteria: il dott. Marco Caberlotto, l'arch. Stefano Croce, la dr.ssa Maria Teresa De Gregorio, il dott. Giovanni Distefano, il prof. Gianni Fabbri, l'avv. Giovanni Minelli, l'avv. Giovanni Montanaro, il prof. Giuseppe Tattara (soci residenti); il prof. Stefano Gasparri e la prof.ssa Ida Zilio Grandi (soci non residenti); il prof. Adolfo Bernardello, il dott. Roberto Cicutto, la prof.ssa Tiziana Lipiello e il maestro Gianmaria Potenza (soci onorari).

La Presidente invita tutti alla votazione.

Viene deciso l'ufficio degli scrutatori: Michele Gottardi (direttore responsabile della rivista), Giovanni Anfodillo e il personale di segreteria e biblioteca, Elena Rossetto e Daria Albanese.

Trascorso il tempo necessario, la presidente dichiara concluse le operazioni di voto e decide di procedere con lo scrutinio.

Questi i risultati dello scrutinio: soci aventi diritto 65 (60 presenze con 5 deleghe), votanti effettivi 65. Per i soci residenti: Isabella Adinolfi (55), Aleramo Lanapoppi (57), Giovanni Leoni (60), Fabio Moretti (56), Stefano Scalettari (59), Alessandra Schiavon (57), Massimo Stefanutti (57), Carlo Alberto Tesserin (59) e Jacopo Zanon (53). Per i soci stranieri: Werner Sollors (60).

Per il referente agli affari di etica e statuto: Simone Zancani (54). La presidente proclama ufficialmente eletti i nuovi soci e il nuovo Referente agli affari di etica e statuto. Ringrazia i partecipanti e chiude l'assemblea.

#### ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DEL 12 DICEMBRE

Assume la presidenza Antonella Magaraggia che, salutati e ringraziati i presenti, chiede un minuto di silenzio per i soci deceduti.

Dopo aver dato il benvenuto, la presidente inizia a parlare delle molte attività culturali. Sono stati fatti vari incontri sui problemi della città, che hanno avuto notevole successo (sul mercato di Rialto, sull'ospedale Giustinian e sul porto, sulla questione ambientale ecc...). L'Ateneo continuerà anche nel 2023 a occuparsi di

questi argomenti: per il 2 febbraio si sta organizzando un incontro sul cd. *ticket* che il Comune ha proposto per entrare a Venezia, il 22 febbraio si parlerà di *smart-working* e di Venezia come *smart-city* mentre il 15 marzo sarà affrontato il tema della residenzialità (problemi legati al turismo, ai bed & breakfast e agli affitti). Con l'Ordine degli ingegneri si farà un incontro sulle barriere che hanno protetto la basilica di San Marco nelle recenti acque alte. La presidente evidenzia che anche gli argomenti di attualità hanno destato notevole interesse: molto frequentato l'incontro sui referendum e sulla giustizia, ma anche quello sul carcere e lavoro, dove è stata messa in contatto la realtà carceraria con il mondo imprenditoriale. Tale incontro, nel prosieguo, ha favorito la stipulazione di contratti di lavoro con i detenuti. Ricorda anche l'incontro sugli "anni di piombo" con Carlo Nordio e aggiunge che ne verrà fatto un altro su questo argomento, sul terrorismo di estrema destra. Sono stati anche ricordati i trent'anni dalla morte di Falcone e Borsellino con uno spettacolo. Nella programmazione delle attività si è pensato a dei cicli, tra i quali uno è *L'ATENEOinVIAGGIO* essendo Venezia città di grandi viaggiatori. Sono stati ricordati i "vecchi viaggiatori" (Giovanni Miani, che ha una sala a lui dedicata al Museo di storia naturale e Nicolò Mannucci, raccontato da Gianni Dubbini, un giovane che ha ripercorso il suo viaggio) e si sono incontrati "nuovi viaggiatori" (a marzo verrà in Ateneo Paolo Rumiz). È stato organizzato un ciclo dedicato alla geografia. Si riprenderà il ciclo *DONNATENEO*. C'è stato un'emozionante incontro nella giornata contro la violenza delle donne, grazie alla socia Nadia Filippini, verrà ripreso il discorso su Gaspara Stampa e si vorrebbe dedicare l'8 marzo alle donne afgane e iraniane. Continua anche il progetto giovani. L'Art Night è andata benissimo e i ragazzi sono stati ben istruiti. È stata fatta la maratona di lettura collegandoci a quella organizzata dalla Regione e ce ne sarà un'altra per il Giorno della Memoria. Si è cercato di trattare anche argomenti scientifici: sono stati fatti dei colloqui di medicina e chirurgia e sabato ci sarà un bellissimo incontro sulle malattie rare. Sono andate molto bene le presentazioni di libri: tra i tanti quelle su Gino Strada e su Pier Paolo Pasolini e quelle con Antonio Scurati e con il presidente Zaia. Domenica sarà ospite dell'Ateneo Gianrico Carofiglio. È stata anche organizzata la giornata dedicata ad Antonio Canova ed è in corso di ultimazione il filmato intitolato *Passeggiata Canoviana*, che percorrerà tutti i luoghi di Venezia cari a Canova e che sarà presentato in Ateneo a gennaio. I corsi sono stati tutti confermati, ma la presidente ha intenzione di incontrare i direttori per fare una programmazione più oculata.

Concludendo, ci si è resi conto che sono stati messi in cantiere molti eventi, anche con notevole successo, ma che, forse, sono troppi viste le forze della segreteria, che la presidente non ringrazierà mai abbastanza, anzi invita tutti a farlo con un grande applauso. Si deve prevedere una riorganizzazione degli eventi *in primis*, ma vi deve essere anche maggior diligenza in chi li propone. Spesso la segreteria deve rincorrere le persone per avere le informazioni necessarie. A tal fine è stata predisposta una scheda per ogni evento, che necessariamente deve essere compilata prima e che serve soprattutto a Valerio per capire le necessità per ogni attività svolta. La presidente auspica che ogni appuntamento venga definito entro un tempo congruo, che si ritiene di indicare nel 20 del mese precedente alla data dell'incontro, pena la possibilità, da parte del Comitato di presidenza, di annullare l'attività. Informa i

soci che il Comitato di presidenza e il Consiglio accademico hanno anche deciso che l'Ateneo mette a disposizione le sale per le presentazioni di libri dei soci, solo se si tratta della prima presentazione a Venezia e se il socio è in regola con il versamento della quota. Ritieni anche di dover dire che la gratuità riservata ai soci purtroppo dovrà forse essere rivista alla luce dell'aumento dei costi delle utenze.

Brevemente illustra le nuove collaborazioni che si sono instaurate: con Studium di Marco Vidal, perché si è voluto premiare questa libreria che, nonostante il periodo difficile, non ha chiuso, come tante altre; con il Teatro Goldoni che, avendo dei problemi di spazio per dei lavori di restauro, farà delle attività in Ateneo (questo consentirà di ospitare degli spettacoli di livello e di avere un'entrata); si sta anche cercando di stipulare una convenzione con lo Iuav di Venezia, tramite la socia Maura Manzelle. Oltre alla commissione Statuto, che continua a lavorare, si è deciso di istituire anche una commissione Grandi eventi, per tutte quelle attività "speciali", che richiedono una particolare organizzazione.

Aggiornamento sui premi: il premio Torta si farà il prossimo anno e in quello successivo celebreremo i 50 anni dalla sua istituzione. Dopo sei anni è ripreso il premio Grimani, che è andato molto bene. Purtroppo non c'è più il sostegno della Camera di commercio, ma per il futuro è iniziata una collaborazione, che si conta di consolidare, con la Confartigianato e la Cgia. Il premio Rizzoli è definitivamente istituito.

Una parola sulle nuove proposte dei soci: la presidenza ritiene utile l'invio del curriculum a tutti i soci perché non è sufficiente affiggerli alla bacheca in segreteria. Invita i soci a cercare persone giovani, allegando il curriculum, ovviamente, ma dando, se necessario, anche qualche informazione in più al Comitato di presidenza. Chiede anche una certa responsabilizzazione nella presentazione: è necessario conoscere la persona che si propone e non farlo, come ha riscontrato in alcuni casi, senza alcuna conoscenza, per "far piacere" a un altro socio. I nuovi soci devono avere voglia di impegnarsi per l'Ateneo e soprattutto devono essere consapevoli che si deve versare una quota sociale annuale. Questo è un tasto veramente dolente, per non dire vergognoso. Alla data dell'ultimo Consiglio accademico (29 novembre 2022) c'erano 18.000 euro di morosità per l'anno in corso, più 6.000 euro per gli anni precedenti. Sotto il profilo giuridico il termine ultimo per pagare è quello del 31 dicembre, ma si deve capire che l'Ateneo affronta delle spese fisse fin dall'inizio dell'anno, per cui è fondamentale poter contare fin dall'inizio dell'anno sul versamento delle quote. Il Consiglio accademico propone all'assemblea, come indicato dall'art. 10 dello statuto, di individuare il termine del 31 marzo per il versamento della quota sociale annuale. Su questo chiede di deliberare in assemblea. Altra questione: dopo tre anni di morosità il socio è decaduto di diritto. La segreteria invia una raccomandata informativa e concede tempo 30 giorni per rispondere e saldare quanto dovuto. A volte accade che viene versata solo parte della morosità. Il Consiglio accademico ha deciso che debbano essere saldate tutte le quote dovute, pena la decadenza.

Due parole sul nuovo sito internet. Il suo restauro è quasi terminato ed è stato più complesso di quello che si credeva. Sono state individuate delle sottosezioni, come quella dei Veneti nel Mondo. Si sta aggiornando anche la voce Ateneo Veneto su Wikipedia, sia nella versione italiana che in quella inglese, perché risultava errata.

Dei contenuti si occupano i soci Gottardi e Tonini. Si sta anche studiando una comunicazione migliore delle attività.

La presidenza è contenta della scelta fatta, in relazione al personale, di aver aumentato le ore a Marina Niero e di aver dato le nuove competenze a Elena Rossetto. Aveva pensato, in considerazione del futuro pensionamento di Valerio Memo, di trovare fin da ora un tecnico di sala che potesse occuparsi anche della registrazione e della comunicazione, ma i tentativi sono falliti perché le persone non si impegnano da qui a un anno o due e quindi si è dovuto posticipare questa attività di ricerca.

L'Ateneo ha partecipato anche a un bando per la rimozione delle barriere architettoniche, chiedendo l'installazione dell'ascensore nell'anti-segreteria. Non si hanno ancora notizie.

La presidente si è attivata per il danno ai marmi in aula magna, da anni presente: ha individuato tutti i condomini dell'edificio adiacente, ha fatto fare i sopralluoghi e ha chiesto, e ottenuto, l'autorizzazione a fare un piccolo scavo per capire da dove derivi questa perdita. Si è provveduto anche al restauro della parete ammalorata della sala Cini. Aggiunge che il Consiglio accademico ha approvato i lavori di restauro e rifacimento degli scuri e delle finestre della biblioteca e della sala Tommaseo.

Sta monitorando il plateatico davanti al bar al Teatro, ha mandato una lettera all'assessore competente per avere informazioni perché sembra che si stia allargando sempre di più e, soprattutto, perché la presenza di ombrelloni impedisce la visione completa della facciata dell'Ateneo.

È stata riorganizzata la sala lettura che è diventata una nuova sala per le attività culturali, molto apprezzata per la luminosità e, ovviamente, per la presenza del nostro Tintoretto.

L'attenta gestione della concessione in uso delle sale ha fatto sì che i 25.000 euro incassati nel 2019 (senza le entrate della concessione in uso delle sale per la Biennale), quest'anno siano diventati il doppio. La collaborazione con Zuecca Project per il periodo della Biennale di quest'anno è stata ottimale sotto ogni punto di vista. Al momento non si ha ancora certezza per il prossimo anno, ma si sta lavorando. Per pubblicizzare le sale è stato commissionato un piccolo filmato e sarà rifatta la brochure relativa all'Ateneo Veneto.

Da ultimo, va ricordato che, in relazione alla precedente concessione in uso delle sale, vi era stato un ammanco. È stato officiato un socio, l'avv. Versace, che si ringrazia, ed è stato ottenuto un decreto ingiuntivo ed eseguito un pignoramento per il recupero della somma.

Finisce con il dar conto dei contributi ricevuti su progetti specifici: 5.000 euro da Intesa San Paolo per il progetto *Ateneo dei Giovani*, circa 15.000 euro dalla Regione Veneto per la *Passeggiata Canoviana*, 3.000 euro dal Comitato per le celebrazioni su Antonio Canova per un incontro a lui dedicato, 10.000 euro dalla Fondazione di Venezia per la digitalizzazione dei volumi di pregio della collezione libraria dell'Ateneo. Per quest'ultimo è stato comprato uno scanner apposito e stipulato un contratto a progetto di sei mesi con uno studente di Ca' Foscari che svolgerà il lavoro, un ragazzo molto bravo e competente, appositamente selezionato dalla nostra Bibliotecaria Dorit Raines, che ringrazia. È stato attuato un partenariato con Ca' Foscari per un progetto del socio Lorenzo Calvelli, in relazione al recupero e alla conservazione del patrimonio

culturale risalente alla Repubblica Serenissima in Istria e in Oriente, che frutterà un contributo di circa 4.000 euro a fronte di due eventi, un convegno e una piccola mostra. Per un altro progetto sui veneti nel Mondo si sono ricevuti dalla Regione Veneto 6.182 euro e, da ultimo, si è partecipato a un bando con le scuole (si è stati ammessi, ma non ancora contattati).

Passato il primo anno della sua presidenza, la presidente si dichiara soddisfatta per quanto fatto fino a ora e ringrazia di cuore tutti.

Lascia la parola al tesoriere Anfodillo per il punto 2 all'ordine del giorno, il bilancio preventivo 2023.

Giovanni Anfodillo, dopo aver salutato, dice che, come sempre, cercherà di essere veloce. Quello che si andrà ad approvare è appunto il bilancio preventivo 2023, che ha provato a stilare con sana cautela. Questo perché il punto principale di equilibrio del nostro bilancio è l'utilizzo della sala per la Biennale. La prossima sarà appunto Biennale Architettura che ospiterà manifestazioni di rilievo economico inferiore e quindi anche l'utilizzo della sala dovrebbe portare entrate minori. Dovrebbe perché in realtà i tempi per la definizione delle manifestazioni collegate alla Biennale o anche quelle diverse, sono spostati tra fine dicembre e gennaio 2023, contrariamente allo scorso anno (novembre) e quindi al momento le trattative sono ancora in corso da parte dei nostri partner, che non hanno ancora potuto confermare nulla. Si spera di poter concludere il contratto quanto prima. Sul fronte delle entrate istituzionali il bilancio preventivo 2023 è più o meno in linea con quello stipulato per l'esercizio 2022. Da 180.000 euro si è passati a 173.000 euro perché è stata prevista una minore entrata dei contributi dei soci e degli enti pubblici. Per quanto riguarda i costi, ne sono stati ipotizzati un po' di più, da 210.000 euro a 240.000 euro. Il risultato delle attività istituzionali è sempre negativo perché, come sapete, il totale delle entrate istituzionali non è sufficiente per coprire il totale degli oneri istituzionali. Per quanto riguarda le attività connesse all'utilizzo delle sale, per i proventi sono stati posti 50.000 euro per la futura Biennale architettura e la differenza riguarda i proventi per le attività nelle sale 2022, che, come ha detto prima la presidente, quest'anno sono passati da 25.000 euro del 2019 a 50.000 euro. Per i costi sono stati stanziati 35.000 euro invece che 11.000 euro, proprio per gli aumenti che ci saranno nel 2023. Il risultato delle attività connesse è di 75.000 euro e servirà appunto a coprire il risultato negativo delle attività istituzionali. Oneri finanziari per il momento non ce ne sono perché c'è una buona disponibilità di cassa, circa 170.000 euro, e pertanto non sono previsti interessi passivi. Nella seconda pagina si è cercato, come ormai di consueto, di dare un'idea dell'andamento dell'Ateneo: la prima colonna e la quinta sono quelle appena illustrate, mentre le tre centrali rappresentano il preconsuntivo della chiusura dell'esercizio 2022. La prima gennaio-ottobre 2022 effettiva, nel senso che, al momento della stipulazione del prospetto, tutto era già regolarmente registrato e la seconda novembre-dicembre 2022 stimata, con un buon risultato d'esercizio di 40.000 euro circa. Tutto questo grazie a Zuecca Project, con la quale il tesoriere è in contatto e che si vorrebbe come partner anche per le Biennali 2023 e 2024. Ultima annotazione riguarda il "buco" per la Biennale precedente 2020-2021: l'Ateneo avanzava circa 28.000 euro su 45.000 di contratto, ma è stato fatto un decreto ingiuntivo e pignorata liquidità per circa 18.000 euro, cosa di cui il tesoriere si ritiene soddisfatto. Ringrazia i soci e lascia la parola per eventuali domande.

Riprende la presidente dicendo che, prima di lasciare la parola ai soci, vuole mettere al voto la proposta del termine ultimo del 31 marzo di ogni anno per il pagamento della quota sociale.

Per concludere elenca nominativi dei nuovi soci proposti e non aggiunge altro perché i relativi curricula sono stati spediti già via mail. Per i soci residenti la prof. ssa Claudia Antonetti e il prof. Marco Ceresa, per i soci non residenti il maestro Lapodonato Sagramoso.

Prende la parola Emanuela Bassetti, che, dopo aver salutato i presenti, ringrazia e si complimenta con il Comitato di presidenza e in particolare con il tesoriere, perché crede sia veramente difficile gestire un ente come l'Ateneo e riuscire a ottenere risultati come questi. La cosa che emerge, davvero preoccupante, è che il contributo dei soci all'attività istituzionale sia del tutto irrisorio. Lo sbilancio che ne deriva è notevole e crede che l'unica soluzione sia quella di aumentare le quote.

La presidente, dopo averla ringraziata per l'intervento, fa presente che sarebbe già contenta se i soci versassero almeno 150 euro, perché attualmente si fa fatica a ottenere anche quello. Questo discorso sull'aumento della quota sociale è stato affrontato più volte e con molta difficoltà, basti ricordare alcuni anni fa quando si è passati da 100 a 150 euro, ma se ne potrà riparlare.

Riprende il tesoriere dicendo che, in realtà, se si osserva lo sbilancio, si vede che è di 67.000 euro che corrisponde più o meno al raddoppio della quota.

La presidente rivolge come ultimo un ringraziamento a Valerio Memo, che, in realtà, è molto di più che un tecnico di sala. Viene messa ai voti la proposta di indicare il 31 marzo di ogni anno come termine per il pagamento. Il segretario chiede se vi siano soci contrari o astenuti. Nessuno contrario o astenuto. La proposta viene approvata. Non essendoci domande o osservazioni, il bilancio preventivo 2023 viene approvato all'unanimità.

La presidente invita alla votazione delle proposte di nuovi soci.

Viene deciso l'ufficio degli scrutatori: il segretario accademico Alvisio Bragadin e il personale di segreteria e biblioteca, Elena Rossetto, Marina Niero e Daria Albanese. Trascorso il tempo necessario, la presidente dichiara concluse le operazioni di voto e si procede con lo scrutinio. Terminato lo scrutinio, si proclamano gli elencati soci aventi diritto 69 (66 presenze con 3 deleghe), votanti effettivi 69. Per i soci residenti: Claudia Antonetti (64), Marco Ceresa (67). Per i soci non residenti: Lapodonato Sagramoso (65).

La presidente proclama ufficialmente eletti, i nuovi soci e invita tutti al brindisi per lo scambio degli auguri in Sala lettura al primo piano. Ringrazia i partecipanti e chiude l'assemblea alle ore 20.00.

BILANCIO CONSUNTIVO 2022

*stato patrimoniale al 31 dicembre 2022*

DESCRIZIONE	31 dicembre 2022	31 dicembre 2021
<b>ATTIVO</b>		
immobile	2.257.850	2.257.850
impianti e macchinari	30.637	24.923
attrezzature	27.515	25.802
altri	0	425
immobilizzazioni finanziarie	707	707
<b>TOTALE IMMOBILIZZAZIONI</b>	<b>2.316.709</b>	<b>2.309.707</b>
totale crediti	42.618	44.855
totale disponibilità liquide	163.238	144.002
<b>TOTALE ATTIVO CIRCOLANTE</b>	<b>205.856</b>	<b>188.857</b>
<b>TOTALE ATTIVO</b>	<b>2.522.565</b>	<b>2.498.592</b>
<b>PASSIVO</b>		
fondo di dotazione	40.400	40.400
riserve statutarie	2.084.483	2.084.483
riserve vincolate	13.377	13.377
riserve di utili o avanzi di gestione	49	0
altre riserve	0	1
<b>TOTALE PATRIMONIO NETTO</b>	<b>2.176.232</b>	<b>2.138.310</b>
fondo TFR	66.353	69.293
fondi spese future	181.416	193.962
mutui e finanziamenti passivi	0	5.579
debiti	98.564	97.027
<b>TOTALE PASSIVO</b>	<b>2.522.565</b>	<b>2.498.592</b>

ATTI  
XXVI

## RENDICONTO GESTIONALE 2022

DESCRIZIONE	es. 2022	es. 2021
<b>PROVENTI E RICAVI</b>		
<b>RICAVI, RENDITE E PROVENTI</b>		
proventi da quote associative e apporti dei fondatori	55.940	62.375
erogazioni liberali	0	6.930
proventi del 5 per mille	9.000	8.496
contributi da soggetti privati	7.795	36.206
contributi da enti pubblici	128.091	101.609
altri ricavi, rendite e proventi	204.138	68.787
ricavi per prestazioni e cessioni a terzi	24.721	3.639
da altri investimenti finanziari	0	10
da altri proventi	0	375
<b>TOTALE PROVENTI E RICAVI</b>	<b>429.685</b>	<b>288.427</b>
<b>ONERI E COSTI</b>		
<b>COSTI E ONERI DA ATTIVITÀ DI INT. GENERALE (A)</b>		
materie prime, sussidiarie, di consumo e merci	7.151	15.853
servizi	177.162	96.241
godimento beni di terzi	4.756	4.129
personale	167.549	126.547
ammortamenti	13.999	11.472
accantonamenti per rischi e oneri	0	23.892
oneri diversi di gestione	543	2.835
<b>TOTALE (A)</b>	<b>371.160</b>	<b>280.969</b>
<b>COSTI E ONERI DA ATTIVITÀ DIVERSE (B)</b>		
servizi	3.398	458
personale	10.316	1.668
ammortamenti	862	151
oneri diversi di gestione	0	450
<b>TOTALE (B)</b>	<b>14.576</b>	<b>2.727</b>
<b>COSTI E ONERI DA ATTIVITÀ FIN. E PATRIM. (C)</b>		
	774	1.143
<b>TOTALE ONERI E COSTI (A+B+C)</b>	<b>386.510</b>	<b>284.839</b>

## BILANCIO PREVENTIVO 2023

ATTI  
XXVIII

DESCRIZIONE	preventivo 2023
<b>PROVENTI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI</b>	
contributi soci	55.000
contributi enti pubblici	90.000
contributi enti privati	10.000
altre entrate	10.000
5 per mille	8.000
<b>TOTALE PROVENTI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (A)</b>	<b>173.000</b>
<b>ONERI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI</b>	
sede storica e collezioni d'arte	30.000
manifestazioni e iniziative culturali	100.000
segreteria e servizi generali	110.000
<b>TOTALE ONERI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (B)</b>	<b>240.000</b>
<b>RISULTATO ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (C)</b>	<b>-67.000</b>
provenienti da attività connesse (d)	110.000
oneri da attività connesse (e)	35.000
<b>RISULTATO ATTIVITÀ CORRENTE (F)</b>	<b>75.000</b>
proventi finanziari (g)	0
oneri finanziari (h)	1.000
<b>RISULTATO GESTIONE FINANZIARIA (I)</b>	<b>-1.000</b>
oneri tributari (o)	6.000
<b>RISULTATO (C+F+I+O)</b>	<b>1.000</b>

A P P E N D I C I





---

## CONSIGLIO ACCADEMICO

---

Antonella Magaraggia  
*presidente*

Filippo Maria Carinci  
*vicepresidente*

Alvise Bragadin  
*segretario accademico*

Giovanni Anfodillo  
*tesoriere*

Paola Marini  
*delegato affari speciali*

Giovanni Alliaia di Montereale

Ettore Cingano

Ilaria Crotti

Marinella Colummi Camerino

Roberto Ellero

Marie Christine Jamet

Margherita Losacco

Guido Moltedo

Ottavia Piccolo

Tiziana Plebani

Raffaele Santoro

Claudio Scarpa

e-mail: [presidenza@ateneoveneto.org](mailto:presidenza@ateneoveneto.org)

### **Organo di controllo**

Silvio Chiari

Alessandro Danesin

Raffaello Martelli

Rocco Fiano (revisore supplente)

### **Bibliotecario accademico**

Dorit Raines

### **Conservatore dell'archivio**

Alessandra Schiavon

### **Conservatore delle collezioni d'arte**

Camillo Tonini

### **Direttore della rivista *Ateneo Veneto***

Michele Gottardi

### **Proto della fabbrica**

Alberto Ongaro

### **Referente agli affari di etica e statuto**

Simone Zancani

### **Delegato ai rapporti con le scuole**

Franco Ferrari

### **Presidente commissione premio Torta**

Maura Manzelle

---

## PERSONALE E COLLABORATORI

---

### **Comunicazione e relazioni esterne**

Silva Menetto

e-mail: [segreteria@ateneoveneto.org](mailto:segreteria@ateneoveneto.org)

**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)

### **Segreteria amministrativa**

Elena Rossetto

e-mail: [info@ateneoveneto.org](mailto:info@ateneoveneto.org)

### **Biblioteca**

Daria Albanese

e-mail: [biblioteca@ateneoveneto.org](mailto:biblioteca@ateneoveneto.org)

### **Servizi tecnici**

Valerio Memo



## CODICE ETICO



Il presente codice è basato sulle linee-guida del Cope (Committee on Publication Ethics: <http://publicationethics.org/>) e regola il comportamento di tutte le parti coinvolte nel processo di pubblicazione dei contributi della rivista *Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti. Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*.

### I. DOVERI DELLA REDAZIONE DELLA RIVISTA

1. La direzione ha la responsabilità di decidere sulla pubblicazione dei contributi inviati alla rivista sulla base dei risultati della procedura di referaggio.
2. La decisione di accettare o rifiutare un contributo per la pubblicazione è basata esclusivamente su criteri di rilevanza scientifica, attinenti alla originalità, chiarezza e pertinenza dei contenuti, senza distinzione di razza, sesso, orientamento sessuale, credo religioso, origine etnica, cittadinanza nonché orientamento scientifico, accademico o politico.
3. La direzione è responsabile per la gestione delle segnalazioni, da qualsiasi fonte provenienti, di imprecisioni, errori, conflitti di interessi, plagi che emergano sia durante che dopo la procedura di revisione. A tal fine, la direzione può consentire, ove possibile, la correzione del contributo, la pubblicazione di un *erratum* o, nei casi più gravi di scorrettezze, la ritrattazione del contributo. In tutti i predetti casi, la direzione interpella preventivamente gli autori del contributo interessato e li tiene informati sugli sviluppi della procedura.
4. I materiali inediti contenuti in un contributo proposto per la pubblicazione non possono essere utilizzati da chiunque acceda ad essi nel corso del processo di pubblicazione senza il consenso scritto dell'autore.

### II. DOVERI DEGLI AUTORI

1. Gli autori si conformano ai canoni di correttezza e integrità scientifica sia nella redazione del contributo sia nella collaborazione con la direzione e la redazione per l'intera procedura di valutazione.
2. Gli autori garantiscono l'originalità del contributo e, ove pertinente, l'autenticità dei fatti o dei dati utilizzati.
3. I testi provenienti da contributi di terzi o anche degli stessi autori devono essere parafrasati o citati letteralmente, ferma in ogni caso l'indicazione della fonte. Devono essere parimenti indicate tutte le fonti cui gli autori hanno fatto riferimento per l'elaborazione del contributo, a prescindere dalla presenza di citazioni espresse.
4. Gli autori garantiscono la natura inedita del contributo sottoposto alla valutazione dei revisori. In fase di procedura di revisione i manoscritti non possono essere sottoposti ad altre riviste per la pubblicazione.
5. Inviando il manoscritto per la revisione, gli autori, in caso di giudizio favorevole e successiva pubblicazione del contributo, rinunciano a tutti i diritti di sfruttamento economico. I diritti sono trasferiti all'editore della rivista.
6. La paternità letteraria del manoscritto è limitata a coloro che hanno dato un contributo significativo per l'ideazione, la progettazione, l'esecuzione o l'interpretazione dello studio. Tutti coloro che hanno dato un contributo significativo devono essere elencati come co-autori. L'autore di riferimento deve garantire che i co-autori siano indicati nel manoscritto, che abbiano visto e approvato la versione definitiva dello stesso e che siano concordi nel presentarlo per la pubblicazione.
7. Qualora gli autori riscontrino errori significativi o inesattezze nel contributo pubblicato devono comunicarlo tempestivamente alla direzione o alla redazione e cooperare con le stesse per la correzione o la ritrattazione.

### III. DOVERI DEI REVISORI

1. I revisori assistono il direttore nelle decisioni editoriali e, attraverso le comunicazioni da esso veicolate, possono eventualmente aiutare l'autore a migliorare il proprio lavoro.
2. Se il revisore ritiene di non essere adeguatamente qualificato per valutare il lavoro che gli è stato sottoposto o impossibilitato a esprimere il proprio giudizio nei termini richiesti deve informarne la direzione della rivista e non accettare il referaggio.
3. Il revisore deve astenersi dal valutare contributi di cui abbia individuato la paternità qualora si trovi in una situazione di conflitto d'interessi, di qualsivoglia natura, nei confronti dell'autore.
4. I contributi ricevuti per il referaggio devono essere trattati come documenti riservati e non devono essere mostrati o discussi con altri. In ogni caso informazioni o idee ottenute nella procedura di valutazione non devono essere utilizzate a proprio vantaggio dal revisore.
5. La revisione deve essere condotta obiettivamente e con argomentazioni chiare e documentate, segnalando la presenza di materiale bibliografico non citato, che sia rilevante per il contributo da valutare, e indicando agli autori eventuali interventi utili per migliorare la qualità scientifica del loro lavoro.
6. Il revisore deve richiamare l'attenzione del comitato di redazione qualora ravvisi una somiglianza sostanziale o una sovrapposizione tra il contributo sottoposto alla sua valutazione e qualunque altro documento pubblicato di cui abbia conoscenza personale.



**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



**CCIX, terza serie, 21/I (2022)**

*Ricerca archeologica e vitalità dell'antico a Venezia*

A cura di Margherita Tirelli

Saggi di

Giovanna Gambacurta, Margherita Tirelli, Rosa  
Barovier Mentasti, Cristina Tonini, Rosa Chiesa, Lorenzo Calvelli,  
Giovannella Cresci Marrone, Luigi Fozzati, Marco Bortoletto,  
Luigi Sperti, Irene Favaretto, Myriam Pilutti Namer

**CCIX, terza serie, 21/II (2022)**

Saggi e memorie di

Simone Fatuzzo, Sabine Hermann, Emma Filipponi,  
Margherita Mittone, Adolfo Bernardello, Guido Zucconi,  
Michela Pirro, Maura Manzelle, Teresa Bernardi, Shaul Bassi,  
Petra Codato, Holden Turner, Mauro Pitteri, Giorgio Bolla



Finito di stampare  
per i tipi della Tipografia  
Grafiche Veneziane soc. coop.  
Venezia - luglio 2023