

ATENE O V E N E T O anno CCX, terza serie, 22/II (2023)

Poste Italiane S.p.A. - Speciazione 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 V E N E T O



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





# ATENEIO VENETO

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



1 8 1 2

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

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

direttore responsabile: Michele Gottardi  
segreteria di redazione: Marina Niero  
e-mail: [niero@ateneoveneto.org](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  
211° anno accademico

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

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



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

I N D I C E

SAGGI

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

## MEMORIE

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

## ATTI DELL'ATENEO VENETO

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

APPENDICE: organigramma, pubblicazioni

SAGGI



Nicola Berton

LA FACCIATA DELLA CHIESA DI SANT'APONAL. UNO SGUARDO  
INEDITO SULLA SCULTURA VENEZIANA TARDOGOTICA

Chiusa al pubblico da decenni, la chiesa di Sant'Aponal, sebbene situata lungo uno dei principali assi viari di Venezia, a poca distanza dal nucleo realtino, nel sestiere di San Polo, sfugge all'attenzione dei più che attraversano l'omonimo campo antistante.

Il prospetto dell'edificio rappresenta una delle poche testimonianze superstiti di architettura religiosa "minore" gotica, con il suo caratteristico coronamento polilobato ad arco mistilineo centrale, ampiamente attestato in laguna nel corso del Quattrocento<sup>1</sup>. Proprio lo stato di trascuratezza in cui versa il monumento, tanto all'esterno quanto all'interno, ha provocato la necessità di indagarne la storia e di esaminare con attenzione la rimanente decorazione di epoca medievale<sup>2</sup>, costituita da elementi scultorei tardogotici di varia provenienza<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ENNIO CONCINA, *Tempo Novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 241.

<sup>2</sup> La presente ricerca scaturisce dalla tesi di laurea magistrale *La facciata della chiesa di Sant'Aponal: fasi architettoniche e nuove ipotesi sulle sculture tardogotiche*, per cui desidero ringraziare il mio relatore, il professor Simone Piazza, e la correlatrice professoressa Michela Agazzi per la possibilità di pubblicare questo elaborato e il loro costante supporto durante tutta la fase di ricerca e approfondimento. Ringrazio, inoltre, il parroco di San Silvestro e San Cassian di Venezia Don Antonio Biancotto per aver permesso un sopralluogo in chiesa, e, infine, ringrazio Daniele Barbaro e Marco Valmarana per l'apparato fotografico.

<sup>3</sup> Sulla facciata di Sant'Aponal si segnalano i contributi di EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni Veneziane raccolte e illustrate*, Venezia, Giuseppe Pigotti, 1830, III, pp. 245-276; ENNIO CONCINA, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Milano, Electa, 2003; sul suo arredo scultoreo si veda: ALBERTO RIZZI, *Scultura Esterna a Venezia: Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*, Venezia, Filippi, 2014 (II edizione ampliata), pp. 349-354; VALENTINA FERRARI, *I tabernacoli gotici della Basilica di San Marco in Venezia: le funzioni liturgiche, i restauri e l'arte dei Dalle Masegne*, tesi di dottorato, Scuola dottorale interateneo Università Ca' Foscari-Iuav-Università degli Studi di Verona, relatrice Martina Frank, 2018, p. 321; per quanto riguarda la storia dell'edificio cfr. WLADIMIRO DORIGO, *Venezia Romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Sommacampagna (Vr)-Venezia, Cierre-Istituto Veneto Scienze, Lettere ed Arti, 2003, I, pp. 254, 456, II, pp. 552, 860-861; ID., *Venezia Origini: fondamenti, ipotesi, metodi*, Electa, Milano, 1983, I, p. 265, II, pp. 612-616; ANTONIO GAGGIATO, *Le chiese esistenti a Venezia e nelle isole della Laguna volte ad altro uso o chiuse. Catalogo Ragionato*, II, Venezia, Supernova, 2020, pp. 537-546; SIMONE PIAZZA, *Mosaici d'oro nelle chiese di Venezia (IX-XIV secolo), luci sull'ingente patrimonio perduto*, «Convivium», VII (2020), pp. 54-79.

Si è reso necessario acquisire un nuovo corpus fotografico dell'intero apparato scultoreo della facciata, in particolare per le statue che popolano le guglie della chiesa, le quali sono risultate quasi interamente trascurate dalla critica d'arte. La loro ristretta visuale, dovuta sia alle ridotte dimensioni del campo prospiciente la chiesa, sia alla loro posizione assai elevata, ha reso difficile il loro studio e l'acquisizione di fotografie frontali. Pertanto, ci si è muniti di apparecchi fotografici dotati di potenti teleobiettivi e di un drone per ricavare immagini dettagliate.

Inoltre, tutto l'apparato scultoreo della facciata risulta poco studiato e relegato a pochi saggi ormai datati, nonostante, come si avrà modo di vedere, sia composto da singolari esempi di scultura plastica gotica veneziana.

Si è ritenuto indispensabile effettuare uno studio approfondito attraverso ricerche d'archivio, oltre alla scarsa bibliografia esistente, sul contesto architettonico e artistico di cui la chiesa e la sua decorazione lapidea fanno parte. È parso opportuno proporre confronti iconografici con opere contemporanee, per rintracciare i potenziali contesti di origine delle sculture medievali, prendendo in studio ogni singolo componente. Infine, si è voluto proporre nuove ipotesi sulle derivazioni stilistiche delle opere di Sant'Aponal, prendendo in esame il panorama artistico veneziano tra XIV e XV secolo.

Grazie ai confronti con le opere scultoree gotiche veneziane è stata delineata una cronologia di riferimento e, in base alle evidenze stilistiche, la proposta di un autore dell'intera compagine scultorea della facciata della chiesa e di altre opere veneziane e padovane. Infatti, un sostanziale punto di svolta nell'analisi delle sculture di Sant'Aponal ha rappresentato l'individuazione di un'opera veneziana conservata al Metropolitan Museum di New York che ha permesso la formulazione di nuove ipotesi e nuove datazioni finora mai prese in considerazione.

In questo modo con il presente elaborato si è cercato non solo di unire in uno scritto la produzione bibliografica riguardante la chiesa di Sant'Aponal, ma anche di offrire nuove ipotesi che possano accendere un dibattito fino a questo momento trascurato, nella speranza di portare elementi di novità all'interno della storia della scultura gotica veneziana.

*La chiesa di Sant'Aponal nel periodo medievale*

La fondazione della chiesa risalirebbe, secondo la tradizione, al 1034 e sarebbe stata promossa da alcune famiglie ravennati<sup>4</sup> che, trasferitesi a Venezia, avrebbero voluto dedicare un luogo di culto al santo patrono della città di origine, Sant'Apollinare (in veneziano "Aponal"). Secondo il *Chronicon Altinate* (XIII secolo), invece, la costruzione della chiesa sarebbe da attribuire alla famiglia Campoli, di origine capuana, i cui membri avevano ottenuto la carica di tribuni a Venezia<sup>5</sup>.

Tuttavia, la prima fonte documentaria che ne attesta direttamente l'esistenza risale all'anno 1060 e riguarda una concessione di una parte del portico come luogo di sepoltura<sup>6</sup>.

Le chiese parrocchiali veneziane dell'XI secolo presentavano ridotte dimensioni e, spesso, si caratterizzavano per «un alzato assai modesto»<sup>7</sup> con un impianto basilicale a tre navate molto breve in lunghezza<sup>8</sup>, in risposta alla scarsa popolazione che abitava la città in quel periodo<sup>9</sup>.

In questa primitiva fase la chiesa di Sant'Aponal doveva presentare un assetto basilicale a tre navate<sup>10</sup>, con parete di fondo rettilinea con abside inscritta e portico laterale<sup>11</sup>, o con abside esterna e il portico in

<sup>4</sup> Queste famiglie sarebbero gli Scievola (o Sciavola), Scopara e Rampani, GAGGIATO, *Le chiese esistenti a Venezia*, p. 537; FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, Giacomo Sansovino, 1581, pp. 64-65; CICOGNA, *Delle iscrizioni Veneziane*, III, p. 245; FLAMINIO CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello*, Venezia, Giovanni Manfrè, 1758, p. 349; GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità Veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, Filippi Editore, 1970, p. 34; PIAZZA, *Mosaici d'oro*, p. 62.

<sup>5</sup> «*Ipsi fecerunt ecclesiam Sancti Apollinaris*», in *Origo Civitatum Italiae seu Venetiarum (Chronicon altinate et chronicon gradense)*, a cura di Roberto Cessi, Roma, Istituto Storico Italiano, 1933, p. 145; PIAZZA, *Mosaici d'oro*, p. 62.

<sup>6</sup> GUIDO ROSSI, GIANNA SITRAN, *Il territorio tra S. Aponal e S. Silvestro. La Gestazione, le origini la crescita fino alla seconda metà del '300*, in *L'insula realtina sede dei patriarchi di Grado*, Venezia, Ateneo Veneto, 2010, p. 17 e nota 79 a p. 34.

<sup>7</sup> DORIGO, *Venezia Romanica*, I, p. 254.

<sup>8</sup> Come nelle chiese di San Samuele, San Simeone Grande, Santa Sofia e Sant'Eufemia della Giudecca, *ibid.*

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

<sup>10</sup> Le dimensioni ipotetiche sarebbero di 91.10 x 64.16 piedi romani, equivalenti a 26.92 x 18.96 m, DORIGO, *Venezia Origini*, p. 612.

<sup>11</sup> In questa tipologia, parte di un linguaggio architettonico quasi «nazionale» di tutta la *Venetia*, le misure simboliche, i rapporti delle tipologie esarcali e ravennati si erano unite alla semplicità costruttiva appresa dalla tradizione aquileiese. Ivi, p. 616.

facciata<sup>12</sup>, ed era affiancata da un «alto campanile romanico»<sup>13</sup>. Nel documento viene citato proprio un «portico Sanctorum Cornelii et Cypriani»<sup>14</sup>, ed è testimoniato dalle fonti anche uno laterale almeno fino al XVIII secolo<sup>15</sup>.

Osservando la muratura nell'attuale prospetto di Sant'Aponal si nota una marcata discontinuità (riconoscibile dal diverso colore dei mattoni, fig. 1), che corrisponderebbe, verosimilmente, all'alzato medievale, che poteva raggiungere un'altezza di circa 12 metri nel punto più alto della navata centrale, 8 metri circa nelle navate laterali, mentre in larghezza approssimativamente 18,96 metri<sup>16</sup>. Ricalcando con una linea immaginaria tale discontinuità nella muratura (fig. 2) si otterrebbe una facciata a capanna, anche se non si esclude un prospetto con copertura a salienti.

Nel corso del XV secolo Sant'Aponal fu tra le poche chiese parrocchiali veneziane ad aggiornarsi allo stile gotico<sup>17</sup>. Nel 1407<sup>18</sup> il campanile romanico fu sopraelevato con un tamburo poligonale, la cella campanaria decorata con archetti ogivali ed è possibile siano stati fatti degli interventi anche alla chiesa<sup>19</sup>. Pochi anni dopo, nel 1437 il pievano Marco de' Piacentini investì personalmente seicento ducati d'oro «pro fabrica ipsius ecclesiae S. Apollinaris»<sup>20</sup> in un restauro che non dovette modificare l'altezza del corpo di fabbrica preesistente, ma che si limitò a una sostanziale modifica della facciata<sup>21</sup>, con la sola aggiunta di un fastigio mistilineo e l'apertura di un oculo centrale per illuminare la navata maggiore<sup>22</sup> (fig. 3). La chiesa assunse così le forme tardogoti-

<sup>12</sup> DORIGO, *Venezia Romanica*, pp. 860-861.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Cit. in ROSSI, SITRAN, *Il territorio tra S. Aponal e S. Silvestro*, nota 79, p. 34.

<sup>15</sup> VENEZIA, *Archivio Storico del Patriarcato* (d'ora in poi ASPVe), Curia patriarcale di Venezia (d'ora in poi CP), *Archivio segreto* (d'ora in poi AS), *Visite pastorali* (d'ora in poi VP), 17, 1701; DORIGO, *Venezia Origini*, p. 616; GIOVANNI PALAZZI, *Fasti Ducales ab Anafesto I ad Silvestrum Valerium Venetorum Ducem*, Venezia, Geronimo Albrizzi, 1696, p. 338.

<sup>16</sup> Larghezza non lontana dalle dimensioni dell'edificio attuale, DORIGO, *Venezia Origini*, p. 612.

<sup>17</sup> *Id.*, *Venezia Romanica*, I, p. 265.

<sup>18</sup> Un'iscrizione sul tamburo del campanile ne attesta il restauro del 1407, su volontà del pievano Francesco Pavoni. CICOGLIA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, p. 245.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 245, 261.

<sup>20</sup> FLAMINIO CORNER, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editisi illustratae ac in decades distributae*, 3, Venezia, Battista Pasquali, 1749, p. 161.

<sup>21</sup> DORIGO, *Venezia Romanica*, I, p. 265.

<sup>22</sup> NORBERT HUSE, WOLFGANG WOLTERS, *Venezia, l'arte del Rinascimento, Architettura, scultura, pittura, 1460-1590*, Venezia, Arsenale, 1989, p. 83.

che che vediamo riprodotte nella xilografia di Jacopo de' Barbari alla fine del XV e gli inizi del XVI secolo<sup>23</sup>.

La sua *facies* medievale è nota anche grazie all'importante testimonianza del *De situ Venetiae Urbis*, scritto da Marco Antonio Sabellico alla fine del XV secolo, in cui l'edificio è descritto ancora come un «locum vetustate» il cui interno era decorato da una «aurea testudine tesselatoque pavimento»<sup>24</sup>. A riprova di questa descrizione, nei documenti relativi alla visita apostolica del 1581 l'edificio si presentava ancora «cum tribus navibus, cum cuppula fornicata, pilis latericiis pavimento marmoreo et lateribus strato»<sup>25</sup>.

La chiesa aveva conservato almeno fino questo periodo la sua “vetustas” medievale quando, tra il 1583 e il 1630, proprio «de illius vetustate adeguata fuit solo et postmodum restaurata»<sup>26</sup>, subendo profonde modifiche, con l'ampliamento dell'area presbiteriale e la trasformazione della pianta a un'unica aula<sup>27</sup>. La facciata fu verosimilmente soprallevata, conservando tuttavia la sua antica tripartizione e l'elegante decorazione mistilinea.

#### *Sculture della facciata: complesso scultoreo del portale d'ingresso*

Scolpito interamente in pietra d'Istria<sup>28</sup>, il gruppo che oggi decora il portale d'ingresso di Sant'Aponal è formato da vari elementi scultorei e architettonici eterogenei, assemblati tra loro «come un altare»<sup>29</sup> (fig. 4).

Ai lati si trovano due guglie gotiche con baldacchini pensili<sup>30</sup> sovrastanti nicchie che contengono una statua di circa 55 cm<sup>31</sup> d'altezza: a

<sup>23</sup> Tale raffigurazione, tuttavia, è caratterizzata da «incongruenze di rappresentazione» e «incertezza di tratto», forse proprio in conseguenza delle recenti modifiche, ROSSI, SITRAN, *Il territorio tra S. Aponal e S. Silvestro*, p. 17.

<sup>24</sup> MARCO ANTONIO SABELLICO, *De situ urbis Venetae. De praetoris officio. De viris illustribus*, Venezia, Damiano da Gorgonzola, 1494; Sull'accezione del termine *testudine* si rimanda ai saggi di PIAZZA, *Mosaici d'oro*, pp. 54-79; PAOLA MODESTI, *Quasi come in un dipinto: la città e l'architettura nel “De situ urbis Venetae” di Marcantonio Sabellico*, «Arte Veneta», 66 (2009), pp. 17-35.

<sup>25</sup> ASPVe, CP, AS, Va, b. 1, f. 8, 1581.

<sup>26</sup> VENEZIA, *Archivio di Stato*, Provveditori di Comun, reg. BB., cc. 175-205, 1583.

<sup>27</sup> GAGGIATO, *Le chiese esistenti a Venezia*, p. 537.

<sup>28</sup> RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

<sup>29</sup> CICOGNA, *Delle iscrizioni Veneziane*, III, p. 245.

<sup>30</sup> FERRARI, *I tabernacoli gotici*, p. 321.

<sup>31</sup> RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

sinistra, un Cristo alla colonna, e a destra, un Cristo portacroce<sup>32</sup>. Tra di esse si trovano due bassorilievi in pietra d'Istria, separati da una cornice fitomorfa e delimitati da colonnine tortili. Nella lastra superiore (35×60 cm<sup>33</sup>) è raffigurata un'Orazione nell'Orto. Meglio conservato, invece, è il bassorilievo più in basso (40×60 cm<sup>34</sup>), sul quale è scolpito l'episodio evangelico dell'Incredulità di san Tommaso. Nella zona inferiore della scena, tra due piccoli stemmi gotici<sup>35</sup>, si trova un cartiglio con un'iscrizione che Antonio Cicogna e Rodolfo Gallo avevano erroneamente interpretato «CCMLXXXIII», datando così le opere al 1294<sup>36</sup>. La corretta lettura sarebbe MDLXXXIII (1594, dove la "D" rovesciata e anteposta alla "M" è probabilmente un errore dello scalpellino<sup>37</sup>), coincidente con il periodo di rifabbrica della chiesa<sup>38</sup>. Nella sezione superiore sono inserite tre statue a tutto tondo che seguono un'impostazione iconografica del tutto incoerente<sup>39</sup>: un Cristo crocifisso centrale<sup>40</sup> ai cui lati, sopra mensoline pensili, sono state collocate a destra una Madonna Addolorata<sup>41</sup>, mentre a sinistra un Cristo Passo<sup>42</sup> stante e «coronato di spine»<sup>43</sup>. Queste tre figure sono racchiuse da un elegante arco trilobato, decorato da un motivo fitomorfo, sormontato a sua volta da due foglie ondulate, da un acroterio centrale e tre statue a tutto tondo. Alle due estremità sono disposti un san Giovanni Evangelista e un'altra Madonna Addolorata. Sul vertice vi è un Cristo risorto<sup>44</sup>, mutilo della

<sup>32</sup> GIOVANNI MARIACHER, *Appunti per un profilo della scultura gotica veneziana*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali e Lettere», t. CIX (1951), p. 228.

<sup>33</sup> RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 352

<sup>34</sup> *Ibid.*

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

<sup>36</sup> CICOGNA, *Delle iscrizioni Veneziane*, III, pp. 245-246; RODOLFO GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, «Rivista mensile della città di Venezia», V (1926), p. 490.

<sup>37</sup> RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 352.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> ID., *Scultura erratica Veneziana: il nucleo realtino*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali e Lettere», CXXXII (1973-1974), nota 16, p. 8.

<sup>40</sup> La statua è mutila delle gambe a causa di lesioni risalenti sicuramente ad antica data, ma con i piedi ancora visibili alla base della croce RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

<sup>41</sup> CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 346; «Maria» in GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, p. 490; MARIACHER, *Appunti*, p. 225; RIZZI, *Scultura erratica Veneziana*, nota 16, p. 8.

<sup>42</sup> DORIGO, *Venezia Romanica*, II, p. 552; RIZZI, *Scultura erratica Veneziana*, nota 16, p. 8.

<sup>43</sup> CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 346; GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, p. 490; MARIACHER, *Appunti*, p. 228; RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

<sup>44</sup> Inizialmente interpretato come il «Padre Eterno» (CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*,

mano destra benedicente e delle estremità inferiori delle gambe, sotto le quali doveva esservi un sarcofago. Il vessillo delle Resurrezione, che doveva essere stretto nella mano sinistra, è andato perduto<sup>45</sup>.

Fino agli anni quaranta del XX secolo<sup>46</sup> il gruppo scultoreo, nella medesima disposizione, si trovava incassato nel muro esterno del presbitero della chiesa che fino al XIX secolo affacciava su un rio<sup>47</sup>, dove era stato visto e descritto da Cicogna<sup>48</sup>, da Fapanni<sup>49</sup> e da Gallo. Fu quest'ultimo, nel 1929, a suggerire il suo trasferimento in facciata, come nuova decorazione del portale<sup>50</sup>. È possibile osservare questa precedente ubicazione grazie a due testimonianze fotografiche scattate nella seconda metà del XIX secolo<sup>51</sup>.

L'attuale assetto compositivo delle statue – verosimilmente frutto di un riassetto del 1594, come suggerisce l'iscrizione – ha alterato irrimediabilmente l'iconologia delle statue, di cui, purtroppo, non è possibile stabilire l'originaria provenienza e disposizione. Tuttavia, sulla base di elementi comuni, le statue dovevano verosimilmente appartenere ad uno stesso monumento, forse un Calvario<sup>52</sup>, o un monumento funebre o anche un dossale d'altare, come l'Ancona della Passione di Sant'Eustorgio a Milano o l'Ancona marmorea di San Francesco a Bologna. Non si esclude che possano essere elementi di un altare del crocifisso, menzionato nella visita apostolica del 1581, custodito nel cimitero all'esterno della chiesa, di cui tuttavia non rimane nessuna traccia poiché probabilmente smantellato durante il rifacimento dell'edificio alla fine del XVI secolo<sup>53</sup>.

III, p. 346), identificato poi nel «Salvatore» (MARIACHER, *Appunti*, p. 228) e infine nel «Cristo risorto» (RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349).

<sup>45</sup> RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

<sup>46</sup> VENEZIA, *Archivio Storico della Soprintendenza*, San Polo Chiese, Sant'Aponal, b. A8, 1883-1942.

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

<sup>48</sup> CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 245.

<sup>49</sup> VENEZIA, *Biblioteca Nazionale Marciana*, ms. 9125/3: FRANCESCO SCIPIONE FAPANNI, *Altarini di Marmo o Tabernacoli, vulgo Capiteli, e immagini sacre scolpite in marmo, poste sulle muraglie esterne delle Chiese, dei Luoghi pii e delle case private in Venezia*, 1870-1888.

<sup>50</sup> GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, p. 490; RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 349.

<sup>51</sup> GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, p. 489; <http://www.archiviodellacomunicazione.it/sicap/lista/any:santa%20aponal/?WEB=MuseiVE>.

<sup>52</sup> DORIGO, *Venezia Romanica*, II, p. 552.

<sup>53</sup> ASPVE, CP, AS, VA, b. 1, f. 8, 1581.

*Sculture della facciata: cornice fitomorfa*

Fra gli elementi del gruppo scultoreo appena descritto vi è una cornice composta da due frammenti, scolpita con un motivo a tralci e grappoli d'uva. Questa tipologia decorativa risulta frequente nel contesto veneto e Dorigo l'aveva attribuita a una produzione veronese del XIII secolo<sup>54</sup>.

A Venezia numerosi sono i manufatti con lo stesso elegante motivo, alcuni dei quali catalogati da Alberto Rizzi<sup>55</sup> e datati tra il XIV e XV secolo<sup>56</sup>; altri invece, i più frequenti, sono cornici di lastre tombali datate ai primi decenni del XV secolo. Decorazioni fitomorfe simili sono riscontrabili anche in alcuni tabernacoli quattrocenteschi di area veneta, in particolare uno appartenente alla bottega di Antonino da Venezia, risalente al 1427 e conservato al museo civico di Vicenza.

I due frammenti di Sant'Aponal, infatti, potrebbero fare parte di un unico manufatto originario, probabilmente una cornice di tabernacolo risalente ai primi decenni del XV secolo, come suggerito dalla ricostruzione proposta (fig. 5).

*Sculture della facciata: la «cruce magna»*

Sopra alla finestra circolare in facciata è incassata una croce ritrinciata di grandi dimensioni in pietra d'Istria<sup>57</sup>, la cui superficie è molto erosa e criticamente trascurata<sup>58</sup> (fig. 6). L'opera è contornata da due cornici, una dentellata di epoca medievale, e un'altra più recente (datata tra il 1583 e il 1630), lacunosa in più punti e caratterizzata da un motivo a onde, intervallate da elementi floreali, tipico del XVII secolo<sup>59</sup>. All'interno della cornice dentellata vi è scolpito un *Christus patiens* a «bassissimo rilievo»<sup>60</sup>, i cui tratti corporei sono assai rigidi, le costole rese con incisioni nette sul torace, i muscoli degli avambrac-

<sup>54</sup> DORIGO, *Venezia Romanica*, I, p. 456; CRISTINA COLAUTTI, *Materiali medioevali inediti della chiesa di San Salvador*, «Venezia Arti», 7 (1993), p. 153.

<sup>55</sup> RIZZI, *Scultura esterna*, pp. 410-411.

<sup>56</sup> Ivi, p. 418.

<sup>57</sup> 250 × 180 cm, ivi, p. 353.

<sup>58</sup> RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 353.

<sup>59</sup> Lo stesso elegante motivo si riscontra nel presbiterio della basilica di Santa Maria della Salute, sul prospetto della ex chiesa di Santa Giustina, e alla base della facciata di Ca' Pesaro sul Canal grande.

<sup>60</sup> MARIACHER, *Appunti*, p. 229.

ci particolarmente marcati e le mani eccessivamente grandi. Sopra la croce, all'interno di un piccolo cartiglio, è scolpito l'acronimo «Inri» in maiuscole gotiche. Sui capicroce, come da tradizione iconografica, sono posti la Madonna a sinistra e san Giovanni Evangelista a destra. Sulla cimasa vi è san Pietro benedicente in abiti papali, coronato di tiara e le chiavi in mano. Nel suppedaneo, invece, è raffigurato il busto del profeta Giona, anziano, avvolto in un'ampia tunica, identificabile grazie al cartiglio con un'iscrizione in maiuscole gotiche: «S[anctus] Ionas P[ro]ph[et]a». La presenza di Giona nella croce confermerebbe che l'intera scultura sia stata originariamente concepita proprio per il tempio<sup>61</sup>. Infatti, il culto dei santi veterotestamentari fu molto popolare a Venezia, in particolare quello dei profeti<sup>62</sup>, e la tradizione della chiesa di Sant'Aponal vuole che il corpo e la testa del profeta fossero custoditi all'interno di un altare<sup>63</sup>, sebbene la memoria di Giona sia assente in tutti i calendari veneziani e privo di titolo<sup>64</sup>.

Inoltre, il crocifisso in facciata è documentato nei resoconti della visita apostolica del 1581 nei quali si fa riferimento a una «cruce magna in frontisp[ic]io»<sup>65</sup>, rivelandone la presenza come elemento decorativo nel frontone o nel timpano della chiesa, ancora prima dei grandi lavori di ricostruzione della chiesa. Subito sotto la croce è posta una lastra all'interno della quale sono scolpite ad altorilievo le insegne vescovili di Sant'Apollinare<sup>66</sup>, insieme a un'altra recante la datazione del restauro della chiesa nel 1583.

L'opera scultorea in questione sembra trarre ispirazione dalle croci lignee dipinte dei secoli XIII, XIV e XV. Come queste, è probabile che fosse originariamente policroma, anche se oggi non ne rimane alcuna traccia a causa dell'esposizione agli agenti atmosferici.

In base alle ricerche condotte finora, sebbene esistano numerose croci lapidee che ornano le facciate delle chiese e dei campanili di

<sup>61</sup> CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 245; RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 353.

<sup>62</sup> Basti pensare alle chiese intitolate alle figure bibliche veterotestamentarie di Geremia, Giobbe, Zaccaria o Mosè. ANTONIO NIERO, *Culto dei santi dell'antico testamento*, in *Culto dei Santi a Venezia*, a cura di Silvio Tramontin, Antonio Niero, Giovanni Musolino, Carlo Candiani, Venezia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965, p. 157.

<sup>63</sup> CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 245.

<sup>64</sup> ANTONIO NIERO, *Culto dei santi dell'antico testamento*, p. 167.

<sup>65</sup> ASPVE, CP, AS, Va, b. 1, f. 8, 1581.

<sup>66</sup> RIZZI, *Scultura Esterna*, p. 353.

Venezia, è possibile affermare che quest'opera finora rappresenti un *unicum* dal punto di vista tipologico. Essa, infatti, sembra distinguersi non solo nel panorama scultoreo gotico veneziano, ma anche in quello italiano nel suo complesso.

### *Sculture delle edicole*

La facciata della chiesa di Sant'Aponal segue il tipico stile gotico veneziano, culminante in un elegante coronamento mistilineo. Nella parte superiore del fastigio ci sono cinque edicole, i "*capiteli*" in dialetto veneziano<sup>67</sup>. Le guglie che le sovrastano presentano una base ottagonale decorata con eleganti motivi gotici in bassorilievo.

L'uso dei *capiteli* era comune a Venezia soprattutto nei numerosi edifici religiosi tardo gotici ispirati al modello della facciata mistilinea del duomo di Mantova, ideata dai fratelli Dalle Masegne nel 1395<sup>68</sup>.

Le edicole più antiche in città si trovano sulla facciata occidentale della basilica di San Marco e furono realizzate a partire dal 1384 proseguendo almeno fino al primo quarto del XV secolo. Sono, inoltre, abitate da statue dell'Annunciazione, di profeti, di virtù e di Padri della Chiesa, molte delle quali scolpite da importanti artisti stranieri<sup>69</sup>.

Anche la facciata della basilica dei Santi Giovanni e Paolo è ornata da tre edicole simili con statue raffiguranti santi domenicani, realizzate verosimilmente nella prima metà del Quattrocento<sup>70</sup>.

Se per le figure appena menzionate l'identificazione è chiara, per quelle presenti nelle edicole di Sant'Aponal, invece, vi sono ancora dubbi e incertezze.

Antonio Cicogna, a metà del XIX secolo, le menzionò vagamente come «figure di Santi»<sup>71</sup>. Solo nel 1950-1951, Giovanni Mariacher fu in grado di dare una prima parziale identificazione a causa della mancanza di documentazione fotografica e delle «cattive condizioni di visibilità»<sup>72</sup>. Ancora oggi tutte le statue presentano dei danni, in-

<sup>67</sup> WOLTERS, *La scultura veneziana*, p. 83.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> SILVIA D'AMBROSIO, *Edicole di Coronamento della Facciata*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Pantheon della Serenissima*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Marcianum Press, 2012, pp. 118-119.

<sup>71</sup> CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, III, p. 245.

<sup>72</sup> MARIACHER, *Appunti*, p. 229.

genti segni di erosione e sono in gran parte coperte da una patina nera che rende difficile distinguerne i dettagli. Inoltre, alcune di esse sono lavorate solo sul lato frontale, probabilmente per essere osservate solo dal campo essendo poste in una posizione sopraelevata. Lo studioso, inoltre, notò che i panneggi delle statue avevano uno stile più vivace e marcatamente gotico del primo Trecento, influenzato dalla terraferma lombarda, in particolare dall'area campionesa<sup>73</sup>. Per uno studio più puntuale e attento di queste opere sono state acquisite nuove e inedite riproduzioni fotografiche.

#### *Statua della prima edicola*

La prima edicola di sinistra, guardando la facciata, ospita una statua femminile, verosimilmente una Madonna addolorata<sup>74</sup> (fig. 7). È raffigurata stante, posta frontalmente con le mani giunte sul petto, indossa una lunga tunica, e il viso è rivolto verso l'alto e coperto da un soggolo e da un ampio velo che ricade in lunghe pieghe.

#### *Statua della seconda edicola*

All'interno della seconda edicola da sinistra è posta una statua raffigurante un Cristo portacroce<sup>75</sup> (fig. 8). È mostrato di tre quarti, mentre i piedi sono realizzati di profilo ma ad altorilievo. Il Cristo, vestito di una tunica senza maniche, sorregge una croce, di cui mancano i bracci e parte del fusto centrale.

#### *Sculture della terza edicola*

La terza edicola, situata all'apice del coronamento mistilineo, ospita un gruppo di due statue maschili (fig. 9): la prima in posizione stante, a destra, e la seconda inginocchiata a sinistra, appena sporgente fuori dall'edicola. Il gruppo è difficilmente osservabile dal campo. Mariacher, infatti, aveva identificato una sola statua in un incerto «Salvatore benediciente»<sup>76</sup>.

La prima statua è sorretta da un asse di ferro alla base dell'edicola. Raffigura un uomo con i capelli lunghi e la barba, in atto benedicen-

<sup>73</sup> MARIACHER, *Appunti*, p. 229.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*

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

te e anticamente doveva reggere uno stendardo nella mano sinistra. È avvolto in una lunga tunica, da cui rivela un'apertura romboidale sulla parte destra del petto, verosimilmente la ferita nel costato di Cristo risorto.

La seconda statua, imberbe, è raffigurata genuflessa e di profilo, ma essendo nascosta dalle colonnine dell'edicola, è visibile solo lateralmente. Presenta un foro nel capo, presumibilmente per l'attacco di un'aureola metallica; la mano destra, priva del dito indice, punta verso la statua di Cristo, mentre la sinistra regge un cartiglio verticale e sinuoso con un'iscrizione in latino in maiuscole gotiche, di difficile lettura perché fortemente corrosa.

Lo scioglimento dell'iscrizione potrebbe essere «D[eu]S M[eu]S (et) D[omi]N[u]S M[eu]S», ossia «Mio Dio e mio Signore», suggerendo l'identificazione nell'apostolo Tommaso mentre pone il dito nella ferita del costato di Cristo. L'intero gruppo statuaria rappresenterebbe pertanto la scena evangelica dell'Incredulità di san Tommaso. Una posa simile è visibile in un polittico attribuito a Zanino di Pietro e Giovanni di Francia, dei primi anni del XV secolo<sup>77</sup>.

#### *Sculture della quarta edicola*

Sotto la quarta edicola è posta una statua maschile in posizione stante (fig. 10) ed è meglio osservabile dal campo poiché leggermente più esposta. Rappresenterebbe un Cristo alla colonna<sup>78</sup>. La figura, integra, è coperta solamente da un perizoma ed è idealmente legata a un fusto di colonna posto dietro la statua.

#### *Scultura della quinta edicola*

L'ultima edicola a destra ospita due statue: una a sinistra in posizione stante, l'altra a destra inginocchiata. Davanti è posta un'altra scultura che ha la forma di un grande calice (fig. 11). La statua di sinistra raffigura un angelo<sup>79</sup> coronato di diadema, vestito di una tunica con

<sup>77</sup> BOLOGNA, *Fondazione Federico Zeri*, Zanino di Pietro, *Incredulità di san Tommaso, Beato Sante Brancorsini, San Pietro, San Michele Arcangelo, Sant'Antonio Abate*, in <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/25657/Zanino%20di%20Pietro%2C%20Incredulit%C3%A0%20di%20san%20Tommaso%2C%20Beato%20Sante%20Brancorsini%2C%20San%20Pietro%2C%20San%20Michele%20Arcangelo%2C%20Sant%27Antonio%20Abate>.

<sup>78</sup> MARIACHER, *Appunti*, p. 229.

<sup>79</sup> Dietro la spalla destra, a livello della scapola si scorge un foro, forse l'alloggio di un'ala metallica.

colletto ampio e stola incrociata sul petto, mentre l'altra scultura un Cristo in preghiera. Il gruppo così disposto, quindi, rappresenterebbe un'Orazione nell'orto degli ulivi secondo la narrazione del vangelo di Luca<sup>80</sup>.

### *Influenze dell'iconografia nordica*

L'intera compagine scultorea sembrerebbe frutto della mano di uno stesso scultore<sup>81</sup>. Tutti i volti e figure di Cristo, infatti, mostrano analogie stilistiche nella resa dei capelli, dei volti molto segnati, degli occhi grandi e sporgenti, delle mani vigorose e grandi<sup>82</sup>, e dovevano essere cinti da una corona di spine metalliche sporgenti, come si evince dai fori posti a raggera sulle teste. Inoltre, tre statue delle edicole – la Madonna addolorata, il Cristo portacroce e il Cristo alla colonna – risultano addirittura essere delle copie in scala maggiore delle sculture che oggi ornano il portale. Per tutte le figure scolpite a bassorilievo invece, sono evidenti stringenti somiglianze nei volti, nei panneggi delle vesti e nelle capigliature<sup>83</sup>.

A oggi, la datazione e l'attribuzione delle statue di Sant'Aponal sono state soggette a diverse interpretazioni da parte degli studiosi, a causa non solo della limitata disponibilità di confronti stilistici coevi ma anche di prove documentarie. Infatti, gli studi su queste opere sono relativamente limitati e iniziano principalmente verso la seconda metà del XIX secolo, con Oscar Mothes il quale, studiando il Crocifisso, unica opera medievale presente allora in facciata, individua influenze bizantine e romaniche nella rappresentazione dei soggetti<sup>84</sup>.

A partire dagli studi di Hans von der Gabelenz, invece, la critica ha ipotizzato l'intervento di un anonimo autore d'oltralpe<sup>85</sup>, a causa dell'espressionismo delle figure che sembra derivare dall'arte nordica<sup>86</sup>. Il panneggio delle vesti delle statue e del perizoma delle figure del Cri-

<sup>80</sup> Lc 22, 41-43.

<sup>81</sup> RIZZI, *Scultura esterna*, p. 353.

<sup>82</sup> *Ibid.*; DORIGO, *Venezia Romanica*, II, p. 552.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> OSCAR MOTHEs, *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, I, Leipzig, Friedrich Voigt, 1859, p. 105.

<sup>85</sup> HANS VON DER GABELEnz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, Karl Wilhelm Hiersemann, 1903, p. 216.

<sup>86</sup> MARIACHER, *Appunti*, p. 228.

sto presenta invece un andamento tipicamente gotico, dei primi decenni del XIV secolo. Tuttavia, nonostante l'anatomia delle figure appena abbozzata, la grande croce a bassorilievo sarebbe stata eseguita da una «mano più schiettamente veneziana»<sup>87</sup> per il notevole carattere pittorico.

Alberto Rizzi e Wladimiro Dorigo si inseriscono nella corrente del «nordiceggianti autore»<sup>88</sup>, datando tutte le statue del prospetto al XIV secolo, riconoscendo caratteri posteriori al XIII secolo, nel momento di transizione stilistica dal romanico al gotico<sup>89</sup>. Dorigo suggerisce la loro esecuzione a Venezia, considerando l'utilizzo della pietra d'Istria<sup>90</sup>. Rizzi, invece, rileva nei due bassorilievi uno stile tardogotico affine ai Dalle Masegne<sup>91</sup>.

La presenza di artisti nordici nella città lagunare durante il periodo gotico è testimoniata prevalentemente in documenti veneziani e padovani, in quanto vi erano stretti legami tra la Serenissima e gli stati del Nord<sup>92</sup>. Si sa poco del loro ruolo svolto nella storia della scultura veneziana<sup>93</sup> e la critica si è concentrata sullo studio delle produzioni di intaglio, lavorazione del legno e arredamenti sacri e profani<sup>94</sup> ma, più in particolare, sull'iconografia del Crocifisso e delle *Vesperbilder*<sup>95</sup>. Quando queste ultime venivano commissionate ad artisti veneziani, spesso si riscontra una forte integrazione dello stile d'oltralpe nell'opera, con minime variazioni nell'imitazione<sup>96</sup>. L'apparato scultoreo medievale della chiesa sembra ruotare infatti intorno al tema della Passione e Resurrezione di Cristo. Pertanto, si vuole ascrivere stilisticamente alle sculture di Sant'Aponal anche una piccola *Vesperbild* (circa 35 cm di altezza), oggi incassata sul muro esterno del civico 100B a Pellestrina (fig. 12), realizzata in pietra d'Istria e datata ai primi anni del XV secolo<sup>97</sup>. Nonostante la superficie risulti molto consumata, è possibile notare come il volto della

<sup>87</sup> MARIACHER, *Appunti*, p. 229.

<sup>88</sup> RIZZI, *Scultura esterna*, p. 353.

<sup>89</sup> DORIGO, *Venezia romanica*, II, p. 552.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> RIZZI, *Scultura erratica veneziana*, p. 8.

<sup>92</sup> VON DER GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik*, p. 216.

<sup>93</sup> WOLTERS, *Scultura gotica*, p. 101.

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

<sup>95</sup> Le uniche rappresentazioni della *Pietà* presenti nel contesto veneto. Ivi, p. 103.

<sup>96</sup> Ivi, p. 102.

<sup>97</sup> RIZZI, *Scultura esterna*, fig. 172, p. 551.

Vergine, le pieghe del velo e del soggolo, nonché i dettagli anatomici presentino stringenti somiglianze con quelli della Vergine addolorata situata all'interno dell'arco trilobo di Sant'Aponal e della croce ritrinciata (fig. 13). Allo stesso modo, il volto e i dettagli anatomici del Cristo morto si avvicinano alle altre rappresentazioni dello stesso soggetto, suggerendo la possibilità che questa statua possa essere opera dello stesso autore o addirittura aver fatto parte dello stesso complesso scultoreo.

Un'altra scultura del gruppo di Sant'Aponal accostabile all'arte nordica è il Cristo passo<sup>98</sup> (fig. 14). Questa particolare raffigurazione è molto comune in ambito tedesco<sup>99</sup> e ha origine nell'iconografia tradizionale del *Lebender Schmerzenmann*, sebbene presenti alcune novità rispetto agli esemplari d'oltralpe. In particolare, questa rappresentazione si distingue per l'atto di mostrare le piaghe della Passione ai fedeli, un elemento che viene ripreso dall'iconografia dell'*Imago Pietatis*<sup>100</sup>. La scultura di Sant'Aponal trova un parallelo iconografico in un Cristo passo ligneo conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 15), datato ai primi decenni del Quattrocento, proveniente dalla chiesa conventuale di Santa Caterina di Venezia<sup>101</sup>, e in un altro conservato nella chiesa di Arzerello, in provincia di Padova, probabilmente realizzato intorno alla metà del XV secolo<sup>102</sup>. Queste raffigurazioni fanno parte di un'iconografia nordica particolare, conosciuta come *Eucaristischer Schmerzenmann*, che si diffuse a partire dalla metà del XIV secolo ed è associata alla festa del *Corpus Domini* per via del forte richiamo alla simbologia eucaristica<sup>103</sup>.

Si è ipotizzato che alle stigmate di queste statue potessero essere attaccati dei fili metallici che confluivano in un calice posto davanti, simulando lo zampillo del sangue<sup>104</sup>, com'è visibile nel dipinto del *Cristo tra quattro angeli con gli strumenti della Passione* realizzato da Carpaccio nel 1496 (fig. 16).

<sup>98</sup> DORIGO, *Venezia romanica*, II, p. 552.

<sup>99</sup> Un "Cristo Passo" del Quattrocento ritrovato in <https://www.gallerieaccademia.it/un-cristo-passo-del-quattrocento-ritrovato>.

<sup>100</sup> *Cristo Passo*, in <https://www.gallerieaccademia.it/cristo-passo>.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> PAOLA VETTORAZZI, *Cristo Miracoloso* in <http://www.museosaccisica.org/opera.html@Rid=25>.

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Cristo Passo*, in <https://www.gallerieaccademia.it/cristo-passo>.

Nonostante non sia ancora chiaro in quale misura gli artisti nordici abbiano influenzato gli scultori veneziani e se la loro interazione sia stata proficua per l'arte lagunare<sup>105</sup>, sembra tuttavia che alcune tematiche iconografiche nordiche siano state incorporate nell'arte veneta con alcune innovazioni stilistiche. Usando le parole di Wolters, questo rapporto è spiegabile come una «parallela intenzionalità artistica» piuttosto che una «interdipendenza»<sup>106</sup> tra le due parti.

Sempre secondo gli studi di Wolters, tuttavia, nei primi anni del Quattrocento, dopo la parentesi artistica dei Dalle Masegne, a Venezia venne a mancare una figura trainante nella scultura locale che portò un disorientamento tra i lapicidi veneziani, i quali realizzarono opere poco notevoli e di bassa qualità artistica, alcuni nel tentativo di imitare opere precedenti trecentesche, altri prendendo spunto da materiale eterogeneo<sup>107</sup>. Infatti, inserendosi in questo contesto, l'autore delle opere di Sant'Aponal sembrerebbe aver subito proprio l'influenza delle opere dei maestri della seconda metà del Trecento.

#### *Confronti con la scultura gotica veneziana tra XIV e XV secolo*

Esaminando il bassorilievo dell'*Orazione nell'Orto* presso la chiesa di Sant'Aponal, emergono chiare analogie stilistiche con una predella situata nell'ancona marmorea dell'altare maggiore di San Francesco a Bologna, attribuita a Pierpaolo Dalle Masegne e completata intorno al 1396<sup>108</sup>. Questa predella raffigura san Francesco nell'atto di ricevere le stigmate. L'opera veneziana sembra dimostrare una conoscenza e uno studio del bassorilievo bolognese. Elementi comuni includono la posa delle gambe del Cristo orante con la figura di san Francesco, la presenza dell'angelo sopra la roccia con il serafino che dona le stigmate, e uno sfondo paesaggistico montuoso con elementi arborei. Questo tipo di sfondo naturalistico trova riscontro in altre opere veneziane della seconda metà del XIV secolo, in particolar modo nel bassorilievo dell'*Adorazione dei Magi* che decora il monumento funebre del doge Giovanni Dolfin (†Venezia, 12 luglio 1361) ai Santi Giovanni e Paolo,

<sup>105</sup> WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, I, p. 104.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>108</sup> *Ivi*, cat. 138.

attribuito ad Andrea da San Felice<sup>109</sup>, o anche i bassorilievi del sarcofago del doge Andrea Dandolo († Venezia, 7 settembre 1354), conservato nel battistero di San Marco, o quelli del sarcofago di Sant'Isidoro (metà XIV secolo)<sup>110</sup>, nell'omonima cappella della Basilica, dove gli elementi naturalistici sono presenti tuttavia «in maniera più timida»<sup>111</sup>.

La stessa disposizione dell'*Orazione nell'Orto* di Sant'Aponal è visibile nel settimo lato<sup>112</sup> del capitello angolare di Palazzo ducale, detto "della Giustizia", e attribuito convenzionalmente all'artista fiorentino Giovanni di Martino da Fiesole<sup>113</sup>, datato tra il 1422 e il 1424, raffigurante la *Consegna delle tavole della Legge a Mosè*<sup>114</sup>.

Le vesti dell'angelo nella quinta edicola di Sant'Aponal presentano similitudini con alcune statue di angeli scolpite da Andriolo de' Santi a metà del XIV secolo per il monumento funebre di Ubertino Da Carrara<sup>115</sup> o anche altri angeli realizzati dai Dalle Masegne nella basilica di San Marco<sup>116</sup> e nell'altare maggiore di San Francesco a Bologna<sup>117</sup> o ancora l'arcangelo Gabriele della predella dell'altare dei Fiorentini all'interno della basilica dei Frari a Venezia, della metà del XV secolo.

Infine, altari, tabernacoli e baldacchini con nicchie abitate da statue sono elementi distintivi dello stile gotico, ma più in particolare quello masegnesco della fine del Trecento e verosimilmente potrebbero aver costituito una fonte d'ispirazione per l'artista di Sant'Aponal.

### *Confronti con la scultura gotica veneziana tra XIV e XV secolo: il dorsale d'altare di san Pietro.*

Tuttavia, il confronto più rilevante con l'arte veneziana dei primi anni del Quattrocento può essere effettuato con un'opera attualmente conservata al Metropolitan Museum di New York (fig. 17). In origine,

<sup>109</sup> D'AMBROSIO, *Monumento funebre del doge Giovanni Dolfin*, in *La basilica di Santi Giovanni e Paolo*, p. 85.

<sup>110</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, II, figg. 313-316.

<sup>111</sup> D'AMBROSIO, *Monumento funebre*, p. 85.

<sup>112</sup> Si segue la numerazione data dallo Zanotto. ANTONIO MANNO, *Il poema del Tempo. I capitelli del palazzo ducale di Venezia, Storia e Iconografia*, Venezia, Canal & Stamperia, 1999, p. 76.

<sup>113</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, p. 251.

<sup>114</sup> Ivi, p. 77.

<sup>115</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, II, figg. 149-151; 155-156.

<sup>116</sup> FERRARI, *I tabernacoli gotici*, pp. 350-351.

<sup>117</sup> *Ibid.*; WOLTERS, *La scultura gotica*, II, fig. 417.

quest'opera era situata all'interno della chiesa di San Benedetto (*San Beneto* in veneziano) nel sestiere di San Marco, e la sua datazione è possibile grazie a un'iscrizione incisa sul lato, che fa riferimento al 10 ottobre 1408<sup>118</sup>. Si tratta di un dossale d'altare a capanna, realizzato in pietra d'Istria e policromo<sup>119</sup>. Il dossale è sormontato da un medaglione che presenta una Madonna con il Bambino, mentre nella parte inferiore, troviamo le figure di san Pietro, san Giovanni Battista a sinistra e san Paolo a destra, ai cui piedi si trovano i committenti dell'opera.

Il confronto tra le figure di san Pietro nel dossale del Metropolitan Museum (fig. 18) e nella croce scolpita a Sant'Aponal (fig. 19) suggerisce che entrambe le opere possano essere state realizzate dalla stessa mano. Le stringenti somiglianze includono la resa formale, in particolare quella della barba e della capigliatura arricciate a sfere e le mani benedicensi di dimensioni notevoli. Analogie significative si estendono alla resa dei panneggi delle vesti che richiamano anche le figure degli apostoli nel bassorilievo dell'*Incredulità di san Tommaso*.

*Confronti con la scultura gotica veneziana tra XIV e XV secolo: la lunetta del monumento funebre della dogaresa Agnese Venier*

L'impostazione bidimensionale dell'opera conservata a New York sembra essere accostabile tanto al bassorilievo veneziano e al grande crocifisso in pietra di Sant'Aponal quanto a una lunetta del monumento funebre di Agnese Venier, situata nel transetto sinistro della basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia (fig. 20). Quest'opera è attribuita da Wolters allo stesso autore del dossale del Metropolitan Museum di New York<sup>120</sup>.

Si tratta di un bassorilievo risalente al 1411 che raffigura la Madonna in trono con il Bambino, affiancata dai santi Antonio Abate e Domenico. Sono evidenti somiglianze formali e stilistiche tra questo

<sup>118</sup> JOSEF BRECK, *Una scultura ascritta a Gerardo di Mainardo*, «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», a cura di Adolfo Venturi, XV (1912), n. 3, p. 204; LISBETH CASTELNUOVO TEDESCO, JACK SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloister*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2010, p. 228.

<sup>119</sup> L'attuale pigmentazione del dossale di New York è frutto di ridipinture successive. Ivi, p. 226.

<sup>120</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 160; D'AMBROSIO, *Monumento funebre della dogaresa Agnese da Mosto, di Petronilla de Tocco e di Orsola Venier*, in *La basilica di Santi Giovanni e Paolo*, p. 114.

bassorilievo e il dossale precedentemente menzionato<sup>121</sup>, specialmente accostando la figura di san Paolo con quella di sant'Antonio Abate e le figure di san Giovanni Battista. I dettagli minuziosi delle barbe e delle vesti dei santi, insieme alle pose delle due figure laterali in contrasto con la posizione più ieratica del soggetto principale, si ripetono in entrambe le opere<sup>122</sup>.

Inoltre, è possibile individuare elementi di confronto tra il monumento funebre di Santi Giovanni e Paolo e alcune delle statue presenti a Sant'Apokal, osservando in particolare elementi comuni nelle pose dei santi, i gesti delle mani<sup>123</sup>, ma in modo più stringente la capigliatura e la resa dei ricci delle barbe, nonché i mantelli e le minuziose decorazioni delle vesti dove è stata riconosciuta l'influenza del «fare dei Dalle Masegne»<sup>124</sup>.

Infine, l'*Imago Pietatis* nel sarcofago della dogaresa, sebbene probabilmente scolpita da un'altra mano in collaborazione con l'autore della lunetta, mostra una corona di spine con fori a raggiera, simili a quelli delle teste del Cristo a Sant'Apokal<sup>125</sup>.

Il monumento funebre di Agnese Venier, sebbene rappresenti un esempio insolito di committenza ducale femminile per l'epoca<sup>126</sup>, è stato considerato da alcuni studiosi a cavallo tra XIX e XX secolo come un momento di «decadimento della scultura veneziana del tempo», definendolo una «miserabile fatica di un goffo scalpello» e una «miseria dell'arte veneziana»<sup>127</sup>. Tuttavia, l'opera presenta elementi innovativi, come l'utilizzo dell'arco mistilineo come elemento ornamentale del coronamento del sarcofago e l'adozione del bassorilievo anziché il tradizionale affresco o mosaico per la decorazione della lunetta<sup>128</sup>.

<sup>121</sup> D'AMBROSIO, *Monumento funebre*, p. 114.

<sup>122</sup> CASTELNUOVO TEDESCO, SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture*, p. 229.

<sup>123</sup> Gli attribuiti dei santi sono tenuti nelle mani tra l'anulare e il medio della mano destra.

<sup>124</sup> D'AMBROSIO, *Monumento funebre*, p. 114.

<sup>125</sup> *Ibid.*; WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 160.

<sup>126</sup> Agnese Venier stilò ben tre testamenti in cui dichiarava la volontà di essere seppellita «il più vicino possibile alla tomba del marito», invece che esservi tumulata insieme come era tradizione a Venezia. *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*; D'AMBROSIO, *Monumento funebre*, p. 114.

<sup>128</sup> *Ibid.*

*Confronti con la scultura gotica veneziana tra XIV e XV secolo: le statue del monumento funebre di Francesco Zabarella nella cattedrale di Padova*

Si desidera menzionare un gruppo di cinque sculture (fig. 23) collocate nella cattedrale di Padova a coronamento del monumento funebre di Francesco Zabarella. Questo monumento risale al 1417<sup>129</sup>, ma le statue devono essere state posizionate lì successivamente, almeno fin dal 1560, dove sono descritte da Bernardino Scardeone<sup>130</sup>. Queste opere includono una Madonna con Bambino al centro, affiancata da quattro santi con un libro in mano. Tra questi, solo san Pietro, a sinistra della Madonna, è identificabile grazie a un frammento delle chiavi nella mano destra<sup>131</sup>. La scultura a destra, invece, potrebbe rappresentare san Paolo, ma la sua spada è andata perduta<sup>132</sup>.

Non si dispone di fonti documentarie precise sulla loro disposizione originaria che a oggi rimane sconosciuta<sup>133</sup>. Potrebbero aver fatto parte di un altare situato in una cappella dedicata alla Vergine e ai santi Pietro e Paolo<sup>134</sup>, nella quale fu poi collocato il monumento funebre di Zabarella.

Le statue conservano tracce della policromia originale e la loro datazione viene collocata negli ultimi anni del Trecento o nei primi del Quattrocento, forse addirittura coeve alla realizzazione del monumento funebre stesso<sup>135</sup>. In esse, si possono riconoscere numerosi richiami alla scultura veneziana gotica contemporanea o di poco precedente<sup>136</sup>.

Anche in questo caso il panneggio delle vesti, le capigliature e i dettagli anatomici delle statue di Padova, in particolare quella di san

<sup>129</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 166.

<sup>130</sup> «in templo maximo marmorea imagine sepulchro adscita, et sublimes tumulo divorum statuas elegantior ornato, ante beatae Mariae virginis aram magnificentissime nunc repositus iacet» cit. in *ibid.*

<sup>131</sup> ELISA ECCHERS, *L'arredo scultoreo e monumentale della Cattedrale di Padova fra Trecento e primo Quattrocento*, in *La Cattedrale di Padova, Archeologia Storia Arte Architettura*, a cura di Girolamo Zampieri, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2016, p. 457.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 166.

<sup>134</sup> La cappella fu demolita durante il rifacimento cinquecentesco della cattedrale, ECCHERS, *L'arredo scultoreo*, p. 457.

<sup>135</sup> Termine *post quem* del monumento funebre di Francesco Zabarella. WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 166.

<sup>136</sup> ECCHERS, *L'arredo scultoreo*, p. 457.

Pietro, sembrerebbero rivelare stringenti somiglianze con le sculture di Sant'Aponal, dei Santi Giovanni e Paolo e con il dossale di New York, nonché uno studio delle statue del coronamento della facciata occidentale della basilica di San Marco, e dell'iconostasi realizzata dai Dalle Masegne<sup>137</sup>.

La statua che rappresenterebbe “san Paolo” a Padova richiama il medesimo santo raffigurato nel bassorilievo del Metropolitan Museum, specialmente nella resa della barba e della capigliatura, ma presenta anche similitudini con le figure degli apostoli nel bassorilievo dell'*Incredulità di san Tommaso* di Sant'Aponal. La statua posta più a sinistra sulla tomba Zabarella mostra somiglianze con il Cristo risorto dell'edicola centrale di Sant'Aponal nella capigliatura e nel pannello della veste.

*Confronti con la scultura gotica veneziana tra XIV e XV secolo: la “Madonna degli Alberetti” a San Pietro di Castello*

Infine, si vuole porre l'attenzione anche su un'edicola votiva situata a San Pietro di Castello, posta sopra l'architrave di una porta laterale murata della cappella di San Giovanni Battista (fig. 22). Sfortunatamente, l'opera è stata vandalizzata e della scultura completa rimane solo una foto scattata da Carlo Naya nel tardo XIX secolo<sup>138</sup>.

L'opera è realizzata ad altorilievo e raffigura una Madonna in trono con il Bambino (acefalo) incoronata da due angeli e il Padre Eterno attorniato da sei cherubini<sup>139</sup> che le invia la colomba dello Spirito Santo. La sommità del capitello è occupata da una figura di Dio Padre – o forse di un santo – benedicente<sup>140</sup>. Nonostante un recente restauro nei primi anni del XXI secolo<sup>141</sup> l'opera presenta già segni di rovina dovuti all'umidità. Si tratta di un'iconografia conosciuta dalla critica come “Madonna degli Alberetti”<sup>142</sup>. Questo tipo di rappresentazione nasce sul modello dei dipinti trecenteschi della Madonna dell'Umiltà,

<sup>137</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 166.

<sup>138</sup> Cfr. fig. CS9, RIZZI, *Scultura esterna*, p. 163.

<sup>139</sup> Catalogo generale dei beni culturali, *Madonna degli alberetti*, in <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500641073>.

<sup>140</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 187.

<sup>141</sup> Catalogo generale dei beni culturali, *Madonna degli alberetti*, in <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500641073>.

<sup>142</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, p. 78; ivi, cat. 187.

seduta in un giardino fiorito<sup>143</sup>. La variante con gli alberi<sup>144</sup> deriverebbe da antiche rappresentazioni miniate del Cantico dei cantici<sup>145</sup>. Wolters colloca il capitello nel primo quarto del Quattrocento, più precisamente negli anni venti, poiché il Bambino è raffigurato nudo, in contrasto con le rappresentazioni trecentesche precedenti<sup>146</sup>.

In particolare, l'ispirazione del rilievo sembra provenire da una "Madonna degli alberetti" conservata nella chiesa dei Santi Apostoli di Venezia, e da un'altra in un'edicola di San Giacomo di Rialto, sebbene le pose siano invertite<sup>147</sup>. Le figure presenti nell'edicola mostrano affinità stilistiche ed esecutive non solo con alcune statue di Sant'Aponal, ma anche con la lunetta del monumento ad Agnese Venier. I tratti del volto della Vergine "degli alberetti" presentano somiglianze stringenti con quelli della Vergine in trono del monumento dogale (figg. 23-24). Il volto del Padre Eterno che invia lo Spirito Santo somiglia in modo evidente quello di Dio Padre nel clipeo del medesimo monumento funebre, mentre i cherubini ricordano sia le figure degli apostoli nel bassorilievo dell'*Incredulità di san Tommaso* sia le protomi dei bracci della croce a bassorilievo a Sant'Aponal (figg. 25-26). La figura del Dio Padre benedicente all'apice del capitello richiama, invece, le figure degli apostoli e la statua di Cristo Risorto di Sant'Aponal.

#### *Nuove ipotesi attributive: Gerardo di Mainardo*

Il lapicida a cui si vuole attribuire questi esemplari scultorei appena descritti singolarmente è identificato come "Girardo taiapiera" grazie all'iscrizione posta sul lato dell'ancona di san Pietro, conservata a New York, la quale reca data e firma<sup>148</sup>. Questo maestro veneziano è stato riconosciuto da Josef Breck come Gerardo (o Gherardo<sup>149</sup>) del fu

<sup>143</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, p. 78.

<sup>144</sup> La maggior parte delle rappresentazioni sono cipressi. *Ibid.*

<sup>145</sup> POMPEO MOLMENTI, GUSTAV LUDWIG, *Arte retrospettiva: la Madonna degli Alberetti*, «Eporium», XX (1904), p. 110.

<sup>146</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 187.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> Al lato: «MCCC / C.VIII. / ADLX / DOTV / BRIO. / S.GIRAR / DO.TA / IAPIER / A.FEX / E.QV / ESTO. / ALTAR / .D.MIS / ER.S.P / IERO.AR / EVER / ENITA / D.MLS / DOME / NEDIO / E.D.MA / DONA. / .SNTA. / .MARIA. / E DE T / UTA LA.CORTE. / CELES / TIAL / AMEN» in <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/463492>.

<sup>149</sup> CASTELNUOVO TEDESCO, SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture*, p. 226; D'AMBROSIO, *Monumento funebre*, p. 114.

Mainardo<sup>150</sup>. La sua identità è stata confermata da tre testamenti da lui redatti, che menzionavano un altare di san Pietro nella chiesa di San Benedetto<sup>151</sup>, oltre al testamento dello scalpellino Francesco Dardi, del quale Gerardo fu nominato esecutore testamentario<sup>152</sup>.

Questi documenti, trascritti da Pietro Paoletti nella sua monografia del 1893, forniscono preziose informazioni sulla vita e le attività di Gerardo. Anche se la data di nascita del maestro non è nota, si sa che egli faceva parte della Scuola dell'Arte dei Tagliapietra e che nel 1395 aveva ricoperto la carica di Decano della Scuola grande di San Giovanni Evangelista<sup>153</sup>. La sua attività artistica quindi si colloca in un periodo compreso tra il 1395 e il 26 marzo 1422, data della sua morte<sup>154</sup>. Inoltre, Gerardo operava come capo di una bottega situata nel medesimo luogo della sua residenza, nel *confinio* di san Benedetto<sup>155</sup>, nel sestiere di San Marco, in cui lavoravano alcuni allievi e schiavi<sup>156</sup>.

La sua produzione scultorea doveva essere stata intensa se nel testamento del 1411 egli dichiarava che dovesse ancora «exigere a pluribus et diversis personis et Monasteriis, tam in Veneciis, quam extra Venecias certas quantitates denariorum de laboreriis mee artis Tagliapetre»<sup>157</sup>. È noto infatti che lavorò sicuramente per il monastero di San Bernardo di Murano e per quello di Santi Giovanni e Paolo (forse proprio il monumento di Agnese Venier?), per il quale, nel 1422, poco prima della sua morte, diceva che fosse «tegnudo in 40 duc.<sup>ti</sup> over zerca per lavorier zoe de una colona e altre cosse per la dicta giesia»<sup>158</sup>.

Poiché finora non è stato possibile reperire alcuna fonte diret-

<sup>150</sup> BRECK, *Una scultura ascritta a Gerardo di Mainardo*, p. 202.

<sup>151</sup> *Ibid.*; ID., *Catalogue of Romanesque, Gothic, and renaissance sculpture*, n. 65, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1913, p. 64.

<sup>152</sup> CASTELNUOVO TEDESCO, SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture*, p. 229.

<sup>153</sup> PIETRO PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 2, Venezia, Ongania-Naya Editori, 1893, p. 94.

<sup>154</sup> Fu probabilmente sepolto nella chiesa di San Lorenzo di Venezia, come scritto nel suo testamento. *Ibid.*

<sup>155</sup> «mea domus cum terreno et stacione in quo habito, laboro et laborari facio de arte et ministerio tagliapetrae, posita in dicto confinio S. Benedicti cum lapidibus vivis laboratis et non laboratis». Cit. in *ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> Cit. in *ibid.*

<sup>158</sup> Cit. in *ivi*, p. 48.

ta riguardante le singole committenze affidate a Gerardo o alla sua bottega, si può avanzare l'ipotesi che l'intero apparato scultoreo del prospetto della chiesa di Sant'Aponal sia da attribuire a questo stesso «modesto»<sup>159</sup> autore in base ai soli, tuttavia stringenti, confronti stilistici presentati.

In aggiunta, va notato che il 1407, anno di un primo restauro di Sant'Aponal, è una data che si accosta alle opere di San Benedetto (1408) e dei Santi Giovanni e Paolo (1411). Si può, quindi, ipotizzare che intorno a questa data Gerardo e la sua bottega possano aver lavorato alla decorazione della chiesa e negli anni successivi si sia dedicato alle sculture di Padova (1417 circa) e di San Pietro di Castello (1420 circa).

L'attribuzione di queste numerose produzioni a Gerardo di Mainardo sembra ulteriormente supportata dal fatto che, come in altre produzioni di questo autore, le figure umane scolpite sulla facciata della chiesa sono state spesso definite dalla critica come abbozzate, rigide, di inferiore qualità artistica, frutto di un autore «per nulla ispirato»<sup>160</sup>, tuttavia attento meticolosamente ai dettagli e che ripercorre, senza particolari innovazioni, gli schemi e gli stilemi iconografici trecenteschi sebbene vi siano evidenti segni di un'esperienza artistica gotica «già matura»<sup>161</sup>. In linea con quanto affermato da Dorigo, è possibile ritenere che l'esecuzione delle figure possa essere stata affidata agli allievi di Gerardo, mentre successivamente il maestro stesso abbia completato i volti i cui tratti «danno prova di sicurezza e personalità creativa non comuni»<sup>162</sup>.

### *Conclusioni*

Si è visto innanzitutto come la chiesa di Sant'Aponal abbia subito un'evoluzione architettonica che si riflette nelle diverse fasi esposte, passando da una basilica con tre navate più modesta, ma riccamente decorata in mosaico e tessellato, a un edificio a navata singola. Sarebbe che tali trasformazioni, come evidenziato nella prima parte dello studio, abbiano lasciato alcune tracce sulla muratura del prospetto.

<sup>159</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, cat. 160.

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> MARIACHER, *Appunti*, p. 228.

<sup>162</sup> DORIGO, *Venezia Romanica*, II, p. 552.

È l'apparato scultoreo medievale della chiesa ad aver suscitato il maggior interesse, proprio perché in parte trascurato dagli studi precedenti. Sebbene la critica avesse avanzato l'ipotesi di un'anonima produzione artistica nordica, questa indagine ha proposto una revisione delle attribuzioni grazie ai confronti esposti con l'arte veneziana. Grazie ai documenti riportati e trascritti da Paoletti, e alle attribuzioni già avanzate da Josef Breck, come l'altare di San Pietro del Metropolitan Museum, è stato possibile proporre anche per le statue di Sant'Aponal la paternità dello stesso lapicida Gerardo di Mainardo. Questa proposta è stata ulteriormente supportata dai confronti con il bassorilievo della tomba della dogaressa Agnese da Mosto nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Queste nuove ipotesi potrebbero gettare nuova luce su un mondo artistico veneziano tardogotico di primo Quattrocento in cui l'abilità esecutiva di uno scultore di talento legato alla tradizione era più apprezzata rispetto all'innovazione stilistica<sup>163</sup>.

Non è escluso che Gerardo possa avere avuto origini d'oltralpe. Infatti, sia il nome proprio che il patronimico, di radice germanica, suggeriscono una probabile provenienza nordica dell'autore, giustificando anche le evidenti influenze iconografiche d'oltralpe già riscontrate nelle sculture di Sant'Aponal. Gli scultori forestieri, infatti, potevano prendere parte alle confraternite veneziane dopo un periodo di permanenza in città<sup>164</sup> ed è possibile che Gerardo, entrato nella scuola dei tagliapietra e inseritosi così nel contesto storico-artistico dei primi anni del Quattrocento, abbia mostrato una certa resistenza alle innovazioni stilistiche introdotte a Venezia dagli artisti fiorentini all'inizio del secolo. Nei suoi lavori, come l'altare di San Pietro, la tomba Venier, e quindi anche nelle sculture di Sant'Aponal, le cinque statue di Padova e il capitello di San Pietro di Castello, egli sembra aver adottato composizioni conservatrici, fortemente ispirate alla scultura trecentesca veneta, in particolare di Andriolo de' Santi e dei Dalle Masegne, ma anche e a quella proveniente dall'area d'oltralpe, riflessa nei dettagli accurati delle sue opere, come l'attenzione nei volti e la ricchezza degli abiti e delle vesti, per soddisfare i gusti dell'epoca<sup>165</sup>.

Pertanto, si auspica che nel prossimo futuro sia possibile prosegui-

<sup>163</sup> DORIGO, *Venezia Romanica*, II, p. 552.

<sup>164</sup> WOLTERS, *La scultura gotica*, I, p. 102.

<sup>165</sup> CASTELNUOVO TEDESCO, SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture*, p. 229.

re le indagini sulla documentazione e sulla produzione di Gerardo di Mainardo e della sua bottega, per implementarne la conoscenza e gli studi, le sue influenze stilistiche e culturali, al fine di gettare nuova luce sul periodo artistico del primo Quattrocento veneziano.

#### ABSTRACT

Il presente studio si propone di illustrare la storia della facciata della chiesa di Sant'Aponal di Venezia, situata nel sestiere di San Polo, analizzando gli interventi e le modifiche apportate nel corso del Medioevo. L'elaborato concentra poi l'attenzione sull'apparato scultoreo che oggi decora il prospetto dell'edificio descrivendo il complesso di sculture del portale, il grande crocifisso in bassorilievo del timpano e le statue poste sotto le edicole gotiche del coronamento della facciata. Per ciascuno di essi è stato aggiornato l'apparato fotografico, in parte inedito. Si propone inoltre di inserire le sculture all'interno del panorama tardogotico veneziano attraverso confronti con opere contemporanee, avanzando una proposta identificativa sul nome di un possibile lapicida esecutore e presentando, infine, un potenziale catalogo aggiornato della sua produzione artistica.

This study aims to illustrate the history of the façade of the Church of Sant'Aponal in Venice, located in the San Polo district, by analyzing the interventions and modifications made during the Middle Ages. The research then focuses on the sculptural elements that currently adorn the building's front, describing the complex of sculptures at the portal, the large bas-relief crucifix in the tympanum, and the statues placed under the Gothic canopies crowning the structure. For each of these elements, the photographic documentation has been updated, including some previously unpublished material. Additionally, this study aims to situate the sculptures within the context of late Gothic Venetian art through comparisons with contemporary works, proposing an identification of a possible executing stonemason and presenting a potential updated catalog of his artistic production.

*Licia Fabbiani*

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

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

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

<sup>1</sup> L'analisi sul materiale è condotta dal dott. Enrico Salvadori, che ringrazio per la disponibilità dimostratami nel corso dello studio. Il materiale di cui è costituita la statua risulta essere di tipo calcareo ossia carbonato di calcio ( $\text{CaCO}_3$ ). Infatti reagisce all'acido cloridrico ( $\text{HCl}$ ), producendo la caratteristica effervescenza dovuta alla produzione di anidride carbonica ( $\text{CO}_2$ ). La tipologia di materiale lapideo, da una analisi condotta visualmente, potrebbe essere riconducibile alla calcarenite, roccia sedimentaria clastica, costituita da clasti di natura calcarea delle dimensioni della sabbia, unite da un cemento normalmente di tipo anch'esso calcareo.

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

Il monaco presenta una altezza totale di 155 cm, una larghezza (massima) di 68 cm e alla base di 40 cm; nella statua le vesti sovrapposte segnano il punto della vita con una cintola sotto lo scapolare, le braccia strette al corpo e piegate per reggere la chiesa e probabilmente un libro, aprono il mantello, che nell'orlo segue, alternando il dritto e rovescio, un andamento sinuoso<sup>2</sup>; il panneggio della tunica scende a lunghe pieghe morbide, che arrivano a coprire i piedi. La cocolla si ripiega intorno al collo, lasciando libero il capo; il volto rappresenta un monaco giovane con la barba e i capelli tonsurati neri, che il colore rende in modo naturalistico, definendo i lineamenti personali, pur non accentuando nella fissità dello sguardo l'espressività del viso. Nella figura stante pressoché a scala naturale prevale la funzione devozionale dell'offerente piuttosto che la carica espressiva del ritratto.

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

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

di detta chiesa et sacrestia [...], disfar terrazzi, et volti et soffitadi, di finir di desfar tutto il campanile fino al piano di terra..., per condor tutti li rovinazzi [...] nella fabbrica nuova»<sup>3</sup>. Il lavoro di recupero delle “piere vecchie” è notevole e quantificabile nel peso e nel costo (lire 3 soldi 10 il mier): 600 miare di “piere vecchie”, corrispondenti a 282 tonnellate, sono reimpiegate nella nuova chiesa provenienti dalla basilica medievale e dal suo campanile<sup>4</sup>. I “masegni” (di trachite euganea) tolti dalle fondamenta del campanile vecchio sono «messi in opera a torno il coro e alli doi campanili» e sono visibili ancora all'esterno dell'abside della chiesa secentesca. La statua medievale reimpiegata negli edifici del complesso monastico non è citata nell'archivio del monastero, che pure conserva documenti relativi ai lavori di rinnovo delle fabbriche dai secoli XV al XVII. Una altra fonte, che descrive la chiesa medievale con le decorazioni musive, la cronaca cinquecentesca di Stefano Magno conservata alla biblioteca Correr di Venezia, non fa menzione della scultura: pertanto sono le vicende delle fabbriche ecclesiastiche che forniscono elementi per ricostruire e contestualizzare la storia della statua.

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

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

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

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

I monaci benedettini dalla fondazione dell'XI secolo mantennero una continuità di insediamento fino alla soppressione negli ultimi decenni del Settecento, che permise un radicamento storico nelle celebrazioni stesse cui era tenuto il monastero: è evidente nel monumento funebre secentesco del doge fondatore Domenico Contarini (XI sec.) posto in facciata, nel culto delle reliquie, ma anche nella prassi consueta della vita conventuale, come è attestato ancora nel 1725 dalle "mansionarie alle celebrazioni" che ricordano gli anniversari del doge fondatore e dei benefattori<sup>6</sup>. Nella dedicazione della nuova chiesa viene reimpiegata e salvata dallo smantellamento della basilica antica una statua significativa per la sua evidente funzione dedicataria in un nuovo contesto non ancora completo delle decorazioni interne. Tra il 1628 e 1634, quando è pensabile il riutilizzo della statua, la facciata della nuova chiesa e la sua decorazione interna non era completata; negli ultimi decenni del secolo vi è un avanzamento dei lavori con l'abate di illustre famiglia Pietro Sagredo<sup>7</sup>; viene commissionato nel 1673 a Girolamo Pellegrini l'affresco nella lunetta all'interno della facciata sopra il portone d'ingresso, nel 1680 sono presi accordi con gli scultori per le statue di marmo degli evangelisti, nel 1683 viene predisposto il materiale per realizzare la facciata marmorea tuttora esistente, per la quale erano state pensate anche delle decorazioni a figure poi non realizzate<sup>8</sup>.

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

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

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

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

Nella basilica medievale è ipotizzabile che la statua fosse commissionata con un intento dedicatorio, motivato dalle vicende edilizie dell'edificio: all'inizio del sec. XIV, nel 1316, sono eseguiti per decreto del senato importanti lavori di risanamento della chiesa che minacciava di crollare e il costo delle spese, non sostenibile interamente dal monastero, fu suddiviso in tre parti uguali tra il Comune, i procuratori alle Commissarie e i benedettini<sup>9</sup>; a metà del Trecento è documentato un intervento per la riparazione (1348-1349) della muratura dovuta ai danni causati dalla guerra contro Zara e gli Scaligeri, a cui sono preposti gli Ufficiali alla giustizia con il denaro ricavato dall'attività di una taverna pertinente al complesso conventuale<sup>10</sup>. L'intervento significativo per l'entità della spesa e dei soggetti coinvolti è la «reparationem» del 1316, quando nella "parte" del Maggior consiglio è approvata la spesa per San Nicolò, «cuius Ecclesia propter vetustatem minatur ruinam». La ristrutturazione della chiesa, che mantenne il mosaico pavimentale, parietale e i capitelli della fondazione, può aver arrecato un ammodernamento delle murature, della decorazione interna anche nella distribuzione degli altari e nella foratura dell'ingresso e delle finestre, che nel modellino risultano adeguate al nuovo gusto gotico. Il riuso di materiale medievale all'interno della navata superstite conferma un adattamento dell'esistente a nuove esigenze: in una nicchia ricavata nel muro meridionale della basilica, posta vicina all'abside, a 1,7 m dal pavimento sono riusati due frammenti di fregio e un frammento di pluteo databili al sec. XI, che all'epoca di fondazione o poco dopo dovevano essere impiegati nella chiesa, lungo le navate e nell'iconostasi<sup>11</sup>. Nello scavo archeologico del 1982 (direzione di Michele Tombolani) nell'area del portico antistante la chiesa, già supposta dal Guiotto, furono rinvenute numerose sepolture che all'interno contenevano frammenti di affresco confrontabili per lo stile all'affresco messo in luce nella facciata<sup>12</sup>: queste tombe, che dovettero avere funzione di ossario, fanno ritenere probabile un intervento posteriore di qualche secolo alla fondazione,

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

<sup>10</sup> ASVe, Maggior consiglio, Grazie, reg. XII, f. 32.

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

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

quando fu realizzato un intervento di rinnovamento della struttura medioevale. In queste fasi di restauro, di ristrutturazioni e riedificazioni che attraversano le fabbriche del convento si dovette mantenere una memoria degli eventi maggiori avvenuti nei secoli nella comunità benedettina, come testimoniano le cronache redatte nell'ambito del monastero stesso: un *Chronicon Rerum Venetarum*, redatto dall'abate Zenone nella seconda metà del secolo XI, la *Translatio sancti Nicolai* di un anonimo benedettino vissuto all'inizio del XII secolo e la cronaca, dispersa già nel XVII sec., di Bartolomeo da Verona, abate negli anni compresi tra il 1434 e il 1451<sup>13</sup>. Gli abati ebbero un ruolo attivo non solo nella trasmissione culturale di testi scritti, ma presumibilmente anche nell'organizzazione dei rinnovamenti, nelle relazioni con le maestranze preposte ai lavori e con le autorità politiche della città, che nella festività dell'Ascensione si recavano in solenne processione con il Patriarca nella chiesa di San Nicolò per lo sposalizio con il mare, seguendo un rituale ben codificato che riporta il Corner<sup>14</sup>.

Il monaco della statua, reggente in una mano il modellino della basilica, può rappresentare l'abate del monastero, che si trovò a inizio del Trecento a gestire la fase dei restauri ed è ipotizzabile fosse rimasta nel tempo fino al suo reimpiego nel XVII secolo, almeno al vertice della gerarchia conventuale, una consapevolezza della propria storia pregressa. Nelle «mansionarie alle celebrazioni delle quali è obbligato questo monastero» («anniversaria... celebrantur ex solo documento tabelle affixe in sacello vel ex consuetudine») nel 1725 sono celebrate messe per il doge fondatore nell'XI sec. Domenico Contarini, per il papa Eugenio IV che concesse nel 1451 l'unione di San Nicolò alla congregazione di Santa Giustina, per Ludovico Barbo nipote di Eugenio IV, per l'abate Bartolomeo da Verona che procurò l'unione alla Congregazione, per Salinguerra da Ferrara che nel ritiro a Venezia fu sepolto nella chiesa e nel 1240 lasciò beni in «villa Salette» nel ferrarese, di cui il monastero godeva ancora nel XVIII secolo<sup>15</sup>. La funzione dedicata della statua e il ruolo dell'abate possono aver concorso insieme alla decisione del suo reimpiego, salvandola dalla dispersione o dalla

<sup>13</sup> CORNER, *Ecclesiae Venetae*, pp. 4-59, 75.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 104-105.

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

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

Il Corner riporta, come di consueto nella sequenza cronologica degli abati, succedutisi nel convento, il nome dell'abate che, all'epoca del restauro, era in carica: Giovanni V de Mari che dal 1313 guida il monastero per una decina di anni fino al suo successore subentrato nel 1324. In questo caso viene indicato anche il cognome, elemento raro nella serie cronologica degli abati; viene segnalato il cognome solo in tre casi nell'elenco dei 19 abati che lo avevano preceduto e indica l'appartenenza degli abati a grandi famiglie di Venezia quali i Contarini o i Balastro, come d'altra parte anche nella sequenza posteriore fino al XVIII secolo sono limitati i cognomi delle grandi famiglie<sup>16</sup>. Il cognome de Mari rimanda l'appartenenza di Giovanni V a una nobile famiglia genovese, che formò il primo nucleo della nobiltà e del governo comunale e che annoverò capitani, armatori, ammiragli; vari suoi membri sono noti nel XII per l'incarico di consoli, nel XIII Guglielmo de Mari, Ansaldo e il figlio Andreolo sono fautori dell'imperatore Federico II con incarichi politici e militari di grande rilievo<sup>17</sup>. La discendenza della famiglia continua nel tempo a rivestire ruoli di spicco a Genova, che è testimoniata anche dai palazzi de Mari di fine Cinquecento, inseriti nella lista dei Rolli, destinati ad alloggiare ospiti illustri dello stato (v. anche toponomastica); tra il 1663 e il 1746 i de Mari ebbero al governo della città quattro dogi biennali. Sia Flaminio Corner che a metà Settecento pubblicò le *Ecclesiae Venetae* con la storia e le fonti d'archivio del monastero, sia gli abati che furono coinvolti

<sup>16</sup> CORNER, *Ecclesiae Venetae*, pp. 4-97.

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

nella costruzione della nuova chiesa di San Nicolò è immaginabile che fossero a conoscenza della illustre famiglia cui era appartenuto l'abate che nel secondo decennio del XIV attraversò l'importante fase edilizia della chiesa e che fu a guida del convento per un numero di anni congruo ai tempi di ristrutturazione: la committenza stessa che predispose una statua del monaco con il modellino basilicale depone per l'attribuzione dell'abate a una famiglia di rilevante ruolo sociale. Il restauro della chiesa che minacciava di crollare, documentato e finanziato nel 1316, presuppone d'altra parte la presenza di lapicidi che secondo l'uso della bottega del tempo si occupavano dei lavori di edilizia, di parti architettoniche di vario genere (dagli scalini ai cornicioni), ma anche di scultura; in questo contesto la commissione della statua poté essere facilitata dall'attività dei *tajapiera* già in loco<sup>18</sup>.

Tra il 1316, anno in cui il senato decreta i lavori di risanamento della chiesa, e il 1324, quando termina il mandato Giovanni V de Mari, è collocabile la realizzazione della statua policroma: la figura dell'abate nella basilica medievale era posta in un contesto dove il colore era ben presente dal pavimento alle pareti. Oltre alla navata superstite con il mosaico pavimentale, le cinque colonne e i capitelli, sia le cronache, sia lo scavo archeologico del 1982, attestano che il pavimento era costituito da mosaico con elementi floreali e geometrici non solo in bianco e nero, ma anche a colori nella decorazione animalistica e inoltre nella raffigurazione geometrica in *opus sectile* nella navata centrale; i catini absidali presentavano una decorazione di figure ed elementi vegetali e iscrizioni costituita da tessere vitree policrome<sup>19</sup>. Nella varietà di decorazione erano probabili altre statue lapidee o anche lignee; sono documentate due lastre (1,16×0,54 m) datate al XIII secolo che rappresentano San Pantaleone e la Madonna, conservate ora al Kunsthi-

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

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

storisches Museum di Vienna, che il Grevembroch a metà Settecento aveva segnalato su «vecchia cadente casa, contigua alla chiesa del Lido di Venezia»<sup>20</sup>. La chiesa era decorata con marmi colorati anche all'esterno: l'atrio era provvisto di arche marmoree, che potevano essere in serpentino verde e la facciata aveva un intonaco affrescato con figure a colori databile a fine XI secolo<sup>21</sup>. I resti dell'affresco andarono perduti nella seconda guerra mondiale, ma sono documentati da foto e descrizioni che ricordano le vesti delle figure e i fondi a tinte bruno violacee alternate a tinte gialle, verdine e brune (probabilmente una Orazione nell'orto). Stefano Magno nella sua descrizione riporta che all'altare maggiore erano affiancati altri due altari: su un altare è pensabile la collocazione della statua policroma del monaco non isolata, ma in un contesto con altre figure sacre, in cui non è escluso fosse affrescata la parete retrostante.

Nell'ambito della scultura di inizio Trecento, quando si moltiplicano varie attività di produzione anche seriale, angeli per campanili, icone a rilievo, insegne per scuole, sepolture di rilevanza sociale, nuove ideazioni ed esecuzioni sono incrementate dalla richiesta di illustri famiglie; a queste si aggiungono le richieste dovute alle nuove esigenze delle arti e delle professioni. L'attività dei lapidici, per altro attestati dai documenti nei vari *confinia* della città<sup>22</sup>, rispondeva alle nuove esigenze di fede diffusa della popolazione, che la presenza degli ordini mendican-

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

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

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

ti aveva ancor maggiormente sviluppato; nell'ampliamento della domanda permane l'evidenza di un prestigio che la committenza esprime nella propria richiesta, investendo diversi ambiti degli spazi cittadini, compresi quelli più tradizionali dei monasteri benedettini. La crescita della domanda incrementa il numero delle botteghe che lavorano la pietra e facilita l'arrivo di scultori di altre regioni italiane che portano nuove capacità operative<sup>23</sup>.

La statuaria esistente nell'ambito veneziano coeva alla proposta di datazione del monaco benedettino riguarda per lo più la scultura tombale raffigurante santi o beati, che venivano richieste ai lapicidi veneziani anche dalle città limitrofe quali Treviso (v. tomba del beato Enrico)<sup>24</sup>; la statua di San Nicolò non ha diretti confronti per i primi decenni del Trecento a Venezia con sculture costituite dalla figura libera stante di scala pressoché naturale, se non parzialmente nelle rappresentazioni di angeli poste sui campanili cittadini, che tra fine Duecento e Trecento costituiscono una produzione in ampia serie. La tipologia dell'offerente che regge nella mano il modello della basilica ha confronti più frequenti nei decenni successivi con diverse varianti nella pittura e nella scultura (anche lignea). A Venezia nella tomba del doge Michele Morosini, nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo nei pilieri con santi, in dimensioni minori rispetto alla statua in San Nicolò, è presente in abiti monacali una statua che regge in una mano un modellino di chiesa e nell'altra un libro<sup>25</sup>; nel monumento funerario del doge Tommaso Mocenigo nelle nicchie superiori uno dei santi, identificabile forse con san Domenico, in una mano porta un modello di chiesa<sup>26</sup> (fig. 5). La maquette di una basilica ricorre nella figura di san Girolamo in abito cardinalizio sia in un bassorilievo nel convento

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

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

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

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

omonimo a Venezia (fig. 6), sia nei dipinti dei Vivarini (nella Pinacoteca Vaticana, nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia, a San Pantaleon nell'Incoronazione della Vergine, a Vienna al Kunsthistorisches Museum), nelle statue lignee dell'altare di san Liberale nella basilica di Torcello e della sacrestia maggiore nella chiesa di Santo Stefano a Venezia<sup>27</sup>. La tipologia del santo o di un offerente che regge con la mano la chiesa, sia a tutta figura che a mezzo busto nei polittici d'altare, è diffusa geograficamente in una diacronia che attraversa il Trecento e lo oltrepassa anche negli affreschi votivi e nelle tombe sulla fronte di sarcofago (a Padova nel duomo con la tomba di Pileo da Prata, nella controfacciata della cappella degli Scrovegni, a Bologna in San Francesco, a Pola in San Francesco, a Vicenza a Sant'Agostino, a Verona in San Fermo, al museo del Castelvecchio da coll. Bernasconi, a Forlì, Museo civico, tomba del beato Jacopo Salomone figg. 7-9).

La statua di San Nicolò di Lido appartiene a un ambito culturale gotico e il "taiapiera" risulta partecipe di un contesto che aveva ricevuto a Padova con gli inizi del Trecento l'apporto di Giotto e di Giovanni Pisano<sup>28</sup> (fig. 10). La diffusione delle correnti aggiornate della cultura

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

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

gotica su un pregresso romanico padano investe vari ambiti non solo di rilevanza istituzionale, ma anche settori di minor rappresentanza, se pur significativi nel contesto religioso, quale il monastero benedettino del Lido che si avvale dell'abate quale committente. A San Nicolò lo scultore della statua, che viene proposto operante tra il 1316-1324, rientra in un contesto di lapicidi che dovevano essere entrati in contatto con le nuove e aggiornate correnti culturali che avevano in Marco Romano il più notevole interprete, pur non raggiungendo la sua maestria e raffinatezza. A Venezia la presenza di Romano attestata nel 1318 a San Simeone grande nella statua giacente di san Simeone, commissionata dal vescovo di Castello insieme con i vescovi di Caorle, Torcello e Jesolo e con il pievano della chiesa, costituisce un caso unico nei confronti della scultura precedente, ma con ricadute significative per la plastica successiva<sup>29</sup>; con lo scultore la città prende contatto con una cultura gotica toscana aggiornata e matura. La capacità magistrale di Romano nella resa del volto e del panneggio a San Simeone grande è confrontabile con altre sculture tombali quali la statua giacente del vescovo Castellano Salomone realizzata per il duomo di Treviso datata al 1322; il ritratto dei giacenti, idealizzati e interpretati con pathos rispetto a maschere funerarie che possono avere costituito il loro modello, rivelano un apporto nella ritrattistica degli scultori veneziani, che venivano richiesti dalle città limitrofe quali Treviso. Nel caso del giovane monaco di San Nicolò è ipotizzabile un ritratto dal vivo, che presenta tratti fisionomici meno accentuati ed espressivi di una raffigurazione desunta da una maschera funebre, probabile modello delle sculture funerarie coeve alla datazione della statua. I particolari anatomici sono realizzati con cura nella modellazione del collo, del volto, della mano, così come i particolari del panneggio del mantello, che aprendosi sulle

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

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

braccia cade sinuoso ai lati; lo sguardo fisso e leggermente asimmetrico, visibile nell'attuale reimpiego frontale, nel contesto devozionale della basilica medievale nella collocazione su un altare con altre statue, poteva avere una diversa incidenza, essendo la statua con probabilità collocata sopraelevata e non frontalmente, ma con una rotazione verso una composizione con un asse centrale costituito dalla Madonna, dal Cristo o da un santo. Nella dispersione che lo smantellamento della basilica medievale dovette causare, pure vennero conservati manufatti che risultò funzionale riusare compatibilmente con le esigenze del gusto e della vita conventuale secentesche: la statua murata nella controfacciata rientra in un riuso di funzione dedicatoria piuttosto che decorativa, quale rivestono vari altri elementi reimpiegati nel convento (le patere, le aquile in terracotta, i fregi marcapiano). La collocazione defilata del riuso, la soppressione del convento a fine XVIII sec., il nuovo cambio d'uso con l'utilizzo quale caserma del secolo successivo e infine l'inseppimento dei frati francescani<sup>30</sup> che non avevano una continuità di utilizzo nell'edificio causarono l'oblio sulla statua e sull'utilizzo di quello spazio in controfacciata.

#### ABSTRACT

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

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

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

*Andreina Rigon*

## LA CONTADINA INCIVILITA. VILLA GRADENIGO A CARPENEDO

La letteratura sulle ville dell'entroterra veneziano vanta una lunga tradizione di copiosi studi e ricerche; tuttavia, diversi ambiti e temi rimangono ancora poco o per nulla esplorati, tra questi si può annoverare la storia delle dimore non più esistenti.

Naturalmente la mancanza di approfondite indagini è da attribuire in primo luogo all'assenza di reperti architettonici e di manufatti concreti le cui descrizioni, anche se restituite da fonti documentarie, possono soltanto evocare immagini e contesti di "dimore fantasma". Ciò nonostante, alcune di queste ville cancellate dall'incuria e dall'abbandono o da eventi devastanti che ne hanno determinato la completa scomparsa, si sono distinte al tempo della loro esistenza per la riconosciuta eccellenza architettonica e artistica, e per il pregio degli splendidi giardini. Meritano quindi di essere conosciute, anche se non possono più essere ammirate, non soltanto per i valori estetici che le hanno contraddistinte nel passato, ma per tutto ciò che hanno simbolicamente rappresentato in termini culturali quali non banali espressioni di arte, gusto, status e socialità.

Nella seconda metà del XVIII secolo tra le numerose ville di cui il territorio di Mestre era affollato tanto da meritarsi il noto epiteto goldoniano di "piccolo Versaglies", un posto di rilievo godeva per grandezza e sfarzo villa Gradenigo a Carpenedo.

La villa con il suo ampio giardino era ubicata all'angolo tra l'attuale via Trezzo e il Terraglio, nell'area ora di pertinenza della caserma Edmondo Matter<sup>1</sup>. L'ingresso principale si apriva su via Trezzo, che allora era una strada di campagna lungo la quale si affacciavano diverse case di villeggiatura, a ridosso di un vasto bosco, ultima persistenza dell'antica foresta planiziale di Carpenedo (figg. 1-2). Il percorso del

<sup>1</sup> La caserma, che si sviluppa su un'area complessiva di circa centotrentamila metri quadrati, è stata costruita nel corso della seconda guerra mondiale. Inizialmente ha ospitato un reggimento di artiglieria contraerea, mentre dal 1967 al 1975 è diventata sede del Battaglione anfibio Piave, quindi dal 1999 del reggimento lagunari "Serenissima".

*trezzo*, ovvero del *troso*, conduceva in direzione est direttamente alla chiesa parrocchiale di Carpenedo mentre verso ovest confluiva nel tratto iniziale del Terraglio, strada anch'essa notoriamente costellata, da Mestre fino al suo approdo trevigiano, da numerose e importanti dimore signorili.

Una tradizione storiografica, derivata principalmente da uno scritto ottocentesco di Giovanni Antonio Gallicciolli, fa risalire la costruzione di villa Gradenigo di Carpenedo al volere di Andrea Gradenigo, il quale nel 1780 avrebbe abbattuto «una casa antichissima e cascaticcia» e in sua vece edificato «in quel luogo, di pianta, un sontuoso palazzo, con le mura dentro incrostate di falde di majolica»<sup>2</sup>. La notizia, così come riferita dal Gallicciolli, venne in seguito ripresa puntualmente da Michelangelo Muraro e quindi da Elena Bassi<sup>3</sup>.

La villa, che in realtà poteva vantare una storia sicuramente anteriore al 1780, venne demolita nei primi anni dell'Ottocento dopo aver subito abbandono, degrado e depredazioni, senza lasciare in loco alcuna traccia non solo del suo passato splendore ma anche della sua stessa esistenza. Le sole testimonianze iconografiche che restituiscono, anche se molto parzialmente, le fattezze dell'edificio sono rappresentate dai famosi disegni di Francesco Guardi che nel 1790 ritrasse all'interno di villa Gradenigo alcune scene del matrimonio del duca di Polignac insieme a uno scorcio degli esterni.

Questo studio ha inteso riformulare, grazie a nuove fonti documentarie, la storia della prestigiosa dimora in modo particolare nei suoi ultimi due secoli di vita. Nel ricostruirne le vicende è emersa con forte suggestione l'ipotesi della presenza della mano del grande maestro Tiepolo negli affreschi degli interni e nel contempo ha preso vita la vivace rievocazione di un affollato e straordinario microcosmo umano e sociale formato da tutti coloro che nel corso dei secoli hanno abitato tra le sue mura.

<sup>2</sup> GIOVANNI ANTONIO GALLICCIOLLI, *Cenni storici antichi e moderni sacri e profani sopra la villa e la parrocchia di Carpenedo*, a cura di Tiziano Zanato, Mestre, Centro Studi storici di Mestre, 1984, pp. 20-21. Il manoscritto di Gallicciolli risale al 1842.

<sup>3</sup> MICHELANGELO MURARO, *Ville della provincia di Venezia* in *Le ville venete*, a cura di Giuseppe Mazzotti, Treviso, Canova, 1953, p. 157; ELENA BASSI, *Ville della provincia di Venezia*, Milano, Rusconi, 1987, pp. 603-604.

*I grandi mercanti: dai Girardi ai Chechel*

Secondo quanto riporta una registrazione d'estimo del 1545, Maphio Girardi possedeva a Carpenedo, nei pressi del Terraglio, 28 campi e «una casa da statio»<sup>4</sup>. Una grande mappa realizzata successivamente, nel 1590, per definire l'entità delle contribuzioni dei proprietari terrieri per l'escavazione del fiume Dese, tratteggia nell'area compresa tra il crocevia del Terraglio e la strada che conduce alla chiesa di Carpenedo, un *cortivo* delimitato da un muretto che cinge due edifici al pianterreno di proprietà del «clarissimo Gerardo»<sup>5</sup> (fig. 3).

Un'altra grande cartografia che rappresenta tutta la zona del mestrino e la gronda lagunare, risalente con probabilità alla seconda metà del XVII secolo, delinea nella medesima area tra il Terraglio e il *trezzo* di Carpenedo, una dimora di notevoli dimensioni, soprattutto in proporzione agli altri edifici disegnati nella mappa, di proprietà del «m.co Ghirardi»<sup>6</sup> (fig. 4).

La famiglia patrizia Girardi, annoverata tra le case veneziane dette «novissime», aveva ottenuto l'iscrizione al patriziato nel 1381 grazie agli esborsi versati durante la guerra di Chioggia. La nobiltà così acquisita fondava su un ampio patrimonio accumulato tramite attività mercantili e finanziarie che rimasero l'interesse primario della famiglia per i secoli seguenti. Nonostante i membri del casato non raggiunsero mai cariche politiche di grande rilievo in seno alla repubblica, riuscirono, grazie anche a favorevoli legami matrimoniali con influenti famiglie del patriziato, a entrare in possesso di ingenti patrimoni fondiari<sup>7</sup>.

Nel 1685, con la morte di Alvise, la famiglia Girardi si estinse. Pri-

<sup>4</sup> La presenza nel XVI secolo della proprietà Girardi a Carpenedo, all'incrocio tra l'attuale via Trezzo e il Terraglio, è ricordata da Mauro Pitteri che ne accenna in un suo contributo in cui cerca di individuare l'esistenza di complessi edilizi anticipatori delle ville di tipo palladiano nell'area di Mestre, Mestrina e Zosagna: MAURO PITTERI, *Indizi di ville nelle campagne trevigiane del XVI secolo in Villa. Siti e contesti*, a cura di Renzo De Rosas, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Canova, 2006, pp. 63-91.

<sup>5</sup> VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Savi ed esecutori alle acque, Diversi, dis. 13. Nella legenda della mappa si specifica che la proprietà è di «m. Gerardo Gerardi».

<sup>6</sup> ASVe, Provveditori sopra beni inculti, Disegni Padova-Polesine, rotolo 374, mazzo 34, dis. 2, mm. 2040×1060. Purtroppo la mappa non riporta nessuna datazione e la sua legenda risulta vuota.

<sup>7</sup> Nei suoi diari Sanudo annovera i Girardi tra le famiglie patrizie che non rivestivano incarichi politici di rilievo. Sulla famiglia Girardi e in particolare sul principale esponente del casato, il patriarca Maffeo Girardi (1406-1492), GIUSEPPE DEL TORRE, *Girardi, Maffeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2001, *ad nomen*.

vo di discendenza diretta, Alvise Girardi lasciò per testamento tutta la sua enorme facoltà alla scuola della Beata Vergine del Rosario della Parrocchia dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia. Gli innumerevoli beni immobili del Girardi – palazzi, case, botteghe, mulini e terreni – erano sparsi in luoghi assai diversi e lontani tra loro, sia nel capoluogo lagunare sia nello *stato da terra* (Mestre, Carpenedo, Treviso, Zelarino, Scorzé, Monselice, Padova, Adria, Castelfranco, Monfalcone e Portogruaro) e finanche nello *stato da mar*, precisamente nell'isola di Corfù. Tutti i beni erano allivellati o affittati tranne quelli che il Girardi teneva per proprio uso personale ovvero l'abitazione veneziana e le case domenicali di Carpenedo, Scorzé e Monselice.

I membri del direttivo della scuola del Rosario, commissari testamentari del Girardi, consapevoli della difficoltà che avrebbe comportato la gestione di un patrimonio così ingente ma frammentato in luoghi lontani, dopo le opportune consultazioni con eminenti giuristi, nel 1686 ottennero la facoltà di vendere tutti i beni immobili dell'eredità Girardi – compresa la villa di Carpenedo – al fine di reinvestire il ricavato in una rendita fissa. L'acquirente fu Gerolamo Lin.

Lin, di origini bergamasche, aveva iniziato con l'umile lavoro di garzone in una drogheria a Rialto per poi far fortuna con il commercio ed espandere i suoi interessi anche verso la terraferma con l'acquisto di consistenti beni immobiliari. A coronamento della sua eclatante ascesa economica e sociale aveva ottenuto, solo un anno prima dell'acquisto dei beni del Girardi, l'aggregazione al patriziato con l'esborso dei consueti 100.000 ducati per la guerra di Morea. Quindi entrò in possesso dell'enorme patrimonio del Girardi per l'altrettanto esorbitante cifra di 91.000 ducati<sup>8</sup>. Tra i numerosi beni immobili acquisiti dal Lin vi era anche la dimora in località Carpenedo sotto Mestre: «una casa domenicale sive palazzo con barchessa et l'abitazione de lavoradori et gastaldo e con caneva e stalle, giardini et horti, con campi quarantaquattro A.P.V.»<sup>9</sup>.

All'acquisto della villa di Carpenedo e delle sue dirette pertinenze da parte di Lin si oppose Marina Amhauser avanzando il proprio diritto di prelazione<sup>10</sup>. I Giudici del Procurator con la terminazione del

<sup>8</sup> ASVe, Notarile, Atti, b. 746. Atto 8 dic. 1686, notaio Michelangelo Bronzini.

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

<sup>10</sup> Sul diritto di prelazione MARCO FERRO, *Dizionario del diritto comune veneto*, Venezia, Andrea Santini e figlio, 1847, II, p. 492.

5 luglio 1687 si pronunciarono a favore della Amhauser che divenne così la nuova proprietaria della villa Girardi di Carpenedo e di quattro campi contigui<sup>11</sup>.

Amhauser aveva sposato in prime nozze Gasparo Chechel e in seconde nozze Adamo Segerli, di entrambi era poi rimasta vedova. Amhauser, così come i suoi consorti, faceva parte di quel ceto mercantile d'oltralpe che si era arricchito a Venezia grazie al commercio e alla finanza e che quindi aspirava a una collocazione sociale adeguata alle fiorenti economie di cui disponeva.

Il primo marito, Gasparo, proveniva da una famiglia di facoltosi mercanti trapiantati a Venezia almeno dalla metà del Cinquecento e residenti a San Lio, i Chechel. Giovanni, il capostipite del ramo veneziano dei Chechel, nato a Villach in Carinzia, si era trasferito stabilmente nella città lagunare dove aveva continuato a sviluppare la sua lucrosa attività commerciale e a implementare le preziose collezioni d'arte private, arricchite in seguito anche dal figlio e dal nipote<sup>12</sup>.

I Chechel nel 1627 avevano ottenuto la cittadinanza veneziana e nel 1642 il figlio di Giovanni, Gasparo<sup>13</sup>, indicato nei documenti anche come Gaspar o Kasper, venne nominato console del Fondaco dei Tedeschi, carica ricoperta dai più notabili tra i mercanti della nazione tedesca.

Nel 1657 Gasparo morì lasciando la giovane moglie, Marina Amhauser, e sei figli in tenera età, insieme a consistenti beni mobili e immobili, tra cui le notevoli collezioni d'arte conservate nella residenza urbana di San Lio e in una casa di villeggiatura di cui disponevano in terraferma, in località Carpenedo<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> ASVe, Gradenigo di Rio Marin, b. 113, fasc. 1.

<sup>12</sup> Un cenno biografico di Gasparo Chechel in FRANCESCA BOLOGNA, *Collezionismo e carte geografiche nella Venezia del diciassettesimo secolo*, tesi del corso di laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, aa. 2011/2012, relatore Martina Frank, p. 33. Il nome Chechel si ritrova nei documenti anche nelle varianti Checherle, Kekel, Kechel, Kekerle.

<sup>13</sup> Il Tassini nel suo manoscritto traccia la genealogia del ramo veneziano dei Chechel attribuendo però erroneamente al padre di Gasparo il nome di Marco Domenico: GIUSEPPE TASSINI, *Cittadini Veneziani*, ms. P.D. c 4/ 2 - pp. 63-64. La paternità di Giovanni è attestata dal suo testamento: ASVe, Notarile, Testamenti, b. 58, n. 158.

<sup>14</sup> Sulle collezioni di quadri, incisioni, gioie, strumenti musicali e libri di Gasparo Chechel (1594 ca.-1657) descritte negli inventari del 1657 dei Giudici di Petizion vedi IRENE FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, L'Er-

Secondo congetture assai probabili la dimora di Carpenedo dei Chechel potrebbe identificarsi con l'attuale villa Malvolti, costruita sempre lungo via Trezzo ma sul lato opposto della strada e posizionata molto più lontana dal Terraglio rispetto alla villa di Alvise Girardi. Nell'area compresa tra via Trezzo e il Terraglio i Chechel potevano inoltre vantare numerosi altri possedimenti terrieri come ben testimoniano le mappe d'epoca.

Marina, molto più giovane di Gasparo, si risposò con un mercante di origine ebraiche, Adamo Segerli, con cui trascorse molti anni e che morì nel 1685<sup>15</sup>. L'anno successivo alla perdita del secondo marito, Marina si oppose all'acquisto da parte del Lin della villa Girardi di Carpenedo invocando il diritto di prelazione probabilmente in qualità di proprietaria di terreni con essa confinanti<sup>16</sup>. Dopo un primo pronunciamento dei giudici a lei sfavorevole, nel 1687 spuntò la vittoria che mise fine alla lunga lite con Gerolamo Lin<sup>17</sup>.

Giovanni Giorgio, unico figlio maschio rimasto in vita di Marina Amhauser e Gasparo Chechel, divenne così l'effettivo padrone di villa Girardi di Carpenedo.

Nel 1697 il Coronelli nel suo noto *Viaggio d'Italia in Inghilterra* descrivendo le bellezze della strada del Terraglio, nomina la dimora di Carpenedo del Chechel, la quale apre la lista dei lussuosi casini dei mercanti tedeschi posizionati lungo l'importante arteria che collega Treviso a Mestre:

Molti cospicui negozianti della Nazione Alemanna, lustro della piazza di

ma di Bretschneider, 1990, p. 157; LINDA BOREAN, "Disegni e stampe de rame". *La collezione grafica di Gaspar Chechel, mercante tedesco nella Venezia del Seicento*, «Aprosiana. Rivista annuale di studi barocchi», n.s., X (2002), pp. 155-178; *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 251-253; BOLOGNA, *Collezionismo e carte geografiche*.

<sup>15</sup> Nel suo testamento Adamo Segerli, mercante di origini ebraiche, dispone di essere sepolto nell'arca dei Chechel nella Chiesa di San Bartolomeo e di far costruire a Carpenedo una *chiesolla*. ASVe, Notarile, Testamenti, notaio Michelangelo Bronzini, b. 140, 19 agosto 1685.

<sup>16</sup> Da una mappa del 1714 si deduce che i Chechel possedevano in quell'area numerosi appezzamenti di terreno. ASVe, Ufficiali alle Rason Vecchie, b. 365.

<sup>17</sup> Purtroppo nel fondo *Giudici del Procurator* non è emersa la sentenza che mise fine al contenzioso, la quale avrebbe meglio circostanziato le motivazioni che sostenevano il diritto di prelazione della Amhauser; le notizie in proposito fornite sono pertanto solo quelle sintetiche ricavate da ASVe, Gradenigo di Rio Marin, b. 113, fasc. 1 e da ASVe, Notarile, Atti, b. 746, dove si leggono le lagnanze del Lin per il protrarsi della lite.

Venezia, mantengono pure deliziosi casini sopra questo Terraglio per divertirsi qualche giorno dalle importanti continuate loro occupazioni. Particolarmente il console Checherle, Lauber, Sorer, Mons, Vantenlinger, Wanaster e molti altri<sup>18</sup>.

Ora, a meno che il casino citato dal Coronelli non sia da ricondurre alla prima villa che i Chechel possedevano a Carpenedo, citata nell'inventario dei Giudici di Petizion del 1657<sup>19</sup>, la dimora potrebbe con maggiore probabilità identificarsi con la casa domenicale prossima al Terraglio acquisita dai Chechel grazie al diritto di prelazione trent'anni dopo, nel 1687.

Il «console Checherle» citato dal Coronelli è quindi da identificarsi con il figlio di Gasparo Cechel e Marina Amhauser, Giovanni Giorgio, che si fregiava del titolo di cavaliere del Sacro Romano Impero e che, come il padre, rivestiva l'onorevole incarico di console del Fondaco dei Tedeschi<sup>20</sup>. Mercante, fine conoscitore e collezionista d'arte, agente commerciale del principe arcivescovo di Salisburgo, vantava una fitta rete di alte relazioni con eminenti personaggi del patriziato veneziano e della nobiltà europea<sup>21</sup>.

Il «diletto figlio» Giovanni Giorgio divenne l'erede di tutti i beni

<sup>18</sup> VINCENZO CORONELLI, *Viaggio d'Italia in Inghilterra*, Venezia, Giovanni Battista Tramontino, 1697, I, p. 52.

<sup>19</sup> Ancora nel 1781 l'attuale Villa Malvolti di via Trezzo, qui identificata come la prima dimora di Carpenedo dei Chechel citata nell'inventario del 1657 dei Giudici di Petizion, risulta secondo il Catastico Scalfurotto di proprietà di certa «Marsilia Checherle». I Chechel probabilmente l'acquistarono dai Priuli che ne risultano i proprietari alla fine del Cinquecento (ASVe, Savi ed esecutori alle acque, Diversi, dis. 13). Il secondo marito di Marina Amhauser, Adamo Segerli, nel suo testamento del 1685 ordina che «se nel tempo di mia vita non avessi fatto fabricar nel locho di Carpenedo una chiesolla che ho intentione di fare voglio [...] sia fatta edificar» e ordina inoltre che la pala d'altare sia dedicata alla Madonna del Rosario. Villa Malvolti possiede tuttora un oratorio intitolato alla Madonna del Rosario, rifabbricato nel 1725. ASVe, Notarile, Testamenti, notaio Michelangelo Bronzini, b. 140, 19 agosto 1685.

<sup>20</sup> Un accenno a Giovanni Giorgio Chechel in PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1763, p. 162: «Lo studio dei disegni e degli schizzi di questo grand'uomo [il pittore Federico Barocci], con altre pitture di molto valore, cioè di Daniello Vauter e di Pietro Breughel seniore, è posseduto in Venezia dal cavaliere Giovanni Giorgio Chelchesperg, per molti meriti decorato e infeudato del titolo di signore di detto luogo, tanto nei discendenti maschi quanto nelle femmine dalla maestà dell'imperadore Leopoldo».

<sup>21</sup> La figura di Giovanni Giorgio Chechel compare marginalmente in SERENA LUZZI, *Il cacciatore di corte. Una vita ribelle nell'Europa del Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 2021. Nel saggio della Luzzi il Chechel figura quale amico e confidente del protagonista, il conte Ferdinando Carlo Thun.

mobili e immobili di Marina Amhauser, così come disposto dal testamento della madre nel 1699, beni di cui egli già di fatto godeva come effettivo padrone<sup>22</sup>.

A distanza di quasi vent'anni dalla felice descrizione del Coronelli, qualcosa sembra però incrinarsi nella fiorente condizione economica della famiglia Chechel: nel 1716 la dote della moglie di Giovanni Giorgio, Veneranda Piccardi, venne assicurata su una parte dei beni immobili del marito, un grande appezzamento di terra contiguo alla villa di Carpenedo ex Girardi, in modo da salvaguardarla dalle possibili aggressioni dei creditori<sup>23</sup>.

Pochi anni dopo, nel 1722, Giovanni Giorgio per «render soddisfatti i suoi creditori» fu costretto a vendere il

palazzo sive casa domenicale posta [...] nella villa di Carpenedo sotto Mestre sopra il Terraglio con una barchessa, cortile e brolo et altre sue habentie e pertinetie tra questi confini cioè: da ponente strada pubblica del Terraglio, da tramontana altra strada pubblica che va alla chiesa di detta villa di Carpenedo, da levante e mezzogiorno la terra di campi quattro circa infrascritta<sup>24</sup>.

Per attestare l'autenticità delle scritture private con cui il Chechel anni addietro si era impegnato nei confronti dei suoi creditori, vennero chiamati «per la pratica et cognizione ch'ambi asserivano tenere del sopradetto di lui carattere» il notaio Alessandro Bronzini e l'agente del pittore Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Garbino<sup>25</sup>. Bronzini e Garbino, grazie alla conoscenza della scrittura del Chechel, acquisita in una lunga consuetudine d'affari comuni, furono in grado di testimoniare l'autenticità dei documenti di credito.

I maggiori creditori che vennero soddisfatti per mezzo della vendita

<sup>22</sup> ASVe, Notarile, Testamenti, b. 140, notaio Michelangelo Bronzini, test. n. 147, 1699 febbraio 25. Marina Amhauser mancherà l'anno successivo alla redazione del suo testamento. Alle due figlie, Anna, vedova di Alvise Pasetti, ed Elisabetta Maddalena, sposata a Pietro Rechschorfer in Germania, lascia 300 ducati ciascuna.

<sup>23</sup> ASVe, Gradenigo di Rio Marin, b. 113, fasc. 1. Nell'ottobre 1716 i Giudici del Procurator provvedono all'assicurazione di dote di Veneranda Piccardi vincolando terreni di Giovanni Giorgio Chechel confinanti con il complesso della villa di Carpenedo. Sulla pratica dell'assicurazione di dote FERRO, *Dizionario*, I, pp. 165-166.

<sup>24</sup> *Ibid.*

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

della villa di Carpenedo furono Maria Barachetta, Margarita Boninchi in qualità di erede di Santa Boninchi, e il genero del Chechel, Lorenzo Pezzana, appartenente a una affermata famiglia veneziana di stampatori e mercanti di libri<sup>26</sup>.

In realtà i debiti contratti sembrano configurarsi prevalentemente come l'ordinario residuo dell'attività finanziaria del Chechel: le somme ricevute a credito dal mercante gli erano infatti state affidate per essere investite e per produrre ricavi o rendite fisse. Così, ad esempio, Santa Boninchi aveva affidato 1.100 ducati al Chechel per riceverne un profitto del 5,5% all'anno, mentre il debito di 2.000 ducati contratto con Lorenzo Pezzana costituiva la metà del valore di una partita di ventidue diamanti grezzi acquistati dal Chechel insieme al genero per essere rivenduti e dividerne il guadagno.

Si può forse ipotizzare che i limiti imposti dalla vecchiaia o dalla malattia avessero compromesso il normale giro d'affari del Chechel che pertanto si ritrovò costretto a vendere la villa di terraferma per poter restituire i capitali affidatigli non essendo più in grado di farli fruttare come un tempo.

### *I patrizi: la famiglia Dolfin*

L'operazione di vendita messa in atto dal Chechel per tacitare i creditori riguardava la dimora di villeggiatura di Carpenedo sul Terraglio, le sue pertinenze e i quattro campi attigui mentre rimanevano esclusi dall'alienazione tutti gli estesi terreni confinanti con il complesso della villa, assicurati sopra la dote della consorte. Come precisava con dettaglio il notaio, l'oggetto della vendita era formato da:

il suddetto palazzo sive casa dominical [...] la terra di campi quattro circa infrascritta che unita al palazzo suddetto resta compresa nella presente vendita, cioè terreno di campo quattro contigui al palazzo predetto tra questi confini cioè: a ponente e mezzogiorno li muri delle fabbriche della barchessa, cortile

<sup>26</sup> Lorenzo Pezzana (1679-1754) aveva sposato la figlia di Giovanni Giorgio, Caterina Chechel. Dal matrimonio con il Pezzana Caterina aveva avuto nel 1723 un figlio, Francesco, che sposò Elisabetta Leblond, figlia del console di Francia. Da questo matrimonio nacque l'omonimo nipote, Lorenzo Pezzana, che nel 1758 ottenne la cittadinanza originaria. La famiglia Pezzana, almeno dagli anni trenta del Settecento, possedeva anch'essa una villa sul Terraglio, a poca distanza dalla villa dei Chechel, sul lato opposto della grande arteria stradale, ora conosciuta come villa Tivan. Sembra che anche questa villa fosse precedentemente di proprietà Chechel.

e brolo suddetti e a levante e mezzogiorno la suddetta ill.ma signora Veneranda Piccardi consorte dell'ill.mo signor venditore con li altri campi da essa appresi nella sua assicurazione di dote.

L'acquirente dei beni Chechel a Carpenedo fu il patrizio Vettor Dolfin (1686-1735), figlio del librettista Piero, impresario teatrale, grande giocatore d'azzardo, noto negli ambienti mondani, violinista per diletto. Il Dolfin, ricordato soprattutto quale destinatario della dedica dell'Opera quarta di Antonio Vivaldi *La Stravaganza*<sup>27</sup>, dopo aver inaugurato nell'autunno del 1721 un piccolo teatro a Treviso, per la cui costruzione aveva impegnato più di 3.000 ducati<sup>28</sup>, nell'agosto dell'anno successivo acquistò da Giovanni Giorgio Chechel l'abitazione con quattro campi lungo la strada del Terraglio<sup>29</sup>. La somma convenuta fu di 6.500 ducati che vennero destinati dal Chechel in gran parte all'estinzione dei propri debiti. Dolfin, entrato in possesso della dimora di campagna, cominciò fin da subito a realizzare un programma di ampi rinnovamenti chiamando al lavoro valenti artisti. Per sua commissione, secondo quanto riferisce nel 1732 Vincenzo Da Canal, Giambattista Tiepolo si sarebbe cimentato in un ciclo di pitture all'interno della villa: «nel palazzo del N.H. Vettor Dolfino sul Terraglio egli dipinse un intero appartamento e parecchie stanze a fresco con favole diverse»<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Vettor Dolfin era un violinista dilettante allievo di Vivaldi. La dedica dei dodici concerti per violino pubblicati probabilmente nel 1714 ad Amsterdam nella prestigiosa tipografia di Estienne Roger, fu forse frutto della riconoscenza del maestro per il mecenatismo del Dolfin. Nell'intestazione dei concerti la dedica di Vivaldi dice: «Concerti consacrati a Sua Eccellenza il Signor Vettor Delfino, nobile veneto».

<sup>28</sup> GIROLAMO ALESSANDRO MICHIEL, *Notizie ed osservazioni intorno all'origine e al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città principali dei paesi veneti*, Venezia, Tipi del Gondoliere, 1840, p. 40.

<sup>29</sup> ASVe, Gradenigo de Rio Marin, b. 113, fasc. 1. Copia dell'atto notarile di acquisto, 6 ago. 1722, notaio Domenico Ferabò.

<sup>30</sup> Vincenzo Da Canal scrivendo la biografia del pittore veneziano Gregorio Lazzarini fornisce nel contempo alcune interessanti informazioni a proposito del suo geniale allievo, Giambattista Tiepolo: VINCENZO DA CANAL, *Vita di Gregorio Lazzarini*, Venezia, Palese 1809, p. 33. Il Molmenti nel 1909 si lamenta che «né ricordati da alcuno sono i freschi, che, secondo il Da Canal, il Tiepolo avrebbe dipinti nella villa del patrizio Vettor Dolfin sul Terraglio di Treviso»: POMPEO MOLMENTI, *G. B. Tiepolo: la sua vita e le sue opere*, Milano, Hoepli, 1909, p. 89. Mentre nel 1970 Mercedes Garberi accenna all'ipotesi, suffragata anche dal presente studio, di una connessione tra la dimora Dolfin affrescata da Tiepolo e villa Gradenigo in MERCEDES GARBERI, *Giambattista Tiepolo: gli affreschi*, Torino, ERI, 1970, p. 16: «Perduto il primo ciclo decorativo [...] nel Palazzo

Gli affreschi del giovane Tiepolo all'interno della villa di Carpenedo sono all'incirca contemporanei alle opere che in quegli stessi anni l'artista andava realizzando per altri membri della famiglia Dolfin. Tra il 1725 e il 1729 Tiepolo dipingeva infatti dieci tele con storie dell'antica Roma per il salone maggiore del palazzo veneziano dei Dolfin a San Pantalon, su commissione dei fratelli Daniele III detto Giovanni e Daniele IV detto Gerolamo, ora disperse in vari musei e collezioni private fuori d'Italia<sup>31</sup>. Sempre in quel medesimo periodo Tiepolo era impegnato anche negli affreschi della sede patriarcale di Udine su commissione del patriarca di Aquileia, Dionisio Dolfin, fratello minore di Giovanni e Gerolamo.

Gli affreschi realizzati nella villa di Carpenedo di Vettor Dolfin potrebbero essere pertanto il frutto di un particolare legame di amicizia e committenza che l'artista aveva instaurato con l'importante famiglia patrizia.

Con uno spirito da vero *talent scout* il Dolfin si servì poi di un altro giovane artista ai suoi esordi per abbellire la dimora di villeggiatura di Carpenedo e le sue adiacenze: questa volta si trattò di uno scultore alle sue prime prove, Antonio Gai. Il Gai realizzò statue e vasi di pietra di Costozza per i pilastri d'ingresso, il muro di cinta e il giardino della villa dei Dolfin quando ancora era in possesso della semplice qualifica di intagliatore in legno, pertanto poté ultimare e consegnare le sue opere in virtù di una speciale deroga accordatagli nel 1725 da Giuseppe Torretti, priore del Collegio degli scultori<sup>32</sup>.

del N.H. Vettor Dolfin (identificabile forse con la sontuosa dimora, poi Gradenigo e Polignac, di Carpenedo sul Terraglio, abbattuta in seguito all'occupazione napoleonica)».

<sup>31</sup> Le dieci tele sono state vendute e asportate dal palazzo nella seconda metà del XIX secolo. Successivamente disperse in luoghi diversi e lontani: due al Kunsthistorisches Museum di Vienna, tre in proprietà privata a New York, cinque al Museo dell'Hermitage a Pietroburgo. Nel 2018, in occasione dell'anniversario della fondazione dell'Università Ca' Foscari di Venezia di cui ora Palazzo Dolfin fa parte, le dieci tele sono state virtualmente ricollocate nella sala grazie alla tecnologia digitale dei computer olografici. Sulle tele tiepolesche di Ca' Dolfin ANTONIO MORASSI, *Novità e precisazioni sul Tiepolo*, «Bollettino d'Arte del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo», II (1939-1940); DIEGO MANTOAN, OTELO QUAINO, *I Dolfin e la loro dimora veneziana. Vicende intorno ad una nobile famiglia e al palazzo di San Pantalon*, s.d. in <https://www.academia.edu/23502454/> (consultato il 24 maggio 2024).

<sup>32</sup> MARIA ELENA MASSIMI, *Gai, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1998, *ad nomen*. Più tardi negli anni trenta, ormai affermato scultore, il Gai venne chiamato a Udine dal patriarca di Aquileia, Daniele Dolfin, succeduto allo zio Dionisio, a decorare il frontone della Chiesa di Sant'Antonio Abate. Vedi anche FABIEN BENUZZI, *Antonio Gai (1686-1769)*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, aa. 2012-2013.

Probabilmente sempre a Vettor Dolfin o ai suoi diretti eredi, risale infine anche la committenza allo scultore Francesco Bonazza dei quattro cavalli rampanti in marmo e di altre statue raffiguranti figure mitologiche per il giardino della villa che divenne così attrazione non secondaria nel complesso della residenza di Carpenedo<sup>33</sup>.

### *L'ambasciatore Montealegre*

José Joaquín de Montealegre, ambasciatore di Spagna presso la Repubblica di Venezia, entrò in possesso della villa di Carpenedo probabilmente tra il 1750 e il 1755<sup>34</sup>.

Nel 1755 acquistò da Giovanni Pietro Chechel, figlio del defunto Giovanni Giorgio, 36 campi e mezzo con casa colonica diroccata adiacenti la villa, tramite un prestanome, il mediatore Lorenzo Zanoni<sup>35</sup>. I campi acquistati sono identificabili con quei terreni adiacenti alla villa che, quando Giovanni Giorgio Chechel era ancora in vita, erano stati assicurati alla dote della moglie per preservarli dai creditori e su cui gravava il fidecommesso. I beni erano poi passati nel 1737 in eredità al figlio, Giovanni Pietro, tramite il testamento della madre Veneranda Piccardi.

Zanoni dichiarò nel 1756 davanti al notaio che l'acquisto dell'appezzamento terriero era stato fatto a nome del duca di Montealegre e nello stesso anno un provvedimento del Maggior Consiglio svincolò i beni in questione dal fidecommesso di cui erano gravati.

L'anno successivo, nel 1757, l'ambasciatore spagnolo s'impegnò in un altro oneroso acquisto comprando palazzo Zen, già da otto anni sua residenza ufficiale a Venezia e da tempo usuale sede dell'ambasciata di Spagna<sup>36</sup>.

Gli acquisti, temporalmente così vicini, dei beni immobili nella cit-

<sup>33</sup> HUGH HONOUR, *Bonazza, Francesco* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1969, *ad nomen*. Le sue opere, uniche sopravvissute del grande patrimonio artistico della villa, si trovano ora a Trieste nel parco di villa Sartorio.

<sup>34</sup> L'atto d'acquisto non è stato al momento rinvenuto.

<sup>35</sup> ASVe, Gradenigo di Rio Marin, b. 9 bis, fasc. 45. La vendita dei campi venne registrata in atti del notaio Marco Maria Uccelli il 17 sett. 1755. Nel 1756 Lorenzo Zanoni fece registrare sempre presso il notaio Uccelli la dichiarazione con cui attestò che l'acquisto era stato fatto a nome del Montealegre.

<sup>36</sup> ASVe, Notarile, Atti, Notaio Giuseppe Comincioli, b. 4145. Sulle vicende del palazzo di Spagna a Venezia vedi ANDREINA RIGON, *Palazzo di Spagna tra Sei e Settecento*, in GIULIO BODON, ANDREINA RIGON *Alle origini di Palazzo Sceriman, da casa dominicale ad ambasciata di Spagna: nuovi documenti per lo studio delle vicende di un edificio storico veneziano nei secoli della repubblica*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXXX (2021-2022), pp. 51-75.

tà lagunare e in terraferma, sembrano il frutto di una nuova predisposizione d'animo dell'ambasciatore, della meditata decisione di rimanere a Venezia e di trascorrere il resto della sua vita tra la meravigliosa città d'acqua che l'aveva completamente conquistato e la rigogliosa campagna del suo entroterra.

Profondamente integrato nella società veneziana, rassegnato al suo dorato esilio in laguna dopo una lunga carriera ai vertici del Regno di Napoli e ormai lontano da ambizioni politiche di maggior impegno, l'ambasciatore stava preparando intorno a sé l'ambiente ideale per vivere secondo le sue più profonde inclinazioni, seguendo desideri e passioni spesso lontani se non addirittura opposti a quelli della diplomazia e della politica.

Nel grande parco della sua dimora di Carpenedo, sul Terraglio, l'ambasciatore raccolse molti animali esotici, simulando in questa passione lo stesso re di Napoli, Carlo di Borbone, il quale aveva creato presso la sua nuova villa di Capodimonte un giardino zoologico di animali rari<sup>37</sup>. Della passione dell'ambasciatore per gli animali esotici si faceva beffe l'irriverente Francesco Zorzi Muazzo che ricordava nei suoi scritti il «Monte Allegro, altro ambasciator spagnolo che s'è ritirà sul Terraggio a Treviso a far la raccolta delle scimie come lu e dei pappagai e de notar quante sedie che passa per la so casa real!»<sup>38</sup>.

Oltre che agli animali esotici l'ambasciatore, assecondando la sua passione per la scienza e per tutto ciò che di nuovo il secolo dei lumi ampiamente portava, s'interessò alle nuove tecniche agronomiche<sup>39</sup> e, a quanto pare, era solito egli stesso utilizzare il microscopio per scrutare i segreti della natura<sup>40</sup>. Una dimensione questa molto lontana da

<sup>37</sup> Sembra che lo stesso Montealegre nel 1740, quando era segretario agli affari esteri del Regno di Napoli, avesse procurato al re degli elefanti tramite i propri rappresentanti in oriente, da collocare nel giardino di Capodimonte.

<sup>38</sup> FRANCESCO ZORZI MUAZZO, *Raccolta de' proverbii, detti, sentenze, parole e frasi veneziane, arricchita d'alcuni esempi ed istorielle*, a cura di Franco Crevatin, Costabissara (Vi), Angelo Colla Editore, 2008, p. 903.

<sup>39</sup> La sua propensione per «la observacion de las cosas naturales» è confermata dalla sottoscrizione, fatta appena giunto a Venezia, a sostegno della pubblicazione del tomo II, categoria IV, delle *Memorie appartenenti alla storia naturale della Real Accademia delle Scienze di Parigi recate in italiana favella* in cui appare il discorso di Francesco Grisellini *Dell'utilità della zootomia*. L'interesse per le nuove tecniche in agricoltura vedi anche MAURO PITTERI, *Una trattativa segreta fra Antonio Zanon e Montealegre*, «Studi Veneziani», 47 (2004), pp. 351-364.

<sup>40</sup> Tra i suoi effetti mobili trovati presso il palazzo di Venezia e inventariati dopo la sua morte vi sono anche alcuni microscopi: ASVe, Gradenigo di Rio Marin, b. 218, fasc. 17.

quella affannosa della politica e degli astuti intrighi di corte che sembra sempre più prevalere nei pensieri e nelle occupazioni dell'ultimo Montealegre, come egli stesso confidava in una lettera al marchese de la Ensenada:

quien sabe sino acabar aqui mis dias en la tranquilidad de la vida privada, que prefiero a todas, y en la observacion de las cosas naturales, cuya regularidad y constancia manifiesta visiblemente al Criador<sup>41</sup>.

Infine, ma non certo ultimo, tra la vasta gamma degli interessi dell'ambasciatore non si può dimenticare l'arte in tutte le sue varie forme ed espressioni, di cui si dimostrò sempre appassionato conoscitore fin dai tempi in cui prestava servizio alla corte borbonica. Mecenate di molti artisti, come ben noto sarà proprio lui a favorire la trattativa tra Giambattista Tiepolo e il re di Spagna Carlo III per la decorazione della reggia madrilenana, impegno per cui il Tiepolo lasciò Venezia nel 1762.

Ammalatosi gravemente, Montealegre fece testamento il 27 aprile 1771 lasciando il suo ingente patrimonio ai nipoti, figli di sua figlia naturale Margarita, tutti minori in tenera età. Morto l'ambasciatore di lì a poco, venne nominato legittimo amministratore dell'eredità il marito di Margarita, Antonio d'Acosta, il quale affittò la villa di Carpenedo, come anche il palazzo veneziano di Cannaregio, a Leopoldo de Gregorio marchese di Squillace, dal settembre del 1772 successore del Montealegre nell'incarico di ambasciatore della Corona spagnola a Venezia<sup>42</sup>.

### *La contadina incivilita*

In occasione dell'affittanza della villa al nuovo ambasciatore spagnolo, venne fatto stilare per conto degli eredi del duca di Montealegre

<sup>41</sup> PABLO VÁZQUEZ GESTAL, *Montealegre y Andrade, José Joaquín de*, in *Diccionario Biografico Español*, XXXV, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, p. 689. Don Zenón de Somodevilla y Bengoechea, marchese de Ensenada (1702-1781) dopo aver ricoperto cariche di grande prestigio e ruoli di assoluto primo piano nel governo spagnolo, nel 1766 cadde in disgrazia e venne esiliato.

<sup>42</sup> Sulle vicende del marchese Squillace e in modo particolare sull'ultimo periodo della sua vita a Venezia in qualità di ambasciatore vedi FRANCO STRAZZULLO, *Il marchese di Squillace. Leopoldo de Gregorio ministro di Carlo di Borbone*, Napoli, Liguori, 1997.

un dettagliato inventario del complesso di Carpenedo e di tutti gli arredi ed effetti in esso presenti. Nell'inventario, che data primo gennaio 1775, la dimora viene denominata *La contadina incivilità*<sup>43</sup>.

Curiosamente è questo il titolo di un dramma giocoso in tre atti messo in scena per la prima volta per il carnevale del 1775, nel teatro veneziano di San Samuele, scritta da Pasquale Anfossi, compositore che in quel periodo mieteva grandi successi nei maggiori teatri della penisola con la messa in scena delle sue opere buffe.

Non si sa se vi fu una qualche relazione diretta tra i proprietari della villa e il maestro di coro dell'Ospedaletto, autore di quest'opera teatrale minore, sta di fatto che l'espressione *La contadina incivilità* ben designava metaforicamente quell'abitazione immersa nella rigogliosa campagna dell'entroterra veneziano, rustica e inselvatichita ma addomesticata e "resa civile" dai suoi nobili villeggianti: una denominazione che era in sostanza anche un perfetto slogan per invogliare possibili affittuari o acquirenti.

Dall'inventario si apprende che il *casino* era composto da un corpo centrale denominato *palazzino* e da due ali o barchesse di cui una detta "nobile". Al piano terra del *palazzino* si trovavano una sala «dipinta a fresco» con un contiguo stanzino, la sacrestia e la cappella; quindi seguiva una «camera con camino dipinto a fresco» e un altro stanzino anche questo affrescato. Al piano superiore si aprivano altre stanze molte delle quali affrescate e quasi tutte ammobiliate con tavoli, sedie, armadi, canapè, talvolta però vecchi e non sempre in buono stato.

La cosiddetta barchessa nobile sembra connotarsi come il vero cuore della villa dispiegando una serie di stanze tutte finemente decorate: al primo piano una stanza «con pitture alla cinese», una stanza «con pitture in prospettiva», una sala con «torciere nel mezzo dorato con catena di ferro», quindi la *Camera del Senato cartaginese*, la *Camera delle Pastorelle*, la *Camera di Venezia e Trevigio*, la *Camera delle Deità*, la *Camera dei geroglifici* e la *Camera di Silvio e Dorinda*.

Le denominazioni delle stanze risultano quanto mai evocative tanto da indurre a chiedersi se siano forse questi gli affreschi a cui accennava nel 1732 Vincenzo Da Canal quando affermava che nel palazzo di

<sup>43</sup> Una copia dell'inventario della villa realizzato per l'affittanza al marchese di Squillace è allegata al successivo atto di vendita della villa realizzato nel 1775 a favore di Bonomo Algarotti, procuratore di Andrea Gradenigo. ASVe, Gradenigo de Rio Marin, b. 9 bis, fasc. 45.

Vettor Dolfin sul Terraglio Giambattista Tiepolo «dipinse un intero appartamento e parecchie stanze a fresco con favole diverse».

L'«intero appartamento» potrebbe forse identificarsi con l'alloggio al primo piano della barchessa che nella descrizione dell'inventario risulta completamente affrescato, mentre le «parecchie stanze» potrebbero riferirsi alle sale affrescate del palazzetto. Quanto ai soggetti degli affreschi, le scene evocate dalle intitolazioni alle divinità, e soprattutto le storie di Silvio e Dorinda, ben si addicono al termine «favole» usato dal Canal. L'affresco del *Senato cartaginese* sembra invece straordinariamente affine ai temi dei coevi teleri tiepoleschi di Ca' Dolfin a San Pantalon, in modo particolare a quello della tela intitolata *Fabio Massimo davanti al Senato cartaginese*.

Naturalmente la mancanza di documenti in grado di confermare la committenza e la mano dell'artista di quei dipinti ora non più esistenti, lasciano adito a un giustificato dubbio che potrebbe essere fugato solo con il suffragio di ulteriori fonti. La suggestione comunque che l'intitolazione degli affreschi della barchessa produce è davvero notevole e apre a inedite ipotesi sulle opere non più esistenti del giovane Tiepolo.

L'elenco dei locali dell'inventario continua quindi con la descrizione del secondo piano della barchessa della villa dove erano allocate numerose stanze comprese due biblioteche. Nella «barchessa nova» invece trovano posto locali di servizio quali la cucina, la dispensa e altre stanze adibite alla servitù.

Nel giardino «adornato di varie statue» vennero censite le piante ornamentali, tra cui molte esotiche, di differente provenienza e tipologia che ben testimoniano l'interesse del Montealegre per il giardinaggio e per le nuove tecniche agronomiche. Si contano 142 agrumi in vaso, altri 124 all'interno della cedraia, oltre 2.931 bulbi di *pulcre*, ovvero giacinti, di varietà diverse secondo la moda del tempo che aveva fatto diffondere questa bulbosa ornamentale nei più bei giardini d'Europa scalzando il tulipano nei Paesi Bassi<sup>44</sup>. Molte inoltre, secondo l'inventario, le piante medicinali presenti nel giardino della villa tanto

<sup>44</sup> La fortuna del giacinto nel Settecento in Europa ha fatto parlare di una vera e propria «giacintomania» che raggiunse il suo apice negli anni venti-trenta del Settecento. La pianta bulbosa trovava dimora nei più bei giardini della nobiltà europea e si narra che ne fu grande e appassionata collezionista anche madame de Pompadour.

da immaginare che vi fosse un vero e proprio orto botanico popolato da piante medicamentose come per esempio l'aloè in varietà diverse, il tanaceto, la fava indica, il cinnamomo e la santolina.

Il 12 agosto 1775, mentre la villa era in locazione al marchese di Squillace, la barchessa prese fuoco. L'incendio stava avanzando così pericolosamente che un servitore dell'ambasciatore corse a invocare aiuto dal podestà e capitano di Mestre, Agostino Pizzamano. Prontamente il podestà ordinò di richiamare soccorsi per lo spegnimento delle fiamme e si portò egli stesso alla villa dove fu invitato dall'ambasciatore a entrare nel giardino per animare con la sua presenza le persone all'opera. Nel giro di un paio d'ore, grazie al lavoro alacre e ininterrotto di molte mani, le fiamme vennero domate e si riuscì a salvare la barchessa<sup>45</sup>.

### *Andrea Gradenigo*

Proprio qualche giorno prima del grave sinistro, la villa aveva cambiato di proprietà tanto da far supporre un nesso causale tra i due eventi.

Il genero del duca di Monteleone, Antonio d'Acosta, al fine di alienare secondo il disposto del re di Spagna i beni dell'eredità dell'ambasciatore collocati fuori patria, il 3 agosto 1775 aveva venduto tramite il suo procuratore Isidoro Martin, segretario dell'ambasciata di Spagna, a Bonomo Algarotti, fratello maggiore del più famoso Francesco, la villa di Carpenedo insieme con la barchessa, tutte le adiacenze e l'enorme giardino per la cifra di 29.000 ducati<sup>46</sup>.

Il Bonomo in realtà era intervenuto nell'atto di compravendita, rogato dal notaio Angelo Maria Baiamonti Capitano, come prestanome di un personaggio di tutto rilievo, Bartolomeo Gradenigo detto Andrea, che in quel momento si trovava a Pera di Costantinopoli nelle sue funzioni di bailo della repubblica di Venezia<sup>47</sup>. Bonomo Algarotti era proprietario di una villa nelle immediate vicinanze<sup>48</sup>,

<sup>45</sup> ASVe, Inquisitori di Stato, b. 915. La vicenda viene riportata da GIORGIO ZOCCOLETTO, *La podesteria di Mestre nei sedici mesi di Girolamo Barozzi*, Mestre, Centro Studi storici di Mestre, 2007, pp. 123-124. Zoccoletto confonde però villa Gradenigo con la vicina villa Algarotti.

<sup>46</sup> ASVe, Gradenigo de Rio Marin, b. 9 bis, fasc. 45.

<sup>47</sup> Per la biografia di Bartolomeo detto Andrea Gradenigo vedi MICHELA DAL BORGO, *Gradenigo, Bartolomeo (Andrea)* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 58, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2002, *ad nomen*.

<sup>48</sup> Conosciuta prevalentemente con il nome di villa Berchet, la villa è ora sede dell'asilo e della

sempre lungo il Terraglio, e si può immaginare con buona probabilità che sia stato proprio lui a favorire l'incontro tra la parte venditrice e il Gradenigo.

Per quattro anni, fino al rientro a Venezia del proprietario, Algarotti fece le sue veci nella conduzione dell'immobile, rappresentando gli interessi del Gradenigo anche di fronte alle pretese illegittime di alcuni eredi minori del Montealegre<sup>49</sup>.

Andrea Gradenigo fece ritorno da Costantinopoli solo alla fine del 1779 e da allora cominciò a dedicare molte attenzioni alla sua nuova dimora di campagna. Nell'aprile del 1780 fece stilare nuovamente un inventario della villa<sup>50</sup>, probabilmente in funzione dell'avvio dei grandi lavori di restauro e decoro che aveva progettato.

L'elenco pervenuto non fa più cenno alle evocative denominazioni delle stanze della "barchessa nobile" presenti nell'inventario del 1775, le quali vengono individuate invece semplicemente con il nome di chi vi alloggiava abitualmente, ossia Maddalena Contarini, moglie di Andrea Gradenigo, e le figlie di lei, Maria Gradenigo Ruzzini ed Elisabetta Gradenigo Michiel: l'*Appartamento della dama Ruzzini*, l'*Appartamento della dama Michiel*, l'*Appartamento di S.E. Padrona*<sup>51</sup>. La mancanza di qualsiasi riferimento agli affreschi induce a formulare varie ipotesi, tra cui anche la possibilità che l'incendio della barchessa del 1775 avesse arrecato la perdita completa o parziale delle preziose opere.

scuola primaria dell'Istituto Caburlotto. Su villa Berchet PAOLO BORGONOVÌ, *Villa Berchet. Storia e segreti*, Mestre, Centro Studi Storici di Mestre, 2008.

<sup>49</sup> Pietro Grogna, maestro di casa dell'ambasciatore, e sua moglie Angela Maria Marinoni cercarono ostinatamente di ostacolare il passaggio di proprietà. Nel novembre del 1777 approfittando dell'assenza per villeggiatura del giudice del procurator, Silvano Capello, controllore dell'eredità Montealegre, avevano ottenuto la protezione del Collegio di Notte al Civil e l'alleanza degli affittuari e lavoratori della tenuta di Carpenedo. Appena rientrato nei suoi uffici il Capello si prodigò con l'aiuto del podestà di Mestre, Giacomo Barozzi, per riportare Bonomo Algarotti nel pieno e sicuro possesso di tutti i beni acquisiti a nome del Gradenigo. ZOCCOLETTO, *La Podesteria di Mestre*, p. 125.

<sup>50</sup> ASVe, Gradenigo de Rio Marin, b. 29 bis, fasc. 4.

<sup>51</sup> Andrea Gradenigo aveva sposato nel 1762 Maddalena Contarini, detta Madaluzza, vedova di Bartolomeo IV Gradenigo, detto Carlo, pertanto le figlie di Maddalena, Elisabetta sposata in Michiel e Maria sposata in Ruzzini, erano nello stesso tempo nipoti e figliastre di Andrea Gradenigo. Sulla figura della vivace e intemperante Madaluzza vedi un cenno in DAL BORGO, *Gradenigo Bartolomeo (Andrea)*, dove però erroneamente si afferma che le figlie di Maddalena erano Giustina Gradenigo Dolfin e Cecilia Gradenigo Collalto (in realtà anch'esse nipoti di Andrea ma figlie del fratello, Bartolomeo I, detto Piero).

Gradenigo dopo il suo ritorno in patria diede avvio ad ampi interventi di decoro artistico, rinnovo del mobilio, degli arredi e delle tappezzerie della villa. Nonostante la frenetica attività politica e amministrativa che lo impegnava in innumerevoli incarichi di governo, continuò a dedicare ai lavori di miglìoria della villa di Carpenedo molte risorse ed energie fino a portare la dimora all'apice del suo splendore. Poco dopo aver terminato questa impresa, ancor giovane, mancò improvvisamente di vita il 21 settembre 1786.

In seguito tutto il suo ingente patrimonio, compresi i beni immobili di Carpenedo, venne accuratamente stimato per permettere la più equa divisione tra gli eredi<sup>52</sup>. L'inventario della villa sul Terraglio stilato nel 1786<sup>53</sup>, subito dopo la sua scomparsa, a fini patrimoniali, ci consegna nuovamente una dettagliata descrizione delle numerose stanze, tutte ampiamente fornite di mobilia, ricercate tappezzerie, arredi e soprammobili di vario genere.

Tra i tanti locali passati in rassegna dal minuzioso elenco ricordiamo: tre *Camere di compagnia* ovvero salottini, una *Camera della musica* con il suo cembalo, una stanza per il gioco del trucco, la *Camera del trotolo*, le quali evidenziano la prevalente dimensione ludica e di svago che la villa aveva assunto per i suoi ospiti.

Non dimentichiamo poi la presenza di ampi spazi all'interno del complesso di Carpenedo per i cavalli, di cui il Gradenigo era gran appassionato, per le carrozze e il relativo personale addetto: la *Camera del primo cocchio*, la *Camera del primo postiglione*, la *Camera del secondo postiglione*, la *Sellaria di sopra*, la *Sellaria da basso* la *Sellaria da vio*, la *Scuderia*, la *Camera de 2 staffieri forastieri*, la *Camera de 2 staffieri di s. e. k.ra Padrona*, la *Camera del staffier di s. e. k.r patron*.

Come nel precedente inventario del 1780 non compare nessun rife-

<sup>52</sup> ASVe, Gradenigo de Rio Marin, b. 110, fasc. 21. I terreni della villa di Carpenedo vennero stimati dai periti Giacomo Patron e dal più noto Giannantonio Selva. Quest'ultimo aveva di villa Gradenigo buona conoscenza grazie alla frequentazione della vicina villa Algarotti che sorgeva poco distante sul Terraglio. I Selva infatti erano amici di famiglia degli Algarotti, in particolare Bonomo Algarotti aveva ispirato con le proprie idee illuministe il giovane Giannantonio il quale, proprio su sua richiesta, aveva redatto un catalogo dei quadri e dei libri della collezione Algarotti, edito nel 1776 subito dopo la morte di Bonomo. GIANNANTONIO SELVA, *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell'Arte del Disegno, della Galleria del fu signor conte Francesco Algarotti*, Venezia 1776; EMILIANO BALISTRIERI, *Selva, Giannantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2018, *ad nomen*.

<sup>53</sup> ASVe, Gradenigo de Rio Marin, b. 116 bis, fasc. 7.

rimento all'esistenza di locali affrescati ma le diverse stanze assumono l'appellativo della persona che solitamente le occupava oppure denominazioni ispirate ai colori, allo stile e alla provenienza degli arredi, come ad esempio l'*Apartamento chiamato Verde*, l'*Appartamento chiamato Porcellana*, l'*Apartamento chiamato Francese*, l'*Apartamento chiamato Chineso*, l'*Apartamento chiamato Russo*, l'*Apartamento chiamato Olandese*, l'*Apartamento chiamato Inocente*, l'*Appartamento chiamato Semplice*, l'*Apartamento chiamato Composto*. Come nel precedente inventario del 1780, si fa cenno infine all'*Apartamento del conte Volpato* posto nel cosiddetto *Dormitorio* che probabilmente comprendeva le camere per gli ospiti<sup>54</sup>.

Andrea Gradenigo non aveva discendenza diretta, pertanto la sua portentosa eredità passò in massima parte alle due nipoti Giustiniana e Cecilia, figlie di suo fratello Bartolomeo I detto Pietro, e alle due figliastre, Elisabetta e Maria, figlie di Carlo Gradenigo primo marito della moglie Maddalena Contarini. Tutte quattro le nobildonne, sposate con patrizi veneziani dotati di pingui possedimenti e di case di villeggiatura in terraferma, non erano interessate ad assumersi gli oneri della grande residenza di campagna.

Fu così che la villa di Carpenedo, che per la sua ampiezza e magnificenza si prestava a fungere soprattutto da dimora di rappresentanza, per quasi quattro anni rimase chiusa in attesa di trovare un locatario in grado di apprezzarne gli agi e di sostenerne i costi. Nell'estate 1789 venne persino fatto pubblicare un annuncio nella *Gazzetta urbana veneta* nella speranza di trovare un nuovo acquirente o un affittuario del prestigioso immobile<sup>55</sup>.

L'ambasciatore francese a Venezia, il marchese Marc-Marie de Bombelles, visitò la villa una prima volta all'inizio di novembre 1789 con

<sup>54</sup> Anche nell'inventario del 1780 si fa cenno ad una "camera Volpati". Nel suo testamento autografo del 6 ottobre 1784 Madaluzza Contarini Gradenigo cita tra i beneficiari, oltre le figlie Maria e Bettina, anche il conte Volpato: «la mia repetizione grande [orologio da muro, ndr] lascio al mio tenero amico conte Volpato per piccolissimo contrassegno di memoria» (ASVe, Gradenigo de Rio Marin, b. 116 bis, fasc. 7).

<sup>55</sup> L'inserzione recitava così: «Il Palazzo con fabbriche adiacenti, e terre, situato nella villa di Carpenedo sul Terraglio, era di ragione del fu N. H. s. Andrea K. Gradenigo, trovasi vendibile o affittabile, con i mobili o senza, colle terre o senza terre. In qualunque modo chi vi applicasse potrà ricorrere per tutto il corrente Luglio dal Sig. Stefano Pedrini in Ca' Gradenigo a S. M. Zobenigo, che ha facoltà di ricevere le offerte, e di trattare». «Gazzetta urbana veneta», 3 (1789), n. 45.

l'intento di valutarne contesto e condizioni. Vale la pena di apprendere direttamente dalle sue parole la descrizione della bella dimora dopo il sopralluogo.

Le jour que j'allais à la Carita voir le comte de Breuner, je m'arrêtai chemin faisant à une maison qu'eût autrefois M. da Montaligre, ambassadeur d'Espagne, qui vécut dans les Etats de Venise avec une grande magnificence. Cette maison tombée depuis dans les mains du chevalier Gradenigo devint l'objet de tous ses soins et sa principale jouissance. Homme d'esprit et d'un bon goût, il avait observé dans les principales Cours de l'Europe tout ce qui pouvait unir la commodité à l'élégance de l'architecture italienne. Il avait remarqué à Constantinople des moyens de se donner de nouveaux agréments; il en rapporta ces superbes maroquins, qu'il employa avec profusion dans sa campagne et, servi par les artistes comme le sont toujours les personnes qui les *électrisent*, il parvint à compléter la bâtisse et les charmants ameublements d'une maison qui serait citée en France, en Angleterre, et partout où des gens fastueux consacrent de grandes sommes à s'élever des palais magnifiques dans leur ensemble et leurs détails. A peine le chevalier Gradenigo avait-il fait donner le dernier coup de marteau chez lui que la mort à marqué sa dernière heure<sup>56</sup>.

La testimonianza del Bombelles contribuisce a rafforzare la convinzione che la dimora di Andrea Gradenigo sia da identificarsi con la villa dell'ambasciatore Montealegre, sfatando pertanto la credenza che la dimora fosse stata costruita *ex novo* dal Gradenigo come invece sosterebbe una tradizione di studi. Non si esclude tuttavia il suo diretto e originale intervento nella realizzazione di alcune addizioni o restauri all'interno del complesso, d'altro canto Bombelles stesso ricorda l'apporto decisivo del Gradenigo nel far rinascere la villa conferendole una magnificenza che poteva far eco in tutta Europa.

L'ambasciatore francese dopo la prima visita, vi si recò nuovamente di lì a poco accompagnato dalla moglie e da un agente dei Gradenigo, perché aveva accarezzato seriamente l'idea insieme con la consorte di prenderla in locazione. La moglie di Bombelles, Marie-Angélique de Mackau, si dimostrò particolarmente entusiasta sia della villa sia della

<sup>56</sup> MARC DE BOMBELLES, *Journal*, a cura di Jean Grassion e Frans Durif, Genève, Librairie Droz, 1993, III, pp. 19 e ss.

sua ottima posizione: immersa in una campagna ricca e lussureggiante ma nello stesso tempo prossima a una arteria di grande transito quale il Terraglio si presentava come luogo ideale per le vacanze. Il movimento assai frequente di persone e merci portate da carri e carrozze poteva essere piacevolmente seguito dalla terrazza di un belvedere ottagonale posto ai limiti del parco della villa, che si affacciava con tre dei suoi lati sulla grande strada offrendone lo spettacolo:

M.me de Bombelles, en arrivant, a été confondue de la majesté de cette campagne. Tous les accessoires lui ont plu. Les jardins, grands et bien dessinés dans le goût français, sont terminés par une terrasse qui domine la grande route d'Allemagne à Venise passant par Trévisé; cette route est aussi celle du Frioul et de toutes les provinces adjacentes. On n'est jamais dix minutes sans voir passer des voitures. Pour mieux jouir de ce tableau mouvant, il y a un pavillon octogone, orné avec le même goût que le château et qui s'avance de trois de ses huit côtes sur le grand chemin. Les basses-cours, les potagers, tout est taillé dans le beau, comme les principaux corps de logis<sup>57</sup>.

Nonostante la positiva impressione ricevuta anche nel corso della seconda visita, alla fine il marchese de Bombelles vi rinunciò dopo aver considerato troppo elevati i costi per il mantenimento della dimora e forse, nel contempo, temendo l'incertezza del clima politico che si andava sempre più rabbuiando e non faceva presagire nulla di buono<sup>58</sup>. Grazie però alla sua particolare mediazione, sei mesi più tardi la villa trovò degli affittuari nei nobili Polignac, esuli dalla Francia.

### *Gli esuli Polignac*

I Polignac a Versailles rivestivano un ruolo preminente che li rendeva tra i cortigiani in assoluto più in vista, più vicini alla casa reale e naturalmente più in pericolo. In particolare, la moglie del duca Jules de Polignac, Yolande de Polastron, amica e favorita della regina Maria Antonietta da cui aveva ricevuto enormi ricchezze e prestigiosi incarichi per tutti i membri della sua famiglia, rappresentava

<sup>57</sup> MARC DE BOMBELLES, *Journal*, a cura di Jean Grassion e Frans Durif, Genève, Librairie Droz, 1993, III, pp. 19 e ss.

<sup>58</sup> Difatti di lì a poco Bombelles rifiutò di giurare fedeltà all'Assemblea e fu dimissionario nel dicembre del 1790 dalla carica di ambasciatore a Venezia.

un facile bersaglio per l'odio rivoluzionario che stava divampando in Francia.

La famiglia Polignac per sfuggire alle minacce rivoluzionarie era scappata da Parigi la notte del 16 luglio 1789 con un passaporto falso fornito dal re Luigi XVI. Si rifugiò dapprima in Svizzera dove sostò circa due mesi, quindi brevemente a Torino, poi a Roma e infine a Venezia<sup>59</sup>. Giunti a Venezia verso la fine di maggio del 1790, tramite i buoni uffici dell'ambasciatore francese Bombelles, i Polignac trovarono poco dopo sistemazione in terraferma, nella grande villa di Carpenedo. Il contratto d'affitto venne sottoscritto alla fine di giugno per duecento ducati annui.

Fu così che la lussuosa dimora riprese per un po' di tempo a riannimarsi grazie alla numerosa presenza del clan dei Polignac, del folto seguito di servitù e di tutti gli amici e conoscenti che la loro presenza calamitava soprattutto in vista delle nozze del giovane Armand de Polignac, figlio maggiore del conte Jules e di Yolande.

Armand aveva diciannove anni e la sua promessa sposa, Idalia Johanna de Neuckircken, figlia del facoltoso barone olandese di Nyvenheim, appena quindici: il matrimonio della giovanissima coppia venne fissato il 6 settembre 1790. I preparativi per le nozze impegnarono tutta la famiglia sia per organizzare la celebrazione religiosa, che si sarebbe tenuta nella cappella gentilizia, sia per la successiva grande festa prevista anch'essa all'interno del complesso della villa.

La memoria della fausta giornata è stata immortalata dai ben noti disegni di Francesco Guardi. L'anziano pittore era stato chiamato dai Polignac per ritrarre alcune scene dell'evento con delle tavole che non vennero probabilmente mai realizzate e di cui ci rimangono soltanto gli straordinari schizzi preparatori, ora conservati presso il Gabinetto dei disegni del Museo Correr di Venezia.

Alla conosciuta fonte iconografica si accompagnano almeno altre due fonti documentarie, una di natura prettamente privata, ovvero il

<sup>59</sup> Diane de Polignac nei suoi *Mémoires* afferma che il duca di Polignac fu costretto a lasciare Roma per il matrimonio del figlio che i futuri consuoceri desideravano si celebrasse a Venezia. La traduzione dei *Mémoires* è compresa nella tesi di laurea di MARIA NEVE CASSANO DI ALTAMURA, *I Mémoires della duchessa di Polignac: una testimonianza sulla fine dell'Ançien Regime*, Università degli studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, relatore Valeria Ramaciotti, a.a. 2005/2006.

*Journal*, il diario tenuto dall'attenta penna dell'ambasciatore francese Bombelles, e una di natura pubblica, un articolo di cronaca della *Gazzetta urbana veneta*<sup>60</sup>. Tali fonti regalano numerosi particolari che offrono un contesto reale agli schizzi visionari del grande maestro.

Dopo frenetici preparativi, ecco arrivare il grande giorno tutto programmato all'interno della cornice della splendida villa Gradenigo. Il matrimonio venne celebrato dalla massima rappresentanza ecclesiastica in loco, monsignor Bernardino Marini, vescovo di Treviso, diocesi a cui apparteneva allora la terraferma veneziana, e vide la partecipazione di un enorme stuolo di nobili invitati. Saranno proprio l'ambasciatore Bombelles e la sua consorte a fare le veci dei genitori della giovane baronessa Idalia, impossibilitati a presenziare al matrimonio.

Al suono di festevoli musiche la sposa fece il suo ingresso nella cappella della villa al braccio del marchese de Bombelles seguita da Armand che avanzava dando la mano a madame Bombelles, seguiva il corteo nuziale composto dalle dame di casa: la duchessa de Polignac, la contessa Diane de Polignac, la duchessa de Guiche e madame de Polastron, mamma dello sposo.

Due disegni di Francesco Guardi, di cui uno acquerellato, rappresentano la cerimonia nuziale all'interno della cappella della villa di Carpenedo: campeggia al centro della scena un altare rococò con colonne tornite, un tabernacolo sormontato da un grande crocifisso, arredi sontuosi, mentre ai piedi dell'altare s'intravedono gli sposi attornati da un brulichio di invitati (figg. 8-9).

Il vescovo dapprima conferì la cresima alla nubenda, che abbandonato il calvinismo si era fatta cattolica per sposare Armand, ai due fratelli dello sposo, di dieci e nove anni<sup>61</sup>, al figlio di secondo letto del visconte di Polignac e a Edmond de Villerot, figlio naturale di Diane de Polignac. La cerimonia proseguì poi con la celebrazione del matrimonio e della messa solenne in musica del maestro Piccinni<sup>62</sup> eseguita da un'orchestra di valenti professori. Come un odierno reportage fotografico matrimoniale,

<sup>60</sup> Nel 1768 Gaspare Gozzi fonda il settimanale «Il Sognatore italiano» che nel 1787 con Antonio Piazza diventerà la «Gazzetta urbana Veneta». È il primo periodico incentrato sulla cronaca cittadina e sarà pubblicata fino al 1798.

<sup>61</sup> Jules (1780-1847) e Melchior (1781-1855).

<sup>62</sup> Niccolò Piccinni, musicista e compositore (Bari 1728-Passy, Parigi, 1800). È considerato uno dei maestri dell'opera buffa napoletana, molto conosciuto e apprezzato anche in Francia.

un terzo disegno del Guardi, uno schizzo a china, immortala il momento della benedizione impartita dal vescovo ai due giovani sposi (fig. 10).

Finita la celebrazione, verso le ore tredici, venne preparato un gran tavolo per far pranzare tutti i numerosi bambini, mentre un'ora più tardi, dopo i dovuti «atti gratulatori agli sposi» e dopo «qualche tempo di ricreazione», si accomodarono al tavolo da pranzo anche gli adulti. Venne servita «una lautissima mensa da cui la maestà e la grandezza non escludono la piacevole giocondità». Un pranzo che compiacceva l'occhio e il palato o come scrisse l'ambasciatore Bombelles «aussi splendide que bon».

L'immagine del banchetto nuziale ci è restituita dalla mano del Guardi che nel suo schizzo acquerellato rappresenta all'interno di una grande sala a doppia altezza, circondata da colonne corinzie che reggono un ballatoio, un immenso tavolo vuoto, rivestito da una tovaglia bianca, attorno al quale siedono gli sposi e 32 invitati (fig. 11). Di molti di loro potremmo arguire con una certa sicurezza l'identità: il duca Jules de Polignac e Yolande de Polastron, padre e madre dello sposo, il visconte de Polignac, nonno dello sposo e la seconda moglie Madeleine-Elisabeth de Fleury, Anglaé de Polignac, sorella dello sposo, e suo marito Antoine Louis Marie duca de Gramont e de Guiche, Louise de Polastron, moglie del fratellastro di Yolande, Diane de Polignac, sorella del duca Jules e quindi zia dello sposo, il conte di Vaudreuil, amante ufficiale di Yolande Polastron, Marc-Marie de Bombelles, ambasciatore francese a Venezia e sua moglie Angélique de Mackau, Girolamo Le Blond, console di Francia, l'ambasciatore di Spagna, l'ambasciatore di Vienna, il ministro di Sardegna.

La cappella e la sala da pranzo tratteggiate dal Guardi sono le uniche immagini a noi pervenute degli interni di villa Gradenigo «fabbrica di bella e maestosa apparenza, a cui riccamente vi corrisponde l'interno nella magnificenza e buon gusto de' fornimenti»<sup>63</sup>. Nei disegni del maestro l'altare della cappella e il tavolo da pranzo sembrano assumere proporzioni smisurate soprattutto se paragonati alle piccole sagome degli invitati, conferendo ai contesti in cui s'inseriscono una strana atmosfera surreale. Visioni allucinate che lo stile impressionistico del Guardi, alla sua estrema prova, rende in maniera magistrale, restituendo con gli in-

<sup>63</sup> Così riferisce la «Gazzetta urbana veneta», 73 (1790), n. 4.

confondibili tocchi vibranti un universo umano e sociale che sarebbe scomparso di lì a poco, così come la splendida dimora che lo ospitava.

Sempre grazie alla mano di Francesco Guardi ci è giunto qualche scorcio degli esterni di villa Gradenigo tramite un suo disegno conservato ora presso il Royal Museum di Canterbury (fig. 12). Il disegno, realizzato a penna, inchiostro bruno e acquerello su carboncino, ritrae un momento di festa all'interno del parco della villa e riporta l'annotazione *Veduta del giardino del N.H. Gradenico a Carpenedo in tempo di Carnovale*. Il giardino, di cui s'intravedono alcune statue di marmo, è decorato per l'occasione da festoni arborei montati su strutture lignee, e accoglie un palco attorniato da numerosi invitati dove si sta rappresentando uno spettacolo teatrale. Alla sinistra del palco si delinea una barchessa mentre il corpo centrale del palazzo s'intuisce appena. Secondo Julien Stock «questo disegno può non esser stato eseguito nella stessa occasione [degli altri disegni realizzati per il matrimonio Polignac ndr] ma dev'essere circa della stessa data piuttosto tarda»<sup>64</sup>.

A una attenta analisi sorge infatti qualche dubbio sul fatto che il disegno rappresenti effettivamente una festa di carnevale, come indica la dicitura in calce, soprattutto per il rigoglioso fogliame che riveste gli alberi del giardino e per l'abbigliamento non invernale degli invitati, privi di cappe e mantelli. Apprendiamo tra l'altro sempre dalla *Gazzetta urbana veneta* che nel corso dei settembrini festeggiamenti nuziali dei Polignac, per allietare la compagnia degli invitati venne organizzato proprio uno spettacolo teatrale:

Festeggiavano intanto lo sposalizio faustissimo i comici d'una compagnia volante, con rappresentazione eseguita sul palco eretto ad un canto del Palazzo, e dall'altro nel loro casotto di tela intrecciavano scene ridicole le marionette ove il nasuto Pulcinella fece le solite riscossioni di bastonate sonore sulla pelata sua zucca, al cui rimbombo accompagnansi tante saporite risate di certi spettatori affollati. De' saltatori, e degli altri ciurmatori e buffoni trattenevano la gente concorsa, co' loro esercizi<sup>65</sup>.

L'atmosfera festevole, animata dai teatranti e dai fuochi d'artificio,

<sup>64</sup> JULIEN STOCK, *Disegni veneti di collezioni inglesi*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 76-77. Il disegno è pervenuto al Museo inglese tramite la donazione di un collezionista privato.

<sup>65</sup> «Gazzetta urbana veneta», 73 (1790), n. 4.

venne però bruscamente interrotta nel corso della serata da un grave incidente: scoppiò un incendio che attaccò il palazzo portando paura e scompiglio tra gli invitati. Dopo che le fiamme furono prontamente domate la festa riprese ma in tono minore «senza la prima ilarità». La festa proseguì anche il giorno successivo fino a notte inoltrata, allargando la partecipazione alle quattro coppie di contadini del luogo le cui spose il duca di Polignac aveva omaggiato per l'occasione con una dote. Anche questa serata fu interrotta da una pioggia dirotta da cui gli invitati cercarono riparo rifugiandosi nelle «coperte barchesse illuminate, che per i loro ornamenti facevano bella vista»<sup>66</sup>.

La festa per le nozze Polignac rappresentò probabilmente per villa Gradenigo uno dei momenti di maggior sfarzo e splendore della sua lunga esistenza, anche se si colloca in un periodo ormai già irreversibilmente segnato dal declino, in cui la dimora a fatica aveva trovato dei temporanei abitanti, e dalle tristi temperie politiche e sociali dell'imminente fine di un'epoca.

Nel gennaio 1791 i Polignac vennero raggiunti per breve tempo anche dal conte d'Artois, futuro re di Francia, Carlo X. Attorno al folto clan s'incontrava infatti il fior fiore dell'aristocrazia realista europea, mettendo in stato d'allarme gli Inquisitori di Stato che tramite i propri informatori si facevano puntualmente riferire ogni movimento e diceria sugli esuli francesi di villa Gradenigo<sup>67</sup>. Sembra che i Polignac durante il loro soggiorno a Carpenedo siano stati oggetto anche di un tentativo di avvelenamento fortunatamente scampato, sta di fatto che il clima di sospetto e di paura cresceva di giorno in giorno intorno al nobile clan che si sentiva sempre più in pericolo.

La famiglia Polignac abbandonò la villa di Carpenedo per trasferirsi a Vicenza alla fine di aprile 1791, un po' prima della scadenza del contratto d'affitto.

### *La decadenza: i Savorgnan*

I passaggi patrimoniali dell'eredità di Andrea Gradenigo non furono semplici, sia per la quantità enorme di beni mobili e immobili lasciati, sia perché il fratello, Piero Gradenigo, si oppose all'interpretazione testa-

<sup>66</sup> «Gazzetta urbana veneta», 73 (1790), n. 4.

<sup>67</sup> ASVe, Inquisitori di Stato, bb. 59, 127, 151, 204.

mentaria di figlie e nipoti. Vennero quindi nominati due mediatori e due periti stimatori per giungere a una risoluzione amichevole delle divisioni.

Le quattro sorelle e cugine Gradenigo (Maria, Elisabetta, Giustiniana e Cecilia) dopo le stime e gli accordi intervenuti a seguito della morte dello zio Andrea, erano rimaste compatrone del palazzo sul Terzaglio, delle barchesse, di tutti gli annessi e del grande giardino<sup>68</sup>.

Il 13 dicembre 1794 le dame Gradenigo vendettero a Odoardo Collalto, marito di Cecilia, tramite una semplice scrittura privata

il palazzo in Carpenetto era abitato dal N.H. Gradenigo suddetto in tutto e per tutto come attualmente si attrova, con le barchesse, luoco detto la foresteria, chios<sup>69</sup>, remessa, cedrara, ortaglia, verdi, giardino, mobili interni ed esterni d'ogni sorte con tutte le sue adiacenze, ingressi e regressi, non che la caneva e granaio, eccettuati la giazzera, restelli e lingua di terra.

Il prezzo d'acquisto fu di 24.000 ducati che il Collalto s'impegnò a pagare con quaranta cambiali a tratta, la cui riscossione sarebbe stata equamente suddivisa tra le nobildonne. Una prima quota venne pagata a ciascuna al momento della sottoscrizione mentre le altre sarebbero state dilazionate lungo l'arco di tempo di nove anni.

Di lì a poco l'evento epocale della caduta della Repubblica segnò in maniera determinante anche la storia della dimora di Carpenedo. Nel 1797 le truppe degli invasori francesi occuparono la villa e si accamparono nelle sue pertinenze. Lo scempio fu enorme.

Con molto ritardo, il 3 febbraio 1800, a pagamento quasi completato il conte Collalto fece registrare ufficialmente il contratto di acquisto della villa negli atti del notaio Giacomo Dolfin. Il Collalto dovette così saldare il debito di tasse governative di "messeteria" non pagate sull'acquisto effettuato sei anni prima, calcolato in maniera approssimativa in considerazione dei danni subiti nel frattempo dalla villa.

<sup>68</sup> Sembra che Giustiniana Gradenigo Dolfin, a seguito delle divisioni dell'eredità, fosse divenuta proprietaria di un appezzamento di terra contiguo alle pertinenze del palazzo e il cui disegno di separazione dal resto del complesso era stato eseguito dal perito Giacomo Patron il 26 ottobre 1786. Sulla linea di separazione delle due proprietà era stato poi innalzato un muro divisorio. L'appezzamento è probabilmente identificabile con "la lingua di terra" citata nella successiva scrittura privata di vendita al Collalto.

<sup>69</sup> *Chios* sta ad indicare un terreno coltivato prevalentemente a vite e alberi da frutta, di norma recintato.

Tre anni dopo, il 15 gennaio 1803, Odoardo Collalto decise di disfarsi dell'impegnativo acquisto immobiliare ormai ampiamente compromesso dai danni bellici: tramite il suo amministratore e procuratore, Francesco Schuppanzigh, vendette ad Antonio Savorgnan «un palazzo e barchesse rovinose, con altri fabbricati annessi, statue, muri di recinto, cedrara compreso il fondo di terra di campi 9 circa» per 9.709,16 lire venete. L'immobile, dopo i danni subiti, si era grandemente svalutato per raggiungere nemmeno la metà del suo valore originario<sup>70</sup>.

Antonio Savorgnan, del ramo del Torre di San Geremia, dopo aver rivestito cariche di un certo rilievo nell'ambito della repubblica e aver gestito un patrimonio feudale e allodiale di tutto rilievo disseminato tra il Friuli e il dominio veneziano, era caduto come tanti patrizi del tempo in un deplorabile stato debitorio che la mutata situazione politica aveva ulteriormente aggravato<sup>71</sup>. Dopo aver scampato la confisca dei beni da parte della municipalità democratica<sup>72</sup>, si era ritrovato a fronteggiare un mare di debiti, in parte ereditati dai fratelli<sup>73</sup>, in cui cercava maldestramente di non affogare tentando, forse indotto anche da cattivi consiglieri, incaute operazioni finanziarie come per l'appunto l'acquisto di villa Gradenigo.

Solo tre anni prima, nel 1800, risucchiato in una micidiale spirale di pessimi affari, Antonio Savorgnan aveva acquistato la vicina villa Algarotti Corniani che era stata un tempo proprietà di Bonomo Algarotti, già qui incontrato in precedenza, nel 1775, come mediatore e prestanome di Andrea Gradenigo<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> ASVe, Notarile, Atti, b. 10104, fasc. Savorgnan, c. sciolta *Estratto notificazioni a debito del sig. Antonio Savorgnan del fu sig. Zan Carlo ed a credito delli seguenti*.

<sup>71</sup> Antonio Savorgnan del Torre nasce nel 1744, sposa nel 1777 Marina Tiepolo da cui non ha figli. Nel 1790 è provveditore all'Arsenal e nel 1792 capitano di Brescia, muore nel 1810. Alcune notizie su Antonio Savorgnan in GILBERTO GANZER, *La raccolta Galvani: il gusto e il collezionismo in Friuli*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p. 15. LAURA CASELLA, *I Savorgnan: la famiglia e le opportunità del potere (secc. XV-XVIII)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 207-211.

<sup>72</sup> Vedi *Carte pubbliche stampate ed esposte ne' luoghi più frequentati della città di Venezia*, VIII, Giovanni Zatta, Venezia, Andreola, 1797.

<sup>73</sup> CASELLA, *I Savorgnan*. Laura Casella cerca di indagare le ragioni del fatale dissesto economico dei Savorgnan e ne intravede alcune cause nell'assunzione di carriere onerose e nella politica matrimoniale tesa a unioni prestigiose ma assai lucrose. Renzo Derosas imputa il debito anche alla cattiva gestione degli agenti della casa RENZO DEROSAS, *Aspetti economici della crisi del patriziato veneziano tra la fine Settecento e primo Ottocento*, in *Venezia nell'Ottocento*, «Cheiron» n. 12-13 (1989-1990).

<sup>74</sup> ASVe, Notarile, Atti, b. 9983, notaio Bortolomio Michieli. Bonomo Algarotti era mancato

Fu così che Antonio Savorgnan divenne il proprietario nel giro di pochi anni di due prestigiose e attigue dimore lungo la strada del Terraglio: villa Algarotti, per l'acquisto operato nel 1800 da Giulio Savorgnan, e quindi villa Gradenigo, acquistata nel 1803 da Odoardo Collalto.

Lo stato di villa Gradenigo e delle sue adiacenze era comunque tale da indurre il Savorgnan ad abatterla e a cancellare il parco espianandone tutta la vegetazione. La decisione così drastica di Antonio Savorgnan fu probabilmente dettata dal tentativo di sottrarsi alle gravose imposizioni fiscali introdotte dal nuovo governo su beni immobili ormai sviliti del loro originario valore<sup>75</sup> e di rifarsi almeno parzialmente tramite la vendita dei mattoni, dei manufatti scultorei del parco e degli introiti provenienti dalla riconversione agricola ad arativo del terreno.

Nel corso del 1804 autorizzò la vendita di 80.000 "pietre cotte" appartenenti alla villa e quindi il suo totale disfacimento a favore della erigenda nuova parrocchiale di San Lorenzo di Mestre<sup>76</sup>. Il Galliccioli così riferisce:

nel 1776 lasciando erede universale l'unica figlia Maria, sposata Corniani. La gestione del patrimonio e delle imprese da parte del genero, Marin Corniani, si rivelò però disastrosa tanto da portare nel giro di una quindicina d'anni alla dichiarazione dello stato fallimentare. Il magistrato dei sopracosoli dei mercanti nel 1792 deliberò di conseguenza, tra gli altri provvedimenti finalizzati a salvaguardare i numerosi creditori, la vendita tramite incanto pubblico della villa sul Terraglio. Palazzo Algarotti e le sue pertinenze passarono così nelle mani di Giacomo Diedo che solo un anno dopo, il giorno 8 aprile 1793, se ne disfece vendendolo a Odoardo Collalto, marito di Cecilia Gradenigo. Il 12 ottobre 1796 il Collalto, mentre era nella fortezza di Palma come provveditore generale della Patria del Friuli, vendette a sua volta tramite un procuratore la villa sul Terraglio al ricco e potente Giulio Savorgnan. Giulio Savorgnan, detto del Sal in quanto era appaltatore generale della Ferma dei sali di Lombardia, aveva preso il nome dal casato Savorgnan senza tuttavia poterne ereditare i titoli nobiliari in quanto discendente di figli naturali legittimati. Con la sua smisurata ricchezza aveva però di gran lunga sorpassato ogni membro vivente dell'antico lignaggio e per quasi quattro anni tenne per sé e per la sua famiglia la bella villa Algarotti che infine, il 5 luglio 1800, vendette ad Antonio Savorgnan.

<sup>75</sup> Altri proprietari di importanti dimore giunsero in quel medesimo periodo alle drastiche decisioni del Savorgnan come ad esempio Nicolò Corner Giustinian che fece abbattere intorno al 1803 i due corpi di fabbrica del cosiddetto Paradiso di Castelfranco Veneto (ora Parco Bolasco) e ridusse ad arativo il giardino. Curiosamente, ma forse non si tratta solo di una semplice coincidenza, il Corner acquisì in seguito dal Savorgnan il terreno dove un tempo sorgeva villa Gradenigo.

<sup>76</sup> Sergio Barizza nell'archivio della Parrocchia di San Lorenzo di Mestre ha rinvenuto un contratto tra i sindaci della Chiesa arcipretale e un certo Nadal Zamboni, *mastro murer* di Venezia, per il disfacimento di Ca' Gradenigo sul Terraglio e la vendita e consegna «di migliara ottanta e più occorrendo di pietre cotte intere o mezze, scartando li quarti e bocconi che non avessero il suo diritto e ciò per il prezzo convenuto di Lire 20 il migliaro», vedi SERGIO BARIZZA, *Villa Gradenigo*, «L'Incontro. Settimanale della Fondazione Carpinetum», 14 (2018), 15 aprile, p. 12.

Le insolenze delle truppe nemiche avevano deturpato tale magnifica abitazione, e il nobile proprietario, per non so quale dispetto, demolì il palazzo, spianò le adiacenze, spiantò il giardino e non tenne in piedi che la casetta del giardiniere. Nel 1806 le statue andarono disperse ed i cavalli fecero viaggio verso Trieste<sup>77</sup>.

Il Savorgnan a seguito dell'abbattimento dell'edificio vendette tutte le numerose e pregiate statue del giardino. Numerose statue e i cavalli di marmo del Bonazza vennero acquistati da Pietro Sartorio per decorare il giardino della sua villa di Trieste dove tuttora si trovano.

Pietro, capostipite del ramo triestino della famiglia Sartorio, era un commerciante originario di Sanremo. Nel 1775 aveva acquistato una casa sul crinale del colle di Montebello nel suburbio triestino, zona prescelta dalla borghesia cittadina del tempo per costruire le proprie dimore di villeggiatura, e nel 1807 aveva quindi avviato la trasformazione del podere circostante in giardino. Nel contesto dei lavori di abbellimento delle pertinenze della villa acquisì quindi i quattro cavalli rampanti e altre statue provenienti dal giardino Gradenigo sul Terraglio.

Le statue equestri, pur mostrando evidenti segni di degrado, rappresentano una delle poche testimonianze sopravvissute fino a oggi del complesso Gradenigo (figg. 13-21). Delle altre centocinquanta statue di cui si diceva fosse adornato il giardino, una decina giunse ugualmente a Trieste nella proprietà Sartorio mentre poche altre sono forse identificabili con alcune statue erratiche ancora presenti nei dintorni del sito dove un tempo sorgeva la villa.

È curioso notare come sul punto più alto del giardino di villa Sartorio, alle spalle della scalinata sopra cui sono collocati i quattro cavalli impennati sulle zampe posteriori, sorga un edificio ottagonale sormontato da una terrazza che richiama in modo sorprendente il padiglione ottagonale del giardino di villa Gradenigo descritto dall'ambasciatore Bombelles nel suo *Journal* a fine Settecento<sup>78</sup>.

La *gloriette* triestina è formata da quattro colonne doriche che separano altrettante porte e nicchie, dove sono inserite le statue del Bonazza raffiguranti l'Abbondanza, la Pudicizia, oggi mancante, un Adone e

<sup>77</sup> GALLICCIOLLI, *Cenni storici*, p. 21.

<sup>78</sup> Cfr. il passaggio tratto dal *Journal* qui precedentemente riportato.

un Guerriero<sup>79</sup> (fig. 22). Si può forse ipotizzare che la struttura sia stata costruita a imitazione del belvedere di villa Gradenigo al fine di accoglierne adeguatamente le statue originariamente lì posizionate. Del Bonazza – e ugualmente di probabile provenienza Gradenigo – sono inoltre una Pomona, un Fauno e alcuni Amorini conservati ora al Museo Sartorio di Trieste<sup>80</sup>.

Ben presto Antonio Savorgnan, ormai scivolato in un baratro economico senza ritorno, fu costretto a disfarsi dei due recenti acquisti immobiliari lungo la regia strada del Terraglio. Vendette dapprima, nel giugno del 1806, a Nicolò Corner Giustinian villa Algarotti Corniani con tutte le sue ampie pertinenze, successivamente nell'aprile del 1807 si liberò anche dell'appezzamento di terreno dove un tempo sorgeva villa Gradenigo, che vendette sempre al Corner per 9.235,16 lire venete. Con il ricavato poté così risarcire il Collalto di gran parte del costo d'acquisto della villa, rimanendo comunque ancora a lui debitore di 474 lire venete<sup>81</sup>.

Poco più tardi la grave situazione fallimentare del Savorgnan venne sanata tramite un contratto stipulato con il ricco gioielliere veneziano Antonio Moro. Il 10 agosto 1809 il Moro in cambio della cessione di tutto il patrimonio attivo e passivo del Savorgnan, gli garantì una sorta di pensione vitalizia e tramite il medesimo contratto pattuì il matrimonio con Maria Savorgnan, detta Marietta, unica delle nipoti, figlie dei defunti fratelli di Antonio Savorgnan, ancora priva di dote. L'anno successivo il Savorgnan lasciò questa vita e con lui si estinse la linea dei Savorgnan del Torre.

Con il racconto delle meste vicende dell'ultimo proprietario della villa e degli unici manufatti rimasti appartenenti al suo complesso, si conclude questo excursus sul «veramente principesco Palazzo prima

<sup>79</sup> Nel catalogo in linea dell'Erpac (scheda PG 90) le statue dei cavalli sono erroneamente attribuite allo scultore Francesco Bosa.

<sup>80</sup> Le parole di una colta guida del 1826, Gerolamo Agapito, ci consegnano una bella e dettagliata rappresentazione delle statue d'impronta barocca così come si potevano allora ammirare nella nuova collocazione del giardino Sartorio. GIROLAMO AGAPITO, *Descrizioni storico-pittoriche di pubblici passeggi suburbani dell'escursioni campestri, di notabili ville e giardini privati e di piccoli viaggi di diporto sul mare de' contorni di Trieste*, Vienna, Tipografia di Antonio Strauss, 1826, pp. 67-71.

<sup>81</sup> ASVe, Notarile, Atti, b. 10104 "Savorgnan", carta sciolta *Estratto notificazioni a debito del sig. Antonio Savorgnan*.

Dolfin, ora Gradenigo, ne' confini di Carpenedo sul Terraglio, da gruppi di statue, da cavalli, e vasi a dovizia ornato nel prospetto» come lo definiva nel 1803 Domenico Maria Federici<sup>82</sup>. L'intento di ricostruire la storia della prestigiosa dimora traendola dal silenzio che la sua distruzione aveva sancito, lascia aperti nuovi percorsi di ricerca e qualche zona d'ombra che forse l'apporto di ulteriori fonti potrà in futuro fugare.

<sup>82</sup> DOMENICO MARIA FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, Venezia, Francesco Andreola, 1803, II, p. 143. Il Federici nel brano citato mette in evidenza l'identità o perlomeno la continuità edilizia tra le due antiche dimore di Ca' Dolfin e Ca' Gradenigo.

## APPENDICE

Inventario del casino e del giardino di Carpenedo nominato  
*La contadina incivilita (1774)*

## Palazzino

*Sala terrena dipinta a fresco*

Quattro canapè vecchi, n. 4

Quattro pedestali in figure di legno vecchie ma servibili, n. 4

Un tavolino con piede di noce dipinto e con coperchio di marmo,  
n. 1

*Stanzino contiguo*

Fornimento d'indiana con cornici, n. 1

*Sacristia*

Un armadio per paramenti sacri, n. 1

Un quadro con l'immagine di Sant'Antonio, n. 1

*Cappella*

Altare di legno verde ed indorato con sua palla di tavola dipinta a  
olio rappresentante la Sagra Famiglia, n. 1

Quattro candellieri d'ottone, n. 4

Lettorino di legno di noce, n. 1

Una croce di Gerusalemme, n. 1

Tre quadri nel muro della detta Cappella, uno con l'immagine  
della Maddalena, l'altro con San Francesco e l'altro con il Santo  
sepolcro, n. 3

Due inginocchiatori con tre cussini, n. 5

Un geridon vecchio ma servibile, n. 1

*Camera con il camino dipinto a fresco alla sinistra ove non trovasi  
alcun mobile.*

*Stanzino contiguo alla medesima a fresco*

Un armadio di rimesso a fiori con tre casselle, n. 1

Un tavolin vecchio nero, n. 1

*Scala*

Un fanale, n. 1

*Sala superiore*

Fornimento di tella stampata vecchio e rotto, n. 1

Tavolino grande di noce con coperta di marmo, n. 1

Armadio per l'orologio e l'orologio ancora con campana grande e piccola con tutte l'altre sue occorrenze, n. 1

Armadio per un letto da servitore, n. 1

*Cameretta sopra la detta sala dipinta a fresco dipinta a fresco*

Armadio di noce con tre casselle a chiave, n. 1

Altro detto piccolo a uso di sedietta, n. 1

*Piccola anticamera del pergolo*

Fornimento di tella stampata vecchia, n. 1

Un tavolino figura ovato dipinto verde, n. 1

Due quadri più piccoli con cornici vecchie, n. 3 [sic]

*Camera a muro contornata*

Uno specchio grande con cornice alla cinese, n. 1

Due canapè fodrati d'indiana già rotta con quattro materazzi, sei cussini e quattro ruotoli, n. 2

*Stanza contigua a muro bianco e riquadrato*

Armadio, serve per libreria, rimesso di madre perla con ripostigli e cassette [sic] di sotto, n. 1

Due panchette foderate di rasetto, n. 2

*Stanzini contigui*

Un geridon vecchio, n. 1

Una libreria, n. 1

Un armadio con lavori d'avorio con tre casselle, n. 1

Due tavole d'abete ordinarie, n. 2

*Stanza a sinistra della sala*

Fornimento vecchio d'indiana con canapè simile, due materazzi, due cussini e due ruotoli, n. 1

Due armadi di rimesso con tre casselle cadauno, n. 2  
 Altro armadio più piccolo con tre casselle, n. 1  
 Specchio grande con cornice rimessa di cristalli, n. 1  
 Fornimento da camino, n. 1  
 Una tavola d'abete dipinta verde con coperta di pelle, n. 1

### Barchessa nobile

#### *Prima Stanza con pitture alla cinese*

Tavolino di noce con coperta di marmo, n. 1  
 Quattro geridoni gialli con puttini, n. 4  
 Due cortine di tela stampata con i loro ferri, n. 2  
 Sei sedie ordinarie, n. 6

#### *Stanza con pitture di prospettive*

Tavolino di noce con coperta di marmo, n. 1  
 Altro tavolino di noce con coperta di marmo, n. 1  
 Uno specchio con cornice dorata, n. 8 [sic]  
 Otto cortine di tela stampata con i loro ferri, n. 8  
 Nove sedie grandi di noce di cana d'India, n. 9

#### *Sala*

Torciero nel mezzo dorato con cattera di ferro, n. 1  
 Quattro canapè di noce con sedili di canapa d'India e cussini di tela stampata, n. 4  
 Nove poltroncine simili con cussini simili, n. 9  
 Quattro piedestali di mori dorati, n. 4  
 Diciotto cortine di tela stampata con i loro ferri, n. 18

#### *Camera del Senato Cartaginese*

Un specchio di figura ovato con cornice, n. 1  
 Un tavolino grande di noce a figura, n. 1  
 Altro più piccolo con coperta di marmo, n. 1  
 Dodici sedie di noce nera all'inglese, n. 12  
 Otto cortine con i loro ferri, n. 8

*Camera delle Pastorelle*

Un tavolino di noce con figure, n. 1

Sei sedie di noce nera, n. 6

Due cortine con i loro ferri, n. 2

*Camera di Venezia e Trevigio*

Due tavolini di noce con rimessi, n. 2

Un canapè di noce col cussino di tela stampata, n. 1

Otto poltroncine simili con cussini simili, n. 8

Otto cortine con i loro ferri, n. 8

Quattro piedestali neri e dorati, n. 4

*Camera delle Deità*

Quattro sedie di noce, n. 4

Un trucco spagnuolo con coperta di tela, n. 1

Una cassetta con tacchi di lunghezza ordinaria e tre palle d'avorio,  
n. 1

Sei cortine di tela stampata con loro ferri, n. 6

*Camera de Geroglifici*

Due tavolini di noce a rimesso, n. 2

Dieci sedie grandi di noce, n. 10

Quattro piedestali di figure nere e dorate, n. 4

Un trucco all'italiana con tacchi e palle d'avorio, n. 1

Otto cortine con i loro ferri, n. 8

*Primo portico della barchessa di sopra a tramontana*

Sei quadri, cinque grandi, e uno piccolo senza cornice, n. 6

*Libreria nella seconda camera**Secondo portico della barchessa a mezzo di*

Quattro pezzi di quadri con frutti e fiori senza cornice, n. 4

*Libreria nella seconda stanza*

Quattro quadri senza cornici di frutti, fiori e pesci, n. 4

*Nella terza stanza*

Un tavolino di noce, n. 1

*Nella quarta stanza*

Un armadio di noce, n. 1

Un inginocchiatoio di rimesso, n. 1

Un geridon, n. 1

Una seggiotta, n. 1

Dieciotto sedie all'inglese di canna d'India, n. 18

Cinquanta sedie ordinarie, n. 50

*Stanza a Ponente*

Due tavolini d'abete usati, n. 2

Un armadio dipinto in due pezzi con sei casselle, n. 1

Due credenze, n. 2

Un porta catino, n. 1

## Barchessa nuova

*Cusina*

Armadi e tavola corrispondente

*Credenza*

Armadi e tavola corrispondente con tre scagni ovvero banchi

*Nelle Stanze*

Tredici tavole ordinarie d'abete, n. 13

Cinque armadi, n. 5

Cinque scanni, n. 5

Sei tre-piedi, n. 6

## Giardino

È questo giardino adornato di varie statue con li suoi pedestali, trovasi ancora una fioriera per portar fiori e cipole, e nel medesimo vi sono:

Piante d'agrumi con li suoi pitteri, n. 142

Piante d'aloë acquatici con li suoi pitteri, n. 35

Dette d'aloë affricani, n. 24  
 Dette d'aloë verminosi, n. 35  
 Dette d'aloë fervionceri, n. 14  
 Dette di gnuca indiana, n. 22  
 Dette di leandri, n. 2  
 Dette di noteolo, n. 2  
 Dette di apasimo, n. 2  
 Dette sempre vive indiane, n. 2  
 Dette santoline, n. 10  
 Dette di cinamomo, n. 8  
 Dette di giranio erbatico, n. 20  
 Dette di more indiano, n. 17  
 Dette di Fava indica, n. 6  
 Dette di stella passio, n. 6  
 Dette di stella viscierina, n. 4  
 Dette di tanasetto, n. 4

### Cedrerà

Tutta l'armadura corrispondente per coprire la cedrerà nel tempo dell'inverno.

Una specchio grande di tre pezzi posta nella stessa cedrerà in un nicchio con la sua cortina di fanella bianca, con le sue porte, serature e chiavi.

Agrumi in cedrerà:

Piante tra grandi e piccole, senza quelle che sono in terra, n. 124

Garoffani di varie sorti con li suoi pitteri, n. 50

Pitteri vuoti da Garofani, n. 50

Detti vuoti mezzani, n. 100

Pianta di fico nano nel suo pittero, n. 1

Cipolle di pulcre di dieci nove sorti, n. 2.931

### Cose servienti al giardino e giardinere

Forbici vecchie per tagliare li carpani, para, n. 2

Forche usate, n. 3

Badilli, n. 4  
Vanghetti, n. 4  
Ravii, n. 4  
Pedestale per levare le piante con tutto il bisognevole, n. 1  
Carioloni usati con li suoi mastelloni, n. 2  
Mastelle, n. 2  
Ferro grande per cavar acqua dal pozzo e fossi, n. 1  
Corda per il medesimo uso, n. 1  
Sbruffe di latta, n. 2  
Cariole usate, n. 2  
Scale di legno, n. 2  
Pallo di ferro, n. 1

#### ABSTRACT

Lo studio ha inteso riformulare, grazie a nuove fonti documentarie, la storia di una prestigiosa dimora della terraferma veneziana non più esistente, conosciuta nel XVIII secolo come villa Gradenigo di Carpenedo, la cui storia, pur tra riedificazioni e ammodernamenti, sembra aver avuto un'origine e un corso molto più antico. Nel ricostruire le trame della sua lunga esistenza è emersa con forte suggestione l'ipotesi della presenza della mano di Tiepolo negli affreschi degli interni e nel contempo ha preso vita la vivace rievocazione di uno straordinario microcosmo umano e sociale formato da coloro che nel corso dei secoli hanno abitato tra le sue mura fino al momento della sua definitiva e volontaria distruzione. Tra questi gli esuli Polignac immortalati insieme con scorci della villa nei famosi disegni di Francesco Guardi.

The study aimed to reformulate the history of a prestigious villa on the Venetian mainland, no longer in existence, known in the 18th century as Villa Gradenigo di Carpenedo. New documentary sources suggest that despite undergoing rebuilding and modernization, the villa appears to have a much older origin and history. In reconstructing the threads of its long existence, the hypothesis of the presence of Tiepolo's work in the interior frescoes emerged strongly, alongside a lively re-enactment of an extraordinary human and social microcosm formed by those who lived within its walls over the centuries, up to the moment of its final and voluntary destruction. Among these were the exiled Polignac family, immortalized along with glimpses of the villa in the famous drawings of Francesco Guardi.

Sonia Matarazzo

LA PIAZZA UNIVERSALE DI TOMASO GARZONI DA VENEZIA  
A FRANCOFORTE (XVII SECOLO)\*

La *Piazza Universale* di Tomaso Garzoni (1549-1589) è un'opera vastissima, una raccolta dedicata ai mestieri e alle attività umane, pubblicata a Venezia nel 1585. Articolata in discorsi sulle singole professioni, di cui l'autore indica le origini, i pregi e i difetti, le tecniche, gli strumenti e i materiali per il loro esercizio, la *Piazza* venne realizzata ricorrendo a un'immensa quantità di fonti<sup>1</sup>. Il suo autore faceva parte dell'ordine dei Canonici Lateranensi del convento di Santa Maria in Porto di Ravenna, era predicatore e lettore delle Sacre scritture, attivo in particolare tra l'Emilia e il Veneto. Dopo la prima edizione del 1585 l'autore ne curò altre, fino a quella del 1589, l'ultima in cui era ancora in vita<sup>2</sup>. Per quasi un secolo, fino al 1675, si susseguirono numerose altre edizioni tutte veneziane. L'opera venne tradotta in latino, ci fu un suo adattamento in spagnolo<sup>3</sup>, ma soprattutto si affermò nei territori

\* Questo articolo riprende e approfondisce quanto emerso nella tesi di laurea magistrale: SONIA MATARAZZO, *La traduzione tedesca della Piazza Universale di Tomaso Garzoni e le sue edizioni in Germania (sec. XVII)*, Venezia, a.a. 2021/2022. Desidero ringraziare il professore Infelise per avermi costantemente sostenuta con preziosi insegnamenti e consigli. Ringrazio i bibliotecari della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel per la disponibilità e l'aiuto ricevuti. In questo articolo si farà riferimento a due edizioni moderne della *Piazza Universale*, pubblicate entrambe nel 1996, cfr. TOMASO GARZONI, *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di Paolo Cherchi e Beatrice Collina, 2 voll., Torino, Einaudi, 1996 e TOMASO GARZONI, *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di Giovanni Battista Bronzini con la collaborazione di Pina De Meo e Luciano Carcereri, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1996. Per distinguere le due edizioni, nelle note verrà richiamato anche l'editore, oltre al titolo del saggio e al volume in cui è contenuto.

<sup>1</sup> Cfr. PAOLO CHERCHI, *Invito alla lettura della Piazza*, in GARZONI, *La Piazza Universale*, I, Einaudi, p. XXXV.

<sup>2</sup> PAOLO CHERCHI, *Enciclopedia e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pisa, Pacini, 1980, p. 41. L'ipotesi di un'edizione precedente, pubblicata a Venezia nel 1584 da Ziletti, non è ritenuta attendibile da Cherchi: *ivi*, n. 1, p. 41.

<sup>3</sup> Cfr. *Id.*, *Invito alla lettura*, pp. XXI e ss. Si veda inoltre: PETER HESSELMANN, *Tomaso Garzoni: Piazza Vniversale*, disponibile nel sito della Wolfenbütteler Digitale Bibliothek: <http://www.theatra.de/repertorium/ed000171.pdf> (28 maggio 2024). Le informazioni sulla traduzione latina sono confuse. Secondo repertori ottocenteschi, la traduzione latina della *Piazza* venne realizzata da Nicolaus Bellus e pubblicata a Francoforte nel 1614 con il titolo di *Emporium uniuers-*

di lingua tedesca, in cui la traduzione comparve per la prima volta nel 1619, seguirono altre tre edizioni nel 1626, 1641 e 1659, pubblicate tutte a Francoforte.

Questo intervento percorrerà le tappe fondamentali della storia editoriale della *Piazza Universale* in Germania, con alcune considerazioni a proposito del successo riscosso. Verrà approfondito il ruolo di alcuni personaggi citati nell'opera, per valutare come possa essere entrata nel mondo tedesco e chi possa averla tradotta.

### *Le edizioni tedesche della Piazza Universale*

Lo studio delle edizioni tedesche ha evidenziato una continuità significativa tra le prime due edizioni del 1619 e 1626, pubblicate dall'editore Lucas Jennis, da cui si differenziano in maniera chiara l'edizione del 1641, pubblicata presso l'editore Matthäus Merian, e quella del 1659, edita dai suoi eredi. La terza e quarta edizione presentano notevoli affinità tra loro<sup>4</sup>. Oltre al diverso formato, che passa dal folio delle prime due edizioni al quarto di quelle successive, a partire dal 1641 l'opera venne impreziosita con l'inserimento, nei vari discorsi, di xilografie raffiguranti alcuni dei mestieri trattati<sup>5</sup>. Un altro elemento di discontinuità rispetto alle prime due edizioni riguarda il testo: nell'e-

*sale*, cfr. A.-L. D'HARMONVILLE, *Dizionario delle date, dei fatti, dei luoghi e degli uomini storici o repertorio alfabetico di cronologia universale*, II, Venezia, G. Antonelli, 1844, p. 26. Risulta una traduzione di Michael Caspar Lundrop uscita a Francoforte nel 1623 col titolo *Piazza universale sive theatrum vite humanae*, cfr. GIOVANNI BATTISTA BRONZINI, *Introduzione*, in GARZONI, *La Piazza Universale*, I, Olschki, p. XIV, n. 16. Il British Library Catalogue riporta una traduzione pubblicata a Francoforte nel 1623-1624 con il titolo *Emporii emporiorum, sive Piazza universale* [...], realizzata da Nicolaus Bellus, che sarebbe stato identificato dal catalogatore con Michael Caspar Lundrop. Anche secondo CHERCHI, *Enciclopedia e riscrittura*, p. 42, la traduzione latina risalirebbe al 1623-1624. Battafarano colloca nel 1624 la traduzione latina di Nicolaus Ballus; come si nota, la grafia del nome è variabile. Cfr. ITALO MICHELE BATTAFARANO, *L'opera di Tomaso Garzoni nella cultura tedesca*, in *Tomaso Garzoni. Uno zingaro in convento*, Ravenna, Longo, 1990, p. 44. CHERCHI, *Enciclopedia e riscrittura*, p. 42, attribuisce l'adattamento spagnolo del 1615 a Cristóbal Suárez di Figueroa.

<sup>4</sup> Le edizioni tedesche sono indicate in appendice, assieme agli esemplari sui quali è stata condotta l'analisi testuale.

<sup>5</sup> A partire dall'edizione del 1641 il volume venne corredato da xilografie tratte dal libro illustrato di HANS SACHS, *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden* [...], Franckfurt am Mayn, bei Georg Raben, in verlegung Sigmund Feyerabents, 1568. Il libro, comunemente noto con il titolo *Ständebuch*, è una raccolta illustrata di numerose professioni raffigurate nelle xilografie di Jost Amman e descritte in brevi testi di Hans Sachs. Per l'edizione facsimile cfr. HANS SACHS, JOST AMMAN, *Ständebuch*, hrsg. von Hans Bloesen, Per Bøerentzen, Harald Pors, Aarhus, Aarhus University Press, 2009.

dizione del 1641 l'editore Merian inserì alcuni passaggi, anche ampi, soprattutto concernenti le arti e le loro tecniche di esecuzione<sup>6</sup>.

L'edizione del 1659 richiede alcune considerazioni, in quanto sono attestate tre varianti, come risulta dall'impronta. Sono stati presi in esame gli esemplari custoditi alla Staatsbibliothek di Berlino, alla Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel (Bassa Sassonia) e alla Universitäts und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt di Halle (Sassonia-Anhalt)<sup>7</sup>. Dalle osservazioni sembra che nel 1659 gli editori abbiano utilizzato due composizioni diverse, una per l'emissione berlinese e un'altra per le emissioni i cui esemplari sono conservati a Wolfenbüttel e a Halle. La presenza di numerosi refusi nelle copie di Wolfenbüttel e di Halle potrebbe far pensare che queste emissioni siano state stampate per prime e che la versione berlinese sia stata pubblicata successivamente per porre rimedio ai numerosi errori, tra cui il più evidente è l'assenza di una xilografia<sup>8</sup>. Un errore grossolano però caratterizza la copia di Berlino: il colophon è quello dell'edizione precedente, pubblicata da Merian nel 1641. Oltre a non segnalare che gli editori erano gli eredi di Merian, il colophon indica il 1641 come data di pubblicazione, diversamente dal frontespizio che reca 1659. Non è stato possibile ricostruire con certezza gli eventi, un'ipotesi è che l'edizione berlinese del 1659 possa essere stata ricomposta utilizzando probabilmente stampe di fascicoli già presenti nella tipografia Merian quando i figli dell'editore la ereditarono. Ricordando la complessità della produzione di un volume di questa portata e gli elevati costi di stampa, è verosimile che siano state usate eventuali stampe residue, stampando solo quelle che dovevano essere modificate, come accadde per il frontespizio e come sarebbe stato necessario fare anche con il colophon, che però evidentemente per errore non venne sostituito.

<sup>6</sup> Gli inserimenti di Merian sono perfettamente integrati nel testo, senza alcun riferimento linguistico o grafico che permetta al lettore di riconoscere che si tratta di aggiunte successive, estranee al testo originale.

<sup>7</sup> Biblioteca Statale di Berlino, Biblioteca Universitaria e Regionale Sassonia-Anhalt; di seguito il richiamo a queste biblioteche sarà in italiano. I riferimenti bibliografici dei volumi esaminati e i relativi link sono disponibili in *Appendice*.

<sup>8</sup> Le xilografie sono tratte da SACHS, *Ständebuch*. La pagina 537 dei tre esemplari del 1659 era stata strutturata per accogliere quattro xilografie raffiguranti altrettanti mestieri (in senso orario: arrotino, fabbricante di stringhe, speronaio, fabbricante di cinture). Solo nell'esemplare berlinese sono presenti tutti e quattro i mestieri, negli esemplari di Wolfenbüttel e di Halle manca l'immagine dello speronaio.

tuito. Si può pertanto ipotizzare che l'esemplare attualmente conservato a Berlino faccia parte della prima emissione del 1659, anche in virtù del fatto che è quasi identico all'edizione precedente del 1641. Successivamente la produzione potrebbe essere stata integrata con un'ulteriore stampa, che dall'analisi e dal confronto degli esemplari corrisponderebbe alla tiratura dell'esemplare di Wolfenbüttel, dal momento che in più occasioni presenta elementi di continuità con la copia berlinese; l'affinità più evidente riguarda la riproduzione di un planisfero, assente invece nell'esemplare di Halle<sup>9</sup>. La seconda stampa del 1659, corrispondente all'esemplare di Wolfenbüttel, reca molti errori, che purtroppo non furono corretti nella ristampa successiva, di cui un esemplare è conservato a Halle: rispetto alle due tirature precedenti, di Berlino e di Wolfenbüttel, questa terza variante perde la riproduzione del planisfero, reca degli elementi di novità sotto il profilo della scrittura che segnalano una lingua in evoluzione, non ancora stabilmente codificata, ma purtroppo conserva anche gli errori dell'edizione intermedia, una copia della quale è custodita a Wolfenbüttel.

#### *La Piazza Universale a Francoforte*

Non è stato possibile ricostruire con certezza il percorso attraverso cui la *Piazza Universale* giunse in Germania. Per formulare delle ipotesi si è cercato di indagare il contesto editoriale in cui venne realizzata la versione tedesca dell'opera.

Il primo editore che inserì la *Piazza Universale* nel suo programma editoriale fu Lucas Jennis, che proveniva da una famiglia fiamminga probabilmente di confessione riformata, figlio di un ricco orafo di Bruxelles, trasferitosi a Francoforte nel 1575. Dopo la morte del padre, la madre sposò Johan Israel de Bry, proveniente dalla nota famiglia di incisori e tipografi de Bry<sup>10</sup>. In questo contesto Lucas Jennis imparò l'arte dell'incisione che esercitò con talento. Alla morte del patrigno nel 1609, Lucas Jennis lasciò Francoforte per raggiungere il fratello del patrigno, Johann Theodor de Bry e dedicarsi all'attività editoriale

<sup>9</sup> La riproduzione del planisfero è collocata tra le pagine 368 e 369.

<sup>10</sup> Le poche informazioni disponibili su Lucas Jennis sono riportate da EDITH TRENCZAK, *Lucas Jennis als Verleger alchimistischer Bildertraktate*, «Gutenberg-Jahrbuch», 1965, pp. 324-325. Cfr. anche il portale *Deutsche Biographie*.

a Oppenheim, libera città imperiale del Palatinato<sup>11</sup>. Questa città fu un importante centro editoriale in cui si stabilirono molti rifugiati calvinisti a seguito dell'intolleranza da parte delle autorità della vicina Francoforte<sup>12</sup>. Dopo pochi anni, nel 1616, Jennis iniziò a pubblicare autonomamente a Oppenheim e a Francoforte. Si avvale dei tipografi Hieronymus Galler a Oppenheim e Nikolaus Hoffmann a Francoforte, entrambi stampavano già per l'editore de Bry. Dal 1617 sembra che Jennis pubblicasse solo a Francoforte<sup>13</sup>. Le informazioni su di lui sono poche, spicca la grande quantità di testi alchemici che pubblicò, per questa ragione venne messo in relazione con l'ordine dei Rosa-Croce<sup>14</sup>. Molte delle pubblicazioni alchemiche di Jennis vennero corredate da pregevoli incisioni su rame, realizzate spesso dall'incisore Matthäus Merian, l'editore della terza edizione della *Piazza Universale* (1641) e indirettamente anche della quarta (1659), pubblicata dai suoi eredi. Merian incise anche il frontespizio delle prime due edizioni della *Piazza*. Si tratta di una collaborazione significativa, tanto più che Merian in quegli anni lavorava comunque presso l'editore Johann Theodor De Bry, nel frattempo divenuto suo suocero.

Ci sono diversi aspetti che legano Lucas Jennis e Matthäus Merian e che attestano quanto fervente e intricato fosse in quell'epoca l'ambiente editoriale a Francoforte e nelle sue vicinanze. Le vite dei due editori si incrociarono grazie a esperienze personali comuni, come in parte l'educazione riformata ricevuta nelle rispettive famiglie, la formazione nell'arte dell'incisione, gli interessi personali che entrambi portarono nel loro lavoro, i legami di parentela acquisiti in ambito professionale. Jennis e Merian sono due figure significative non solo per aver reso accessibile la *Piazza Universale* al pubblico di lingua tedesca, ma anche perché permettono di osservare un piccolo spaccato del mondo editoriale di Francoforte nella prima metà del Seicento, con i suoi intrecci e le sue relazioni<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Per una visione più ampia del ruolo della città di Oppenheim nell'editoria cfr. FRANCES A. YATES, *L'Illuminismo dei Rosa-Croce*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 84-108.

<sup>12</sup> JOSEF BENZING, *Der Buchdruck zu Oppenheim*, in *Oppenheim. Geschichte einer alten Reichsstadt*, hrsg. von H. Licht, Oppenheim am Rhein, Oppenheimer Druckhaus, 1975, p. 163.

<sup>13</sup> TRENCZAK, *Lucas Jennis als Verleger*, p. 325.

<sup>14</sup> Jennis pubblicò molte opere alchemiche, in particolare del medico, alchimista e letterato Michael Maier. Cfr. *ivi*, p. 335 e YATES, *L'Illuminismo dei Rosa-Croce*, pp. 104-106.

<sup>15</sup> Il patrigno di Lucas Jennis era fratello del suocero di Matthäus Merian, in quanto la madre

Fu probabilmente grazie a contatti e a relazioni di questo tipo che la *Piazza Universale* arrivò a Francoforte, suscitando evidentemente un significativo interesse, tanto da indurre l'editore Jennis a inserirla nel proprio programma editoriale.

*La Piazza Universale da Venezia alla Germania*

Per formulare delle ipotesi su come la *Piazza Universale* sia giunta a Francoforte sono stati esaminati gli elementi paratestuali della prima edizione tedesca del 1619. Nella sua epistola dedicatoria l'editore Lucas Jennis fornisce un'indicazione alquanto vaga sul modo in cui venne a conoscenza dell'opera garzoniana: scrive che la *Piazza* gli fu consigliata da un amico, di cui non cita alcun riferimento. Considerando il contesto, non si può non pensare a un eventuale contatto avvenuto nel corso di una delle fiere di Francoforte, che si tenevano due volte all'anno, in primavera, e più precisamente nel periodo della quaresima, e in autunno. Le fiere di Francoforte, aperte ai libri già nella seconda metà del XV secolo, costituivano occasioni di scambi non solo strettamente commerciali, ma anche culturali: accanto agli editori e stampatori da tutta Europa, vi si recavano studiosi provenienti da vari paesi alla ricerca di nuove pubblicazioni; quindi, la fiera diventava anche un luogo di incontro e di confronto tra colleghi, un'opportunità per recepire e mettere in circolazione idee e novità<sup>16</sup>. La prima comparsa della *Piazza* sul mercato tedesco risulta essere avvenuta nella primavera del 1602, si tratta dell'edizione di Roberto Meietti del 1601. La *Piazza* è registrata nel catalogo universale della fiera di primavera di Francoforte alla rubrica dedicata ai libri in lingue straniere. Nel 1602 la *Piazza* è presente, inoltre, anche nel catalogo comprensivo dei testi presentati alla fiera di Pasqua a Lipsia e non esposti a Francoforte: in questo caso la *Piazza*

di Jennis sposò in seconde nozze Johann Israel de Bry (1607), mentre Merian aveva sposato la figlia dell'editore Joahnn Theodor de Bry (1617), presso cui lavorava. La stamperia de Bry era stata fondata nel 1590 dal padre Theodor de Bry assieme ai figli Johann Theodor e Johann Israel. Cfr. LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Matthäus Merian d. Ä. Eine Biographie*, Hamburg, Hoffmann & Campe, 2007, pp. 86-87, 93 n. 47; ID., *Das Druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ä.*, II, *Die weniger bekannten Bücher und Illustrationen*, Basel, Bärenreiter, 1972, pp. 10-11 e TRENCZAK, *Lucas Jennis als Verleger*, pp. 324-325.

<sup>16</sup> COLIN CLAIR, *A history of European printing*, London-New York-San Francisco, Academic Press, 1976, p. 218.

è menzionata solo nella sezione riservata alla fiera di Francoforte<sup>17</sup>. La registrazione nel catalogo universale della fiera libraria di Francoforte del 1602 risulta il dato più attendibile e ufficiale a cui poter far risalire l'ingresso della *Piazza Universale* in Germania.

A pochi anni di distanza, nel 1605, è citata una raccolta di opere di Garzoni nel catalogo della quaresima del 1605, in cui è stata rinvenuta la seguente citazione: *Opere di Tomaso Garzoni di Bagnacavallo. Nuouamente ristampate & corrette, Venetiis apud Societ, affiancata da un'annotazione indicante l'anno 1604.*

Successivamente la *Piazza* compare nel catalogo della fiera d'autunno nel 1610 e nel catalogo della fiera di primavera del 1611. Anche in questo caso, i cataloghi non indicano l'editore, ma fanno riferimento a una Società non meglio precisata<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Per individuare la prima registrazione della *Piazza Universale* sono stati consultati i cataloghi privati di Georg Willer dal 1585 – anno della prima edizione della *Piazza* – fino al 1600, cfr. *Die Messkataloge des sechzehnten Jahrhunderts*, Faksimiledrucke, hrsg. von Bernhard Fabian, Hildesheim, New York, Georg Olms Verlag, III: *Die Messkataloge Georg Willers: Fastenmesse 1581 bis Herbstmesse 1587*, 1980; IV: *Die Messkataloge Georg Willers: Fastenmesse 1588 bis Herbstmesse 1592*, 1978; V: *Die Messkataloge Georg Willers: Fastenmesse 1593 bis Herbstmesse 1600*, 2001. Sono stati inoltre consultati i cataloghi privati dei librai Portenbach, Lutz, Brachfeld fino al 1597 per le annate disponibili. A partire dal 1598 il Consiglio cittadino proibì la pubblicazione di cataloghi privati, provvedendo alla realizzazione di cataloghi universali. Per gli anni dal 1599 al 1619 – anno della prima edizione tedesca della *Piazza* – sono stati consultati i cataloghi universali della fiera di Francoforte, pubblicati due volte all'anno. Dove possibile è stata esaminata anche l'integrazione dei libri presentati alla fiera di Lipsia, ma tra questi ultimi non è stata individuata la *Piazza*. I cataloghi sono disponibili anche in versione digitale, alla rubrica "Meßkatalog" del portale *Zentrales Verzeichnis Digitalisierter Drucke*. Dove necessario, sono stati integrati con i volumi digitalizzati disponibili presso la Staatsbibliothek di Berlino, la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel e il Münchener Digitalisierungszentrum della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera. Per le evoluzioni dei cataloghi della fiera di Francoforte cfr. PETER WEIDHAAS, *Zur Geschichte der Frankfurter Buchmesse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, pp. 46-47 e GUSTAV SCHWETSCHKE, *Codex Nondinarius Germaniae Literatae Bisecularis. Meß-Jahrbücher des Deutschen Buchhandels*, Nieuwkoop, B. De Graaf, 1963, p. VIII.

<sup>18</sup> Non è specificato quali testi contenga il volume *Opere di Tomaso Garzoni di Bagnacavallo*. Probabilmente il catalogo fa riferimento all'edizione del 1605 dal titolo *Opere di Tomaso Garzoni da Bagnacavallo, cioè Il Theatro de' vaij, & diuersi Ceruelli mondani. La Sinagoga de gli Ignoranti. & l'Hospitale de' Pazzi incurabili*, Serravalle di Venetia, ad istanza di Roberto Meglietti, 1605 (In Seruaille di Vinetia, per Marco Claseri, 1605). Nei principali repertori non è stata individuata alcuna edizione corrispondente pubblicata nel 1604. Per la registrazione della *Piazza Universale* del 1610 il catalogo cita, come luogo di edizione, «Venetiis apud societatem», ma sappiamo che l'edizione del 1610 era stata pubblicata da Tomaso Baglioni. Non è stato possibile chiarire a quali società facciano riferimento i cataloghi. In questo periodo a Venezia erano attivi, come marchi, contemporaneamente sia la Società Veneta che la Societas Minima. Tuttavia, né la raccolta *Opere di Tomaso Garzoni di Bagnacavallo*, né la *Piazza Universale* del 1610 risultano tra le pubblicazio-

Dopo alcuni anni di assenza, la *Piazza* ricompare sul mercato tedesco nel 1616, come attesta la registrazione nel catalogo della fiera di quaresima di Francoforte. Nel catalogo dell'autunno 1617 è registrata la raccolta *Opere di Tomaso Garzoni da Bagnacavallo, nuouamente in questa Impression con somma diligenza ristampate, & da molti errori espurgate*, stampata a Venezia, senza indicazione dell'editore, si tratta probabilmente di Giorgio Valentini e Antonio Giuliani<sup>19</sup>. Nel catalogo di primavera del 1618 sono indicate nuovamente le opere di Garzoni in questo modo: *Opere di Tomaso Garzoni da Bagnacavallo. Nuovamente in questa nostra impressione ristampate & espurgate*, anche in questo caso il libro venne stampato a Venezia, senza indicazione dell'editore e senza riportare i titoli delle singole opere. L'assenza di pubblicazioni di raccolte di opere garzoniane nel 1618 fa supporre che si tratti della stessa edizione riportata nella registrazione dell'autunno del 1617.

È interessante che nell'appendice del catalogo autunnale della fiera di Francoforte del 1618 sia registrata la traduzione tedesca della *Piazza Universale* pubblicata nel 1619 da Lucas Jennis. Era consuetudine riportare nelle appendici dei cataloghi della fiera i titoli pervenuti tardivamente<sup>20</sup>. Questo dato potrebbe far ipotizzare che la versione tedesca della *Piazza Universale* potesse eventualmente già essere disponibile nell'autunno del 1618, tuttavia si tratta di una possibilità che non verrà esaminata in questa sede. La traduzione della *Piazza* non compare nel catalogo della quaresima del 1619, ma è invece riportata nel catalogo della fiera d'autunno del 1619, alla sezione *Bücher in allerhand Künsten* (Libri di ogni tipo di arte).

Alla luce dell'analisi condotta sui cataloghi universali della fiera libraria di Francoforte e sui principali cataloghi privati disponibili, risulta plausibile che la prima comparsa della *Piazza Universale* nel

ni della Società Veneta o della Societas Minima. Non è stato trovato nemmeno riscontro dell'eventuale partecipazione a queste società da parte dell'editore Roberto Meietti e del suo agente Baglioni. Cfr. *Le edizioni veneziane del Seicento: censimento*, II, a cura di Caterina Griffante, con la collaborazione di Alessia Giachery e Sabrina Minuzzi, Regione del Veneto, Editrice Bibliografica, 2006, p. 490.

<sup>19</sup> Il titolo della raccolta delle opere di Garzoni riportato qui è quello indicato nel catalogo della fiera autunnale di Francoforte. Nel 1617 gli editori Valentini e Giuliani pubblicarono a Venezia una raccolta garzoniana. Dai repertori risultano tre versioni, contenenti gli stessi testi, la *Piazza* però è presente solo in una delle tre versioni, cfr. *Le edizioni veneziane del Seicento*, I, p. 365.

<sup>20</sup> IAN MACLEAN, *Episodes in the Life of the Early Modern Learned Book*, Leiden, Boston, Brill, 2021, p. 21.

mercato tedesco sia l'edizione pubblicata nel 1601 a Venezia dall'editore Roberto Meietti. In seguito, la *Piazza* venne riportata nel 1610, verosimilmente si tratta dell'edizione di Tomaso Baglioni. La registrazione successiva avvenne qualche anno più tardi, nel 1616, e fa pensare all'edizione di Olivier Alberti. È significativo che l'editore della prima edizione presentata a Francoforte sia Roberto Meietti, così come che la menzione successiva alla fiera di Francoforte sia avvenuta nel 1610, quando la *Piazza* venne pubblicata dall'agente di Meietti, Tomaso Baglioni. I due soci erano assidui frequentatori della fiera libraria e negli anni poterono sviluppare un'intensa rete di relazioni nell'ambiente editoriale di Francoforte.

#### *Il dedicatario dell'edizione italiana del 1610*

Dall'analisi del frontespizio dell'edizione italiana del 1610 si nota un dettaglio rilevante: il destinatario della dedica è Elia Hupper, console a Venezia presso il fondaco dei Tedeschi dal 1607 al 1609<sup>21</sup>. La ragione della dedica è la gratitudine dell'editore veneziano Tomaso Baglioni nei confronti del console Hupper per i favori ricevuti dai mercanti tedeschi in occasione della fiera di Francoforte, che l'editore sostiene di praticare da vent'anni.

Elia Hupper era originario di Pürgen, paese bavarese vicino a Landsberg. Era uno dei fratelli minori di Johann Hupper, un mercante che in pochi anni raggiunse un significativo successo e che ricoprì a sua volta la carica di console al Fondaco di Venezia nel 1595. Grazie al suo matrimonio, Johann Hupper poté diventare cittadino di Augusta, città che divenne il centro della sua vita, anche se continuò a esercitare la propria

<sup>21</sup> Cfr. HENRY SIMONSFELD, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen. Quellen und Forschungen*, II, Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1887, p. 210. La presenza del console, il cui nome è registrato come Elias Hupper, è indicata negli anni 1607-1609; non è citata la sua provenienza. Il nome del console, questa volta riportato come Helias Hupper, si trova successivamente nel Libro dei Morti della chiesa di San Bartolomeo di Venezia, in cui venivano sepolti la maggioranza dei tedeschi residenti in città, non si trattava esclusivamente di mercanti. Il Libro dei Morti, allegato allo stesso testo di Simonsfeld, conferma la carica di console di Elia Hupper dal 1607 al 1609. La sua morte, all'età di 52 anni, risulta avvenuta il 5 luglio 1627, ivi, pp. 247 e 252. La grafia del cognome può variare in Hupher e Huepher. In questo articolo verrà impiegata la grafia Elia Hupper proposta dall'editore Baglioni nell'edizione della *Piazza Universale* del 1610. La particolarità della dedica a un console tedesco è stata messa in evidenza anche da LUCIANO CARCERERI, *Le edizioni italiane della Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, in GARZONI, *Piazza Universale*, II, Olschki, p. 1219.

professione a Venezia, avvalendosi di suoi delegati<sup>22</sup>. Per alcuni anni i fratelli Johann ed Elia cooperarono nelle loro attività commerciali. Dopo essersi diviso dall'attività del fratello, Elia fu mercante presso il fondaco dei Tedeschi fino alla sua morte, nel 1627<sup>23</sup>. Al Fondaco aveva affittato quattro camere, dal cui arredo si evince l'elevato rango sociale raggiunto. Tra gli averi di Elia Hupper figurano anche dei ritratti degli imperatori Mattia e Rodolfo II: la vicinanza alla casa d'Asburgo era dovuta al conferimento di un titolo nobiliare alla famiglia Hupper<sup>24</sup>. Elia Hupper fu probabilmente anche fattore dei Fugger presso il Fondaco veneziano<sup>25</sup>. Un dato degno di nota riguarda il fratello di Elia Hupper, Johann: la cospicua ricchezza che aveva accumulato faceva di lui uno degli uomini più in vista di Augusta, ciò tuttavia non gli permise di partecipare alla vita politica cittadina, in compenso Johann si orientò alla cultura, non è chiaro se per passione o per interesse economico o di immagine. Ad Augusta collaborò con uno dei personaggi che si distinsero maggiormente in ambito culturale, Markus Welser, mercante, politico ed erudito, che Johann Hupper aveva già conosciuto in gioventù a Venezia<sup>26</sup>. Welser si era formato anche all'università di Padova, padroneggiava l'italiano e il latino e in più occasioni aveva rappresentato l'attività di famiglia a Venezia. Nel 1581 Markus Welser aveva ricoperto la carica di console al fondaco dei Tedeschi. Dopo il suo rientro ad Augusta, iniziò nel 1590 a dedicarsi alla pubblicazione di opere di carattere storico che faceva stampare a Venezia da Aldo Manuzio il giovane. Nel 1594 fondò la stamperia Ad Insigne Pinus con l'intento di rendere accessibili agli umanisti i manoscritti augustani. Per attuare questo progetto vennero realizzati caratteri tipografici greci e latini. Gli interessi di Welser spaziavano dalla filologia, all'archeologia, alle scienze, tra cui l'astronomia: sembra che abbia avuto uno scambio epi-

<sup>22</sup> SIBYLLE BACKMANN, *Der Kaufmann Johann Huepber* (†25.11.1619). *Ein Landsberger Bürgersohn in Augsburg und Venedig*, «Landsberger Geschichtsblätter», 110 (2011/2012), pp. 65-72.

<sup>23</sup> Ivi, p. 67.

<sup>24</sup> SIBYLLE BACKMANN, *Abitare e lavorare nel Fondaco dei Tedeschi di Venezia. L'arredo delle camere (1508-1650)*, in *Spazi veneziani, topografie culturali di una città*, a cura di Sibylle Meine, Roma, Viella, 2014, pp. 59-89, in particolare p. 86.

<sup>25</sup> Ivi, p. 88.

<sup>26</sup> Cfr. BACKMANN, *Der Kaufmann Johann Huepber*, p. 69, LEONARD LENK, *Augsburger Bürgertum im Späthumanismus und Frühbarock (1580-1700)*, Augsburg, Verlag H. Mühlberger, 1968, pp. 160-175.

stolare con Galileo Galilei a proposito delle macchie solari<sup>27</sup>. La forte fede cattolica di Welser rese la sua stamperia un baluardo del cattolicesimo<sup>28</sup>. Tra i finanziatori della tipografia Ad Insigne Pinus c'era anche Johann Hupper, il fratello di Elia Hupper, il dedicatario dell'edizione italiana del 1610<sup>29</sup>. Forse la ragione che spinse l'editore Baglioni a dedicare la "sua" edizione della *Piazza Universale* del 1610 al console Elia Hupper va ricercata in questo intreccio di relazioni.

In realtà l'edizione del 1610 era verosimilmente opera di Roberto Meietti, che della *Piazza* aveva pubblicato tre edizioni precedenti nel 1599, nel 1601 e nel 1605. Per l'edizione immediatamente successiva del 1610 è molto probabile che si sia servito del suo agente Tomaso Baglioni in qualità di prestanome<sup>30</sup>.

Roberto Meietti aveva frequentato regolarmente la fiera di Francoforte tra il 1609 e il 1629 e risultava essere uno dei principali importatori di libri in Italia. Con la collaborazione del suo agente Tomaso Baglioni predisponeva dei cataloghi delle nuove pubblicazioni stampate in Germania che importava da Francoforte per venderle in Italia. Meietti quindi si occupava della divulgazione in Italia di opere pubblicate all'estero, ma considerando le relazioni che aveva maturato nei paesi tedeschi e la sua assidua presenza alla fiera di Francoforte, non è da escludere un suo ruolo anche nell'esportazione di libri italiani verso la Germania.

Tra i contatti di Meietti c'era anche il conte Philipp-Ludwig von Hanau-Münzenberg e questo può essere un dettaglio rilevante: l'epistola dedicatoria dell'editore delle prime due edizioni tedesche è rivolta anche ai «cittadini e mercanti di Hanau». La piccola città di Hanau, non lontana da Francoforte, era diventata un importante centro di stampa, accogliente verso rifugiati religiosi che le autorità protestan-

<sup>27</sup> LENK, *Augsburger Bürgertum*, p. 164.

<sup>28</sup> Ivi, p. 167.

<sup>29</sup> BACKMANN, *Der Kaufmann Johann Huepber*, p. 69.

<sup>30</sup> Secondo Cherchi e Collina esisterebbe anche un'edizione del 1610 pubblicata da Roberto Meietti, cfr. GARZONI, *La Piazza Universale*, I, Einaudi, p. CXXIII. Questa edizione non risulta nei principali opac e repertori disponibili – SBN, British Library, Karlsruher Virtueller Katalog – ed è probabilmente da identificare con l'edizione del 1610 di Tomaso Baglioni, cfr. *Le edizioni veneziane del Seicento*, I, pp. 365-366. Il censimento registra un'edizione della *Piazza* del 1601 pubblicata da Niccolò Moretti: in realtà l'editore era Meietti, mentre Moretti era lo stampatore. Sono censite anche un'edizione del 1603 attribuita a Baglioni e una del 1612, di cui non è specificato l'editore, cfr. *ibid.* Di queste edizioni però non è stato trovato riscontro nei repertori.

ti francofortensi osteggiavano a causa della loro adesione alle chiese riformate<sup>31</sup>.

Anche l'editore della prima e della seconda edizione della *Piazza*, Lucas Jennis, proveniva probabilmente da una famiglia riformata<sup>32</sup>.

Per eludere le proibizioni imposte dall'Indice, Meietti faceva anche stampare libri in Germania che poi faceva arrivare in Italia. A causa di questi suoi traffici venne scomunicato nel 1606 e fino al 1614 non poté più pubblicare alcun libro. La sua attività editoriale, tuttavia, non si fermò: servendosi di nomi di copertura e di falsi luoghi di impressione riportati sui frontespizi delle opere, Meietti continuò a stampare clandestinamente. Uno dei nomi di copertura fu proprio quello del suo agente Tomaso Baglioni, che pubblicò anche libri prestigiosi, tra cui due importanti opere di Galileo Galilei<sup>33</sup>.

Nella lettera di dedica dell'edizione italiana del 1610, l'editore Baglioni/Meietti si rivolge al console Hupper definendosi «Suo servidore [...] ubligato et devoto di tutta l'invitissima, e gloriosa Nation Germana» per gli aiuti ricevuti dai mercanti in occasione della fiera di Francoforte, frequentata assiduamente dall'editore. La dedica del-

<sup>31</sup> Grazie al conte Philipp-Ludwig von Hanau-Münzenberg (1576-1612), calvinista, studente a Padova verso il 1595, la corte di Hanau era diventata la meta di molti rifugiati religiosi, provenienti dalle chiese straniere riformate di Francoforte. Nel 1596 i rifugiati chiesero protezione e accoglienza al conte di Hanau. L'anno successivo venne fondata la Città Nuova, una colonia di rifugiati valloni e olandesi. La città si era dimostrata aperta alle chiese riformate già qualche anno prima e nel 1593 venne celebrata la prima messa secondo il rito riformato. Nello stesso anno, 1593, su iniziativa e disposizione del conte Philipp-Ludwig, venne avviata la prima stamperia da Wilhelm Antonius. La città divenne un importante centro editoriale, in cui un piccolo gruppo di editori vicini alle confessioni riformate pubblicavano testi universitari di diverse discipline, quali filosofia, filologia, politica, diritto, medicina, alchimia, scritte in latino da studiosi illustri, sia cattolici che protestanti. Cfr. MARIO INFELISE, *I padroni dei libri*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 80-81. L'intransigenza delle autorità protestanti di Francoforte costrinse anche gli editori più significativi a lasciare la città e a cercare rifugio a Hanau, tra questi vi furono Claude de Marne e gli eredi di Aubry; lo stesso Antonius proveniva da una tipografia di Francoforte. Per un quadro dettagliato dell'editoria a Hanau si veda anche JOSEF BENZING, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1963, pp. 175-181. Sull'ostilità delle autorità luterane di Francoforte cfr. WÜTHRICH, *Matthäus Merian d. Ä.*, pp. 84-85.

<sup>32</sup> Cfr. TRENCZAK, *Lucas Jennis als Verleger*, p. 325. In questa sede l'indagine è stata circoscritta alla prima edizione tedesca della *Piazza Universale*, che rappresenta l'incontro dell'opera con il pubblico tedesco; pertanto, è stato osservato il contesto in cui è stato accolto il testo originale e in cui è maturato interesse per la sua traduzione.

<sup>33</sup> Si tratta di *Difesa di Galileo Galilei [...] contro alle calunnie et imposture di Baldessar Capra e Sidereus Nuncius*. Cfr. CARCERERI, *Le edizioni italiane*, p. 1218. Sulla figura di Roberto Meietti cfr. INFELISE, *I padroni dei libri*, pp. 79-84.

la *Piazza* a Elia Hupper è motivata dal gusto con cui il console lesse il volume e dall'interesse con cui «si diletta trattenersi con lo studio dell'Historia»<sup>34</sup>. Sembra quindi che Elia Hupper conoscesse già la *Piazza* per averla letta e apprezzata evidentemente in italiano. Qui di seguito si riporta il passaggio più significativo dell'epistola dedicatoria, in cui l'editore spiega le ragioni della dedica e il legame con il dedicatario:

Che perciò, quantunque il medesimo, io mi rendo sicuro, che sarà per succeder al presente nell'uscir in luce della PIAZZA UNIVERSALE di D. TOMASO GARZONI, che da me in questa ultima impressione ridotta in migliore, et più corretta forma, sotto il nome di Vostra Signoria, esce in luce nulla di meno non ho voluto restar di farmi conoscer per suo servidore, et parimente per ubligato et devoto di tutta l'invitissima, e gloriosa Nation Germana, della quale Vostra Signoria, e [è] honoratissimo membro, et nel Fondaco di questa città è stata dignissimo console avendo io con l'occorrenza della Fiera di Francoforte in vent'anni che per miei negozi pratico in quelle parti, ricevuto grazie singolari da tutti quei Signori Mercanti. Al che fare miglior mezzo, et più opportuno non mi si poteva appresentar di questo. Già che la PIAZZA UNIVERSALE del GARZONI, libro per molta, et varia dottrina, et per le Historie che in sé contiene da tutti ricevuto, et istimato è [e] da Lei con molto suo gusto letto, mentre da' gravi affari che gli danno i suoi importanti negozi, si diletta trattenersi con lo studio dell'Historia. Si compiacchia dunque riceverlo con quella benignità con la quale è solita di aggradir le cose mie<sup>35</sup>.

Dalle indicazioni fornite dall'editore Baglioni si possono avanzare due ipotesi: la *Piazza* potrebbe essere arrivata nei paesi di lingua tedesca tramite il console del fondaco dei Tedeschi di Venezia, Elia Hupper, che, come si evince dalla dedica, sembra essere stato appassionato di quest'opera. Elia Hupper potrebbe aver favorito il successo del libro presso alcuni gruppi di lettori o presso lo stesso editore Jennis. Questo potrebbe essere avvenuto in maniera diretta o indiretta, per esempio tramite il fratello Johann o grazie alla rete di relazioni di cui la famiglia

<sup>34</sup> Cfr. anche CARCERERI, *Le edizioni italiane*, pp. 1218-1219. Per le citazioni e il contenuto della dedica cfr. TOMASO GARZONI, *La Piazza Vniuersale di tutte le professioni del mondo, nuouamente ristampata, & posta in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacauallo*, in Venetia, appresso Tomaso Baglioni, 1610 (in Venetia, appresso Girolamo Polo, 1610).

<sup>35</sup> Ivi, epistola dedicatoria.

Hupper disponeva, in particolare il legame con l'erudito ed editore augustano Markus Welser. Un'altra ipotesi è che la *Piazza Universale* sia giunta in Germania direttamente tramite Meietti e Baglioni in occasione della fiera di Francoforte; qui potrebbe aver suscitato interesse ed essere quindi stata inserita nel programma editoriale di Lucas Jennis<sup>36</sup>.

### *Ipotesi sul possibile traduttore della Piazza Universale*

Le dimensioni della *Piazza Universale* e le sue peculiarità linguistiche rendevano la sua traduzione un progetto lungo e complesso. Il traduttore doveva disporre di una solida preparazione nella lingua italiana per poter comprendere situazioni anche molto specifiche, circoscritte a determinati ambienti sociali, culturali e geografici, presentate grazie a un patrimonio lessicale sterminato<sup>37</sup>. Serviva un'ampia conoscenza del mondo per riuscire a cogliere la specificità dei contenuti, a volte strettamente tecnici. Occorrevano inoltre competenza e creatività linguistiche, poiché molti termini utilizzati per la traduzione della *Piazza* non esistevano ancora in tedesco.

Il considerevole impegno che la traduzione della *Piazza Universale* prevedeva ha spinto a considerare la possibilità di un eventuale coinvolgimento della Società dei Fruttiferi, la più accreditata società linguistica tedesca dell'epoca, promotrice della traduzione in tedesco di un numero straordinario di libri. Tuttavia, dalla corrispondenza di questa società non risulta alcun incarico di traduzione per quest'opera<sup>38</sup>.

Nonostante la complessità del progetto traduttivo inviti a escludere un'iniziativa individuale, potrebbe invece essere stato proprio l'editore Jennis a farsi carico della traduzione, come egli stesso sostiene nella sua epistola dedicatoria e nella lettera ai lettori della prima edizione tedesca del 1619.

Non sono disponibili indicazioni sul traduttore della *Piazza*, ma

<sup>36</sup> Cfr. INFELISE, *I padroni dei libri*, p. 80 e ID., *I libri proibiti. Da Gutenberg all'Encyclopédie*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 67.

<sup>37</sup> A tal proposito cfr. GIANNI CELATI, *La Piazza Universale delle parole secondo Tomaso Garzoni*, «Griseldaonline», (2006-2007), n. VI.

<sup>38</sup> Per una panoramica sulla Società dei Fruttiferi – Fruchtbringende Gesellschaft – e le sue attività si veda il sito dedicato <http://www.die-fruchtbringende-gesellschaft.de/> (28 maggio 2024), oppure *Die Deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts Fruchtbringende Gesellschaft: kritische Ausgabe der Briefe, Beilagen und Akademiearbeiten (Reihe I), Dokumente und Darstellungen (Reihe II)*, 1, *Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen: die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen 1617-1650*, hrsg. von Klaus Conermann, Tübingen, in Kommission Max Niemeyer Verlag, 1992.

l'analisi dell'apparato introduttivo della prima edizione tedesca del 1619 permette di avanzare un'ipotesi. Nell'epistola dedicatoria dell'edizione del 1619 l'editore Jennis nomina il traduttore definendolo laconicamente «persona di grande esperienza». Successivamente, nella lettera dell'editore al lettore, Jennis accenna nuovamente al traduttore, senza purtroppo indicarne il nome. Informa però di aver commissionato egli stesso la traduzione. L'editore precisa che la traduzione venne svolta con molta cura e corredata da una serie di annotazioni a margine e da opportuni indici<sup>39</sup>.

Als hab ich auch mit fuge diesen gegenwärtigen Schawplatz aller Künsten, auß dem Italianischen in die Teutsche Sprach zu übersetzen, verordnung gethan. Was grosser Mühe, Fleiß und Arbeit aber ich hierin anwenden lassen, wil dieses Orts weitläufftig zu melden, nicht geziemen, als welches der günstige Leser auß selbsteigner Discretion gnugsam zuermessen, und aller Orts zu verspüren haben wirdt: Wie dann nicht allein alles mit sonderlicher Zierdt und Lieblichkeit in unsere Teutsche Sprach übersetzt, sondern auch mit nöhtigen Marginal Noten und nohtwendigen Registern, wie auch sonst ins gemein mit bequembsten und schönsten Characteren alles versehen und gezieret<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Fin dalla prima edizione italiana del 1585 la *Piazza* era dotata di un indice degli autori a cui l'autore attinse e da un indice dei mestieri trattati. Nella versione tedesca venne riportato l'indice degli autori: *Register der Authorum/ vnd Scribenten/ auß welchen dieses gantze Werck genommen* e al posto del registro delle professioni venne creato l'indice dei 153 discorsi, assente nelle edizioni italiane: *Register der Discursen/ vnd Professionen/ so auff diesem Marckt zusammen kommen*. Venne inoltre aggiunto un indice tematico o registro delle cose notevoli – *Register vnd Verzeichnus aller vornembsten Sachen/ so in diesem Wercke begriffen* – ossia un indice di tutti gli argomenti trattati nel libro con l'indicazione delle pagine di riferimento all'interno dei singoli discorsi. L'indice tematico riporta professioni, oggetti, fatti, nomi geografici ed è assente nelle edizioni italiane. L'indice tematico è identico nelle edizioni di Jennis del 1619 e 1626. È presente anche nelle edizioni tedesche successive curate da Matthäus Merian e dai suoi eredi, nelle quali reca un titolo leggermente diverso rispetto alle prime due edizioni ed offre annotazioni più articolate.

<sup>40</sup> «Così ho disposto, giustamente, che anche questa attuale rappresentazione di tutte le arti venga tradotta dall'italiano nella lingua tedesca. Non è questo il luogo adatto per citare la gran fatica, l'impegno e il lavoro che vi ho impiegato, piuttosto il lettore benevolo li saprà valutare adeguatamente secondo la sua discrezione e li percepirà ovunque: non solo è stato tradotto tutto nella nostra lingua tedesca con particolare magnificenza e grazia, ma [la traduzione] è stata anche dotata delle note a margine necessarie e degli indici fondamentali e, come in altri casi in genere, impreziosita con i caratteri più belli e più confortevoli». TOMASO GARZONI, *Piazza Universale, das ist: Allgemeiner Schauplatz* [...], Franckfurt am Mayn, bey Nicolao Hoffman in Verlegung Lucæ Jennis, 1619, estratto della lettera dell'editore Jennis al lettore.

Un particolare degno di nota si trova sul verso del frontespizio delle edizioni del 1619 e 1626, su cui sono stampati due epigrammi in latino di Johannes Flittner<sup>41</sup>. Di questa figura si sa molto poco. Lo spazio a lui riservato, in una posizione di tutto rilievo nel libro, suscita interesse, a maggior ragione se si considerano gli elevati costi della stampa, per cui la sua menzione attraverso i suoi componimenti fa pensare che Flittner possa aver avuto un ruolo nella pubblicazione. I versi di Flittner si ispirano alle immagini del frontespizio inciso su rame da Matthäus Merian. In entrambe le edizioni curate da Jennis nel 1619 e 1626 oltre agli epigrammi, dopo l'epistola dedicatoria e dopo la lettera al lettore si trova un'ode in latino di Johannes Flittner, tradotta anche in tedesco. Quest'ode compare anche nelle successive edizioni del 1641 e 1659, tuttavia solo in latino, la versione tedesca è assente nelle ultime due edizioni.

Le poche informazioni su Flittner risalgono a fonti settecentesche e ottocentesche, secondo le quali sarebbe nato all'inizio del XVII secolo e si sarebbe dedicato molto alla poesia latina<sup>42</sup>. Di lui si sa che era stato incoronato poeta, ma non ci sono notizie sul luogo, sull'autorità e neppure sulla data del conferimento del titolo, si ritiene solo che questo sia avvenuto prima del 1620<sup>43</sup>. Flittner usa il titolo di poeta laureato per

<sup>41</sup> La grafia di questo nome è piuttosto incerta. Altre grafie possibili, indicate nel sito della Deutsche Nationalbibliothek: la versione latinizzata Flittnerus Johann; Flitner Johann; Flitnerus Johannes; Flittner Johannes; Flitnerus Joannes; Flinter Johann, J.F.N.P.M.F. La scheda della Deutsche Nationalbibliothek conferma che Flittner era poeta e traduttore.

<sup>42</sup> C'è una certa ambiguità attorno a Flittner, poiché vi è un omonimo compositore di canti religiosi e opere ascetiche, teologo evangelico, pastore e cantore quasi contemporaneo, vissuto tra il 1618 e il 1678 in Pomerania. Si veda la scheda dedicata nel portale della Deutsche Nationalbibliothek. La possibilità di confondere Flittner autore dei componimenti poetici dell'edizione tedesca della *Piazza Universale* con l'omonimo compositore e teologo era già stata evidenziata da *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, zweyter Theil, hrsg. von Christian Gottlieb Jöcher, Leipzig, 1750, col. 641. Ulteriori brevi indicazioni su Flittner, autore dei testi poetici contenuti nella *Piazza Universale*, e il suo omonimo si trovano anche nella *Biografia universale antica e moderna ossia Storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti*, XXI, Venezia, Giovan Battista Missiaglia, 1825, p. 192. A giudicare dai dati biografici, sono state riscontrate alcune sovrapposizioni con l'omonimo predicatore luterano Flittner, ad esempio nel portale *Emblematica online*, realizzato dall'Università dell'Illinois e dalla Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel assieme ad altri partner: in questo portale gli viene attribuita la traduzione di *Schelmensuffi*. Si vedano anche: CARL FRIEDRICH FLÖGEL, *Geschichte der komischen Litteratur*, III, Liegnitz und Leipzig, Siegert, 1786, pp. 195-201 e VINCENZO LANCETTI, *Memorie intorno a poeti laureati d'ogni tempo d'ogni nazione*, Milano, a spese di Pietro Manzoni librajo, 1839, pp. 547-549.

<sup>43</sup> JOHN L. FLOOD, *Poets laureate in the Holy Roman Empire, A bio-bibliographical handbook*,

firmare l'epistola dedicatoria dell'opera per la quale è maggiormente conosciuto, ossia *Nebulo nebulonum* che è la traduzione dal tedesco al latino del libro *Schelmenzufft* di Thomas Murner<sup>44</sup>. La sua traduzione in latino risale al 1620, l'opera ebbe evidentemente successo, tanto che venne ripubblicata più volte; nel secolo successivo però venne inserita nell'*Indice dei libri proibiti*<sup>45</sup>.

Flittner era attivo anche come procuratore giudiziario a Francoforte ed è attestato in più occasioni come giurista<sup>46</sup>. Collaborava inoltre con l'editore Merian di Francoforte in qualità di correttore<sup>47</sup>.

Si sa che Flittner era nativo di Schleusingen<sup>48</sup>, nell'attuale Turingia, nell'area della Franconia. Questo è coerente con il fatto che si definisca Franco in apertura dei due epigrammi sul verso del frontespizio e nella versione latina della sua ode nella traduzione tedesca della *Piazza Universale*, così come nella prefazione alla sua traduzione *Nebulo nebulonum*.

La presenza significativa di Flittner in punti strategici della versione

2, Berlin, New York, Walter De Gruyter, 2006, p. 575. Rispetto al titolo di poeta incoronato cfr.: FLÖGEL, *Geschichte der komischen Litteratur*, p. 195.

<sup>44</sup> JOHANN FLITTNER, *Nebulo nebulonum, hoc est, Iocoseria modernæ nequitiae censura: qua hominum sceleratorum fraudes, Doli ac versutiae æri aëriq[ue] exponuntur publice*, Francofurti, Zetter, 1620, c. 3r. L'opera originale è THOMAS MURNER, *Schelmenzufft*, Augspurg, durch Silvanû Othmar, 1513.

<sup>45</sup> *Nebulo nebulonum* venne pubblicato negli anni 1620, 1636, 1644, 1663, 1664 e 1665. Venne proibito dalla Congregazione dell'Indice il 7 febbraio 1718, cfr. *Index librorum prohibitorum Sanctissimi Domini Nostri Gregorii XVI pontificis maximi jussu editus*, Romæ MDCCCXLI, Moeletiae, Ex Typographia Instituti Paulinorum, 1850, pp. 144 e 232.

<sup>46</sup> Il ruolo di giurista di Flittner è indicato nei seguenti testi: MATTHIAE COLERI, Jcti Clarissimi, *Processus Juris Summaris, In quo Ordo Totius Iudicarii Processus A Citationem ad sententiam diffinitivam usq[ue]* [...] *secundum forensium Iudiciorum Saxonorum consuetudinem deducitur*, [...] *Opera ac Studio Ioannis Flitneri, Franci, luci datus*, Francofurti, Lucæ Jennisii, 1626. Secondo il frontespizio di questo trattato giuridico, Flittner sembra aver curato questa pubblicazione postuma del giurista e professore di diritto Matthias Colerus. L'attività di procuratore è documentata da FLOOD, *Poets laureate*, p. 575. Per un'altra attestazione della sua preparazione giuridica cfr. *ibid.* che cita *Petri Wesenbecii* [...] *Commentarius in titulum digestorum ultimorum, de regulis juris*, [...] *Opera & Studio Joannis Flitneri, Franci*, Francofurti, Lucæ Jennisii, 1625.

<sup>47</sup> FLÖGEL, *Geschichte der komischen Litteratur*, p. 195.

<sup>48</sup> Sulla provenienza di Flittner da Schleusingen cfr. FLOOD, *Poets laureate*, p. 575. Altre fonti che attestano l'origine di Flittner dalla Franconia: *Allgemeines Gelehrter-Lexicon*, col. 641 e FLÖGEL, *Geschichte der komischen Litteratur*, p. 195; anche l'*Index librorum prohibitorum Gregorii XVI*, p. 232 conferma la provenienza di Johannes Flittner dalla Franconia. Invece, secondo FRIEDRICH RASSMANN, *Fr. Rassmann's Kurzgefasstes Lexicon deutscher pseudonymer Schriftsteller, von der ältern bis auf die jüngste Zeit aus allen Fächern der Wissenschaften*, Leipzig, Wilhelm Nauck, 1830, p. 60, Flittner sarebbe originario della Svevia, territorio con cui la Franconia confina a sud.

tedesca della *Piazza Universale* e il fatto che aveva lavorato come traduttore suggeriscono l'ipotesi che possa aver avuto un ruolo nella traduzione tedesca dell'opera; tuttavia, le ricerche intraprese non hanno dato alcun riscontro certo, né a favore, né contro questa eventualità<sup>49</sup>. Avrebbe potuto essere d'aiuto sapere quali lingue conoscesse Flittner, ma neppure questa informazione è disponibile. Considerando che conosceva evidentemente il latino e il tedesco, è stata valutata la possibilità di un suo coinvolgimento nella traduzione della *Piazza Universale* in latino, ma questo è da escludere, dal momento che la versione latina è attribuita ad altri.

Per tracciare un profilo di Flittner, sembra utile considerare le caratteristiche della sua opera più nota, *Nebulo nebulonum*. Si tratta di una parodia dei costumi e dei vizi dell'epoca, costituita da 33 odi in versi e accompagnata da immagini, il cui stile popolare e diretto suscita ilarità. La struttura dell'opera è paragonabile a quella dei discorsi garzoniani, in quanto è composta da testi compiuti, indipendenti tra loro. L'affinità con la *Piazza* si riscontra anche nel tono polemico, derisorio e nella modalità aneddotica dell'esposizione. Un'altra considerazione riguarda le dimensioni di *Nebulo nebulonum* rispetto al testo originale di cui costituisce la traduzione: le 33 odi di *Nebulo nebulonum* non corrispondono ai circa 50 componimenti che costituiscono lo *Schelmenzufft*, e pertanto è possibile che Flittner non abbia realizzato un'effettiva traduzione, ma abbia adattato il contenuto, questo spiegherebbe il fatto che il *Nebulo nebulonum* viene attribuito a Flittner e non al vero autore Thomas Murner<sup>50</sup>. Un altro motivo che fa supporre un ruolo di Flittner nella versione tedesca della *Piazza Universale* è, oltre alla sua professione di traduttore verso il tedesco, la presenza, in apertura del *Nebulo nebulonum*, di un epigramma dedicato a Momo,

<sup>49</sup> In più occasioni il traduttore della *Piazza Universale* viene chiaramente indicato come ignoto, cfr. in particolare BATTAFARANO, *Dell'arte di tradur poesia*, pp. 24-50; ID., *Petrarcas Verse in der deutschen Piazza Universale von Tomaso Garzoni anno 1619*, in *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, hrsg. von Achim Aurnhammer, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006 (Frühe Neuzeit, 118), p. 177; ID., *Chi leggeva in Germania La Piazza Universale (1585 /1619) di Tomaso Garzoni da Bagnacavallo nel 1911? Problemi di lessicografia e di traduzione nel Vocabolario tedesco dei fratelli Grimm*, «Al vòs», 1 (2008).

<sup>50</sup> Nei principali cataloghi Flittner è indicato come autore dell'opera. Flittner è citato nel frontespizio di *Nebulo nebulonum*: «Carmine iambico Dimetro adornata à Ioanne Flitnero, Franco, Poëta Laureato», cfr. FLITTNER, *Nebulo nebulonum*.

dio della burla<sup>51</sup>. Nelle edizioni italiane della *Piazza* Garzoni dedica il suo *Prologo Nuovo* a Momo. Nel testo originale di *Schelmenzufft* di Thomas Murner non si trova questo epigramma, che Flittner riportò invece nel *Nebulo nebulonum*. Si può quindi ipotizzare che il traduttore lo abbia inserito durante la traduzione. È suggestivo pensare che l'ispirazione possa essere venuta dalla *Piazza Universale* di Garzoni: ricordiamo che la traduzione di *Schelmenzufft*, quindi *Nebulo nebulonum*, venne pubblicata nel 1620, dunque solo un anno dopo quella della *Piazza Universale*.

L'interesse di Flittner per la poesia latina è un ulteriore elemento che può essere messo in relazione alla traduzione della *Piazza*, in cui le citazioni poetiche sono riportate accuratamente in lingua originale e successivamente tradotte in tedesco, scelta pregevole grazie a cui molti versi di autori classici e italiani furono veicolati nei paesi di lingua tedesca, aprendo così la strada alla loro ricezione<sup>52</sup>. Questo atteggiamento rivela una spiccata sensibilità per il testo poetico e la consapevolezza di quanto la poesia sia strettamente legata alla lingua in cui viene prodotta. Questa attenta scelta traduttiva è indice di una certa domestichezza con la poesia, che il traduttore può aver acquisito confrontandosi con questo genere letterario; si ricordi che Flittner era poeta incoronato.

Flittner risulta anche autore di un volume di epigrammi dal titolo *Hortulus Anthologico-Melicus* e di un'altra opera intitolata *Epigrammatum Manipulus Bisectus*, pubblicati entrambi nel 1619 a Francoforte da Jennis<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> *ulonum*: «Carmines Iambico».

<sup>52</sup> Cfr. *Biografia universale antica e moderna*, p. 192; FLÖGEL, *Geschichte der komischen Literatur*, pp. 195-201; LANCETTI, *Memorie intorno a poeti laureati*, pp. 547-549; BATTAFARANO, *Petrarcas Verse*, pp. 177-187; ID., *Dell'arte di tradur poesia*, pp. 23-50.

<sup>53</sup> JOHANN FLITTNER, *Ioannis Flitneri, Franci, Hortulus Anthologico-Melicus; In Quo Ex Amoensissimis & selectissimis flosculis sacris, Ethicis & Poeticis contextuntur corolle colore nitidissima, odore fragrantissima* [...], Francofurti ad Mœnum, 1619; contiene anche *Ioannis Flitneri, Franci, Epigrammatum Manipulus Bisectus*, Francofurti ad Mœnum, 1619. Secondo Flood la paternità di *Hortulus Anthologico-Melicus* è incerta, cfr. FLOOD, *Poets laureate*, pp. 575-576. La pubblicazione di queste due opere è registrata nella sezione "Libri physici, mathematici, historici et politici" del catalogo di Lucas Jennis: *Catalogus omnium librorum, qui ab anno M. DC. XVI maxime partis Sumptibus Lucae Jennis Bibliopole Mœno-Francofurtensi sunt editi* [...], [Frankfurt a. M.], 1622. Questi stessi volumi sono stati presentati durante la fiera di quaresima di Francoforte del 1619, come si apprende dal catalogo della fiera *Catalogus universalis pro nudinis Francofurtensibus vernalibus de anno M.DC.XIX* [...], Francofurti, Typis ac Sumptibus Sigismundi Latomi, 1619, alla sezione "Libri poetici et adrem metricam pertinentes".

Del 1622 è un'altra opera di Flittner, il *Promptuarium christianæ sapientie*, anch'essa pubblicata a Francoforte<sup>54</sup>. Del 1624 è la sua traduzione in tedesco del volume di Johann Gottfried Heidfeld *Sphinx Theologico-Philosophica*, pubblicata a Francoforte da Jennis. In epoca successiva alla traduzione della *Piazza*, Flittner risulta inoltre aver collaborato al *Theatrum Europeanum*, cronaca di fatti storici avvenuti tra il 1629 e 1633, pubblicata dall'editore Merian con numerose incisioni nel 1639<sup>55</sup>. Dalle sue pubblicazioni è quindi evidente la sua presenza nel contesto editoriale in cui venne elaborata la versione tedesca della *Piazza Universale*<sup>56</sup>.

A proposito del possibile coinvolgimento di Flittner nella traduzione della *Piazza*, sono particolarmente degni di nota i versi conclusivi

<sup>54</sup> JOHANN FLITTNER, *Promptuarium sapientie christianæ, Hoc est: Tractatus Vere Theologicus, Continens Viginti Tres Quaterniones, Atque Horum Singulos In Quatuor Sectiones subdivisos; [...]* *Opera Ac Studio Joannis Flitneri, Franci*, Francofurti, Apud Viduam Ionæ Rosæ, 1622.

<sup>55</sup> *Biografia universale antica e moderna*, p. 192; WÜTHRICH, *Matthäus Merian d. Ä.*, p. 316 n. 9 e p. 327.

<sup>56</sup> Interessante è, inoltre, la possibile vicinanza di Flittner all'ambiente alchemico, nel quale operavano anche gli editori tedeschi della *Piazza*. Questa vicinanza è suggerita dalla stima di Flittner per il medico, alchimista e letterato Michael Maier, che a sua volta pubblicava le sue opere presso Jennis e De Bry. Quest'ultimo editore era legato sia a Jennis che a Merian da vincoli di parentela. Jennis aveva pubblicato diverse opere di Maier, come si evince dal catalogo dell'editore a partire dal 1616, che riporta alcune opere di Maier nella sezione "Libri medico-chymici e chirurgici" e una nella sezione "Libri physici, mathematici, historici et politici", cfr. *Catalogus omnium librorum, qui ab anno M. DC. XVI [...] Luce Jennis [...] sunt editi [...]*. Le illustrazioni delle opere di Maier furono realizzate da Matthäus Merian, legato a sua volta agli editori Jennis e De Bry sia negli affari, che a livello familiare: Matthäus Merian ebbe una collaborazione molto significativa con l'editore Johan Theodor de Bry, rafforzata dal matrimonio con la figlia dell'editore e con la successione alla guida della tipografia alla morte del suocero. Cfr. WÜTHRICH, *Das Druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ä.*, pp. 8-15. Per entrambi gli editori, Jennis e Merian, cfr. anche ID., *Matthäus Merian d. Ä.* Su Michael Maier cfr. ivi, p. 225. Sulla conoscenza tra Flittner e Maier cfr. ERIK LEIBENGUTH, *Hermetische Poesie des Frühbarock. Die Cantilenæ Intellectuales Michael Meiers - Edition mit Übersetzung, Kommentar und Bio- und Bibliographie*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2002 (Frühe Neuzeit, 66), pp. 62-63 e n. 198. Flittner riteneva Maier un «oratore eloquente, un acuto filosofo ed un medico esperto», come recitano gli ultimi versi dell'ode di Flittner in apertura dell'opera di Maier *Septimana Philosophica*, pubblicata da Jennis nel 1620 con un frontespizio graficamente molto simile a quello delle prime due edizioni della *Piazza*: MICHAEL MAIER, *Septimana Philosophica, qua Enigmata aureola de omni natvæ genere a Salomone Israelitarum sapientissimo Rege, & Arabie Regina Saba, nec non Hyramo, Tyri Principe, sibi inuicem in modum Colloqui proponuntur & enodantur: [...]*, Francofurti, Typis Hartmanni Palthenii Sumpitibus Luce Jennis, 1620. Se l'interesse di Flittner per Maier fosse di natura strettamente professionale o anche personale non è chiaro. Si nota però nuovamente l'intreccio di relazioni che animava l'editoria di Francoforte, dove Flittner, grazie alle sue collaborazioni con gli editori Jennis e Merian, può essere entrato in contatto con autori alchemici.

della sua ode inserita nell'apparato introduttivo dell'opera. L'ode di Flittner è ricca di analogie, la cui comprensione risulta enigmatica; in più punti Flittner si ispira al contenuto del *Prologo Nuovo* della versione italiana della *Piazza*, tradotto integralmente nell'edizione tedesca. I versi sono in rima e questo conferisce loro dinamismo e una certa ironia. Il testo risulta interessante in particolare nei versi conclusivi, in cui l'autore fa riferimento al traduttore. Si riporta di seguito la loro traduzione dal tedesco<sup>57</sup>:

E non ha avuto meno onore e merito [dell'autore della *Piazza Universale*]  
 colui che con grande impegno  
 ha tradotto ora in tedesco questo libro,  
 che prima [esisteva] solo in lingua italiana.  
 Si può giurare mille volte  
 che non conosca l'autore nominato nel titolo,  
 che non sia mai andato in Italia  
 e neppure che lo abbia preso da un'altra lingua.

Sono versi misteriosi, che sfortunatamente offrono degli indizi troppo vaghi per poter identificare il traduttore. Tuttavia, è curioso che Flittner abbia dedicato questi pensieri a un traduttore evidentemente a lui noto, evitando di menzionarlo. Flittner sembra voler attirare l'attenzione del lettore sulla figura del traduttore, senza però svelarne l'identità. Le ragioni di questa scelta non sono immaginabili, ma è suggestivo ipotizzare che dietro a questo enigma si voglia celare proprio lo stesso Flittner.

#### *La traduzione tedesca della Piazza Universale: il lessico*

La traduzione in tedesco della *Piazza Universale* ebbe un ruolo importante dal punto di vista lessicografico: la traduzione di alcuni passaggi viene citata nel dizionario Grimm, la principale fonte di riferimento lessicografico per la lingua tedesca, grazie a cui è possibile

<sup>57</sup> Versi originali in tedesco: «Auch hat nicht minder Ehr und Preiß / erworben, der mit höchstem Fleiß / diß Buch, welchs nur in Welscher Sprach / zuvor der Italiener sach, / in unser Teutsch jetzt hat verkleydt, / daß einer wol schwür tausend Eyd, / wo er nicht den *authorem* kennt, / so in dem Titel wird benennt, / es wer niemals in Welschland kommen, / noch auß einr andern Sprach genommen».

risalire all'origine e all'evoluzione dei vocaboli nel tempo. La *Piazza* viene citata a proposito del termine *Gewerbe*, richiamando due punti del discorso XXXVI dell'opera garzoniana. La parola, usata in anatomia con il significato di *articolazione*, era recente e si trovava nei primi libri in volgare che nel Cinquecento trattavano di medicina, la traduzione della *Piazza* fornisce una delle più antiche, se non la più antica testimonianza del suo impiego. Il vocabolo venne accolto nel 1911 nel dizionario Grimm, volume quarto: alla voce *Gewerbe* sono presenti cinque riferimenti alla *Piazza*, i primi tre riguardano la declinazione e la formazione del plurale, gli altri due il significato del termine<sup>58</sup>.

L'eccellente traduttore della *Piazza* lavorò con estrema attenzione e precisione, per favorire la comprensione del testo da parte del lettore tedesco. Per far ciò accompagnava il lettore nella comprensione, ad esempio accostando a vocaboli nuovi i loro corrispondenti in latino, in particolare nella trattazione di argomenti di carattere medico. L'affiancamento del latino, anche dove il testo italiano ne era sprovvisto, sosteneva il lettore nel passaggio dal latino al tedesco. In questo modo il traduttore introduceva termini tedeschi nuovi, soprattutto tecnici, specifici per determinati contesti comunicativi. Grazie all'accostamento del latino, il pubblico colto poteva arricchire il proprio lessico tedesco, allo stesso tempo questa pratica segnalava a un pubblico profano che la voce in questione era specialistica, non in uso nelle comunicazioni quotidiane.

Anche un vocabolo molto presente nella quotidianità tedesca sembra essere stato creato grazie alla traduzione della *Piazza Universale*: si tratta di *Saltzzeitenmacher*, ossia "salsicciaro". È un termine rilevante nella tradizione gastronomica tedesca ed è interessante, e allo stesso tempo curioso, che la sua origine sia proprio la traduzione dell'opera di Garzoni<sup>59</sup>.

Per rendere il testo comprensibile a tutti, spesso il traduttore assunse un atteggiamento didattico, che si manifestò nell'aggiunta di brevi spiegazioni per chiarire concetti o termini ancora poco chiari, poiché

<sup>58</sup> Cfr. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig, Verlag S. Hirzel, 1854-1961, versione digitale al portale del DWDS - *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Per l'aspetto linguistico e lessicografico cfr. BATTAFARANO, *Chi leggeva in Germania* La Piazza Universale.

<sup>59</sup> ITALO MICHELE BATTAFARANO, "Stridor delle padelle come suon d'organo". *Le professioni culinarie ovvero l'educazione dei sensi nella piazza universale fondata sul lavoro*, in *Il lavoro come professione nella Piazza Universale di Tomaso Garzoni*, a cura di Italo Michele Battafarano e Antonio Castronovo, Bologna, Bonomia University Press, 2009, p. 33.

in quest'epoca la lingua tedesca non disponeva ancora di un patrimonio lessicale tecnico, stabilizzato e univoco, variegato e adatto alla molteplicità dei contesti sociali e professionali. L'incertezza lessicale non riguardava necessariamente concetti astratti, ma anche singoli oggetti o strumenti che non potevano essere evocati con un unico vocabolo, ma necessitavano di una spiegazione che ne chiarisse il contesto d'uso nella cultura e nella società che li aveva prodotti. Si pensi per esempio al discorso dedicato ai "portaseggiette", in cui già nel titolo il traduttore ricorse alla seguente perifrasi per spiegare questo mestiere: «i portatori di sedie che in alcune città in Italia, ma in particolare a Napoli, si guadagnano da vivere trasportando sulle sedie le persone dove queste desiderano». Si veda anche il centesimo discorso dell'edizione tedesca, in cui per indicare i «vetturini o nolesini, ovvero noleggianti», come dice il testo italiano, viene usata l'espressione: «di coloro che fuori dalle locande affittano ai viaggiatori cavalli e stanze»<sup>60</sup>. Il traduttore si sforza di descrivere concetti che in italiano erano già stati codificati linguisticamente, mentre invece in tedesco mancavano vocaboli adatti a descrivere situazioni che probabilmente non rappresentavano una consuetudine diffusa, come ad esempio il mestiere dei "portaseggiette", che Garzoni stesso colloca addirittura in una specifica zona dell'Italia. Si tratta di concetti estranei al potenziale pubblico tedesco, pertanto il contributo del traduttore fu sia di natura linguistica che socio-culturale<sup>61</sup>.

#### *La struttura della versione tedesca della Piazza Universale*

La struttura della traduzione tedesca della *Piazza* è stata analizzata in questa sede per cogliere dei particolari utili all'individuazione dell'edizione italiana utilizzata per tradurre l'opera di Garzoni. L'analisi proposta di seguito si è concentrata sull'apparato introduttivo al testo e sugli elementi paratestuali.

Nella lettera al lettore della prima e seconda edizione tedesca, l'editore Lucas Jennis valorizza gli indici inseriti nelle sue edizioni della *Piazza*. Rispetto al testo originale, le edizioni tedesche erano state dotate in particolare di un indice dei discorsi elencati nell'ordine progressivo di

<sup>60</sup> TOMASO GARZONI, *Piazza Universale, das ist: Allgemeiner Schauwplatz* [...], 1619: si veda l'indice dei discorsi, rispettivamente i titoli dei discorsi settantasettesimo e centesimo.

<sup>61</sup> BATTAFARANO, *Dell'arte di tradur poesia*, p. 34.

pubblicazione, dal primo fino al discorso CLIII. L'indice costituisce un elemento di novità, dal momento che era assente nelle edizioni italiane<sup>62</sup>.

I discorsi delle edizioni tedesche sono due in meno rispetto a quelle italiane: manca il discorso LXIII, riguardante eretici e inquisitori, e l'ultimo, dedicato agli umanisti. Nelle edizioni italiane il discorso sugli umanisti non è presente nelle prime due edizioni del 1585 e 1586<sup>63</sup>, ma compare a partire dal 1587. Nel 1588 questo discorso venne pubblicato invariato, mentre dal 1589 venne significativamente ampliato. Il discorso sugli umanisti è presente fino all'edizione del 1601, venne rimosso a partire dall'edizione del 1605 ed è assente nelle edizioni seicentesche<sup>64</sup>. Questo elemento può essere d'aiuto per l'individuazione della versione italiana impiegata per la traduzione, circoscrivendo il campo di indagine alle edizioni successive al 1605.

Merita una riflessione l'omissione, nella versione tedesca, del discorso dedicato a eretici e inquisitori, poiché costituisce un significativo elemento di rottura rispetto al pensiero cattolico. L'assenza di questo discorso costituisce il segnale più evidente, ma non è l'unico, della possibile volontà di protestantizzare l'opera garzoniana. Il processo di protestantizzazione può essere avvenuto anche in maniera spontanea per contestualizzare l'opera all'ambiente luterano nel quale la versione tedesca venne concepita e realizzata. Il tema del lavoro che la *Piazza* trattava era una questione centrale in ambito protestante, in cui il lavoro costituiva l'adempimento dell'incarico affidato da Dio a ciascun individuo<sup>65</sup>. La *Piazza* poteva pertanto suscitare interesse pro-

<sup>62</sup> L'indice dei discorsi è assente nelle edizioni italiane cinquecentesche e seicentesche esaminate, fino al 1616.

<sup>63</sup> Sembra che le pubblicazioni del 1585 e 1586 siano il prodotto della prima edizione, in quanto sostanzialmente frutto della stessa composizione tipografica, pur con delle varianti che non le rendono assolutamente identiche. La variante più evidente è la data di pubblicazione. Questo fa pensare che quella del 1586 sia una differente emissione dell'edizione del 1585, cfr. CARCERERI, *Le edizioni italiane*, pp. 1198-1200.

<sup>64</sup> Cfr. *Guida alla lettura dei discorsi*, in GARZONI, *Piazza Universale*, II, Einaudi, p. 1591. L'ampliamento del discorso contiene la lode di Giovanni Paolo Gallucci citato come modello di umanista. Sull'effettiva possibilità di attribuire questa aggiunta a Garzoni sono emerse perplessità, cfr. CARCERERI, *Le edizioni italiane*, pp. 1203, 1208 e n. 23.

<sup>65</sup> MAX WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano, Bur-Rizzoli, 2021, pp. 100, 102, 107 e GUSTAF WINGREN, *Luthers Lehre vom Beruf*, München, Chr. Kaiser Verlag, 1952, p. 117; *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 1, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1972, p. 163.

prio in quell'ambiente protestante in cui erano presenti presupposti significativi per la sua ricezione. In effetti gli editori che pubblicarono la *Piazza*, affrontando tutti i rischi che un'opera di quelle dimensioni comportava, avevano aderito alla Riforma e sicuramente avevano individuato nella valorizzazione del lavoro proposta nella *Piazza Universale* il potenziale di successo per un'opera tanto sterminata.

L'edizione italiana del 1605 fu particolarmente significativa poiché si cercò di ripristinare il testo, correggendo le numerosissime integrazioni e omissioni apportate fino a quel momento, sia dal punto di vista linguistico, testuale, sia dell'organizzazione dei discorsi. Questa edizione, inoltre, si conclude con il discorso CLIV dedicato ai poeti, in cui viene omessa la discussione con Antonio Riccobono su un'elegia di Lorenzo Massa. Tale discussione invece era presente nelle edizioni italiane fino al 1601<sup>66</sup>.

Altre indicazioni utili all'individuazione dell'edizione italiana di riferimento per la traduzione si possono ricavare dai sonetti in lode dell'autore e della sua opera, collocati tra la lettera al lettore dell'editore Jennis e l'ode di Johannes Flittner. Questi componimenti poetici sono presenti esclusivamente nelle prime due edizioni tedesche del 1619 e 1626, che riportano i sei sonetti in lingua originale, disposti su due colonne in un'unica facciata, seguiti dalla loro libera traduzione. Dal confronto con le edizioni italiane del 1605, del 1610 e del 1616 in più casi è stata riscontrata aderenza tra la trascrizione dei versi delle edizioni tedesche rispetto all'edizione italiana del 1616<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> CARCERERI, *Le edizioni italiane*, p. 1216.

<sup>67</sup> TOMASO GARZONI, *La Piazza Vniuersale di tutte le professioni del mondo, Nuouamente ristampata, & posta in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacauallo. Aggiuntoui in questa nuoua impressione alcune bellissime Annotationi a discorso per discorso*, in Serualle di Venetia, ad instantia di Roberto Meglietti, 1605 (In Serraualle di Vinetia, appresso Marco Claseri, 1604). ID., *La Piazza Vniuersale di tutte le professioni del mondo, nuouamente ristampata, & posta in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacauallo*, in Venetia, appresso Tomaso Baglioni, 1610 (Venetia, appresso Girolamo Polo, 1610). ID., *La Piazza Vniuersale di tutte le professioni del mondo di Tomaso Garzoni da Bagnacauallo; con l'aggiunta di alcune bellissime Annotationi à Discorso per Discorso*, Venezia, da Oliuier Alberti, 1616. Di seguito si propongono le variazioni più significative dell'edizione tedesca del 1619 rispetto a quelle italiane esaminate. Dedicà di Policreti: al terzultimo verso *Fra il pregio*, come l'edizione italiana del 1616, anziché *fia il pregio* delle edizioni italiane del 1605 e 1610. Nella dedicà di Burchellati, al quinto verso è omessa la congiunzione *e*: la versione tedesca risulta *Co' cieli, i Figli* come nell'edizione italiana del 1616 anziché *Co' cieli, e i figli* delle edizioni del 1605 e 1610. Dedicà di Carrara: il suo nome risulta, correttamente, *Carrari* nell'edizione tedesca, come nell'edizione italiana del 1616, mentre quelle del 1605 e 1610 riportano *Carrana*; al

Nelle prime due edizioni tedesche l'editore Jennis scelse l'ordine seguente per le dediche in lingua italiana: Giovanni Antonio Vandali in lode all'opera di Garzoni, Gioseffo Policretti in lode dell'autore, Bartolomeo Burchellati in lode all'opera di Garzoni, Vincenzo Carrari in lode dell'autore, Teodoro Angelucci in lode dell'autore, Angelo Guicciardi in lode all'opera di Garzoni<sup>68</sup>.

L'ordine delle dediche adottato nelle edizioni tedesche del 1619 e 1626 corrisponde a quello delle edizioni italiane del 1610 e 1616 e questo può essere un elemento rilevante per l'individuazione dell'edizione italiana utilizzata per la traduzione. L'edizione del 1605 propone invece un ordine diverso.

Nelle edizioni italiane del 1610 e 1616 vennero meno anche tre componimenti presenti nella precedente edizione del 1605, si tratta di dediche al duca di Ferrara da parte di Tomaso Garzoni, di Torquato Tasso e di Guido Casoni; la scelta è dovuta probabilmente e semplicemente alla necessità di adattare la *Piazza* al nuovo contesto e al nuovo pubblico. Nell'edizione del 1605 l'ampia serie di dediche è completata da due componimenti più brevi, uno di Angelucci e un carmen di Burchellati, entrambi in latino. Le edizioni italiane del 1610 e del 1616 riportano solo il carmen finale di Burchellati. Questi componimenti conclusivi mancano nelle edizioni tedesche del 1619 e 1626<sup>69</sup>.

quinto verso la parola *pur* riprende l'edizione del 1616, mentre in quelle del 1605 e 1610 si trova *più*. Dedica di Angelucci: al decimo verso *cocchiglie* è scritto con la doppia *c*, come nell'edizione italiana del 1616, mentre nel 1605 e 1610 la parola era scritta con una sola *c*; al terzultimo verso l'edizione tedesca riprende il verbo *convene* scritto come nell'edizione del 1616, le edizioni del 1605 e 1610 riportavano invece *conviene*.

<sup>68</sup> Per ricostruire il contesto sociale a cui era legato Garzoni, si considerino alcune informazioni sugli autori delle dediche. È interessante riflettere sul fatto che questi versi siano stati ripresi anche nella versione tedesca, nonostante non sia possibile immaginare un ruolo significativo di questi personaggi nel nuovo contesto tedesco. Giovanni Antonio Vandali: poeta di Bagnocavallo, paese d'origine di Garzoni, legato per amicizia a Torquato Tasso. Gioseffo Policretti: musicista e poeta trevigiano e membro dell'accademia dei Cospiranti. Bartolomeo Burchellati: medico e poeta trevigiano (1548-1632), iniziatore e membro attivo di varie accademie, fondatore dell'Accademia dei Cospiranti. Vincenzo Carrari, ravennate (1539-1596), prete e giurista, poligrafo e storiografo. Teodoro Angelucci: medico, poeta, filosofo originario di Belforte nella Marca di Ancona ma «vicino ai circoli letterari trevigiani». Angelo Guicciardi: poeta e latinista modenese. Cfr. CARCERERI, *Le edizioni italiane*, p. 1202 e BEATRICE COLLINA, *Un "cervello universale"*, in GARZONI, *Piazza Universale*, I, Einaudi, pp. XCV-XCVI.

<sup>69</sup> Per un errore tipografico l'edizione del 1605 riporta le dediche di Guicciardi e Policreti due volte, cfr. CARCERERI, *Le edizioni italiane*, p. 1217.

Da queste osservazioni si può concludere che l'edizione di riferimento impiegata per la traduzione sia successiva al 1605. Affinando l'analisi, si può riscontrare un'affinità ancor maggiore con le edizioni italiane del 1610 e 1616. L'edizione italiana del 1610 è particolarmente significativa per la dedica al console del fondaco dei Tedeschi Elia Hupper che può aver avuto un ruolo nel passaggio della *Piazza* da Venezia a Francoforte. Un altro elemento rilevante riguarda l'epistola dedicatoria della traduzione tedesca che è redatta e firmata dall'editore, riprendendo lo stile iniziato con l'edizione italiana del 1610<sup>70</sup>.

L'analisi di sezioni scelte dalla vastissima traduzione fornisce elementi per ritenere che il traduttore si sia confrontato sia con l'edizione del 1610, che con quella del 1616, come dimostrano alcune oscillazioni linguistiche.

### *Conclusioni*

Il contesto editoriale in cui venne pubblicata la traduzione tedesca della *Piazza Universale* e il contenuto dell'opera suggeriscono che la ragione dell'interesse riscosso in Germania possa essere ricercata nel ruolo che il lavoro aveva in ambito protestante. Non è un caso che la *Piazza* sia stata pubblicata da editori riformati che si accollarono, oltre al rischio economico, anche l'onere della traduzione in una fase in cui la lingua tedesca non aveva ancora raggiunto una maturità tale da poter esprimere pienamente lo sconfinato testo di Garzoni, che, va ricordato, era un predicatore cattolico molto impegnato nella Controriforma.

Il pregio della *Piazza* fu quello di trattare un argomento che si inseriva perfettamente nelle evoluzioni sociali in atto nella Germania di quell'epoca a seguito dei fermenti religiosi in corso. La *Piazza* forniva una rappresentazione concreta del senso e del ruolo del lavoro che ciascun individuo era chiamato a svolgere, rendendo un servizio all'intera comunità<sup>71</sup>. L'interdipendenza dei singoli mestieri è sottolineata nella

<sup>70</sup> Le edizioni italiane antecedenti il 1610 presentano un'epistola dedicatoria scritta e firmata dall'autore Garzoni. La dedica dell'edizione italiana del 1610 invece è firmata dall'editore Tomaso Baglioni, quella del 1616 dal rispettivo editore Olivier Alberti.

<sup>71</sup> *Chiamato* corrisponde al tedesco *berufen* che significa "essere chiamato a", da cui deriva il sostantivo *Berufung* – vocazione – e l'attuale *Beruf* – professione e vocazione professionale – quest'ultimo vocabolo, nell'accezione moderna di "lavoro" venne utilizzato per la prima volta da Lutero nel 1534 nella traduzione di un passo del *Siracide*, cfr. WEBER, *L'etica protestante*, p. 141. Cfr. anche *Geschichtliche Grundbegriffe*, p. 493.

lettera al lettore, negli epigrammi di Flittner delle prime due edizioni e anche nelle epistole dedicatorie di tutte le edizioni tedesche della *Piazza*.

La *Piazza* richiedeva di essere contestualizzata sotto il profilo socio-culturale, andava adattata al contesto tedesco dell'epoca, che evidentemente era quello in cui la traduzione venne concepita, quindi l'ambiente protestante e riformato. A questo proposito fu significativo il ruolo della committenza: dall'orientamento dei committenti può essere dipeso un atteggiamento del traduttore laddove vi fosse, o si potesse creare, un margine di autonomia interpretativa e dunque traduttiva.

Dal punto di vista linguistico occorre individuare o creare il lessico appropriato per descrivere adeguatamente lo spaccato di società illustrato in ogni discorso; era necessario trasmetterne con efficacia le esperienze, le abitudini e le prospettive.

Il traduttore rese lo spirito della *Piazza*, interpretandone il contenuto con la visione del mondo propria del contesto in cui operava. Affrontò l'impegno con rigore e creatività, valorizzando la complessità del testo come opportunità di arricchimento lessicale e di crescita in termini di sensibilità linguistica. Il traduttore riuscì a realizzare un'opera attuale e significativa dal punto di vista socio-culturale, facendo emergere le potenzialità del testo che, come intuirono gli editori, andava oltre la rappresentazione dei mestieri e delle attività umane.

## APPENDICE

Edizioni tedesche della *Piazza Universale*<sup>72</sup>

## TOMASO GARZONI

Piazza Vniversale, das ist: Allgemeiner Schauwplatz / oder Marckt / und Zusammenkunfft aller Professionen / Künsten / Geschächften / Händlen und Handtwercken / so in der gantzen Welt geübt werden: Deßgleichen Wann / vnd von wem sie erfunden: Auch welcher massen dieselbige von Tag zu Tag zugenommen: Sampt außführlicher Beschreibung alles dessen / so darzu gehörig: Beneben der darin vorfallenden Mängel Verbesserung / und kurtze Annotation vber jeden Discurs insorderheit. Nicht allein allen Politicis, sondern auch jedermänniglich wes Standts sie seynd/sehr lustig zu lesen. Estlich durch Thomam Garzonum auß allerhand Authoribus vnd experimentis Italiänisch zusammen getragen / vnd wegen seiner sonderlichen Anmühtigkeit zum offternmal in selbiger Sprach außgangen. Nunmehr aber gemeinem Vatterlandt Teutscher Nation zu gut auffs trewlichste in vnserer Muttersprach vbersetzt/ Vnd so wol mit nohtwendigen Marginalien, als vnterschiedlichen Registern geziert.

Editore: in Verlegung Lvcaë Iennis [Lucas Jennis]

Stampatore: Nicolao Hoffman [Nikolaus Hoffman]

Luogo ed anno di edizione: Franckfurt am Mayn, 1619

Descrizione fisica: [16] carte, 731 pagine, [7] carte; 2°

Impronta: r-s, n,et sss- redi 3 1619R

## TOMASO GARZONI

Piazza Universale, Das ist: Allgemeiner Schawplatz / oder Marckt / vnd Zusam[m]enkunfft aller Professionen / Künsten / Geschächften / Händeln vnd Handtwercken / so in der gantzen Welt geübet werden: Deßgleichen Wann / vnd von wem sie erfunden: auch welcher massen dieselbige von Tag zu Tag zugenommen: Sampt außführlicher Beschreibung alles dessen / so darzu gehörig: Beneben der darin vorfallenden Mängel Verbesserung /vnd kurtze Annotation vber jeden Discurs insorderheit. Nicht allein allen Politicis, sondern auch jeder-

<sup>72</sup> Per le informazioni bibliografiche cfr. il catalogo VD17 <http://www.vd17.de/>.

männiglich weiß Standts sie seynd/ sehr lustig zu lesen. Estlich durch Thomam Garzonum, auß allerhand Authoribus vnd experimentis Italiänisch zusammen getragen/vnd wegen seiner sonderlichen Anmütigkeit / zum offtermal in selbiger Sprach außgangen. Anjetzo aber auffs trewlichste verteutschet / vnnd so wol mit nohtwendigen Marginalien/ als vnderschiedlichen Registern gezieret / und zum Andernmal in Truck gegeben.

Editore: in Verlegung Lvcaë Iennisii [Lucas Jennis]

Luogo ed anno di edizione: Franckfurt am Mayn, 1626.

Descrizione fisica:[16] carte, 731 pagine, [7] carte: frontespizio rosso e nero; 2°

Impronta: r-s, g.g: ssr- redi 3 1626R

TOMASO GARZONI

Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz / Marckt vnd Zusammenkunfft aller Professionen/ Künsten/ Geschäften/ Händeln vnnd Handt-Wercken/ u. Wann und von wem dieselbe erfunden: Wie sie von Tag zu Tag zugenommen: Sampt außführlicher Beschreibung alles dessen/ so darzu gehörig: Beneben deren darin vorfallenden Mängeln Verbesserung: Allen Politicis, auch jedermänniglich/ weiß Standts der sey/ sehr nutzlich vnd lustig zu lesen: Erstmaln durch Thomam Garzonum, Italianisch zusam[m]en getragen: anjetzo aber auffs trewlichste verteutschet/ mit zugehörigen Figuren/ vnd vnderschiedlichen Registern gezieret/ und in Truck gegeben:

Editore: in Verlag Matthæi Meriani Matthäus Merian

Stampatore: Wolfgang Hoffmann

Luogo ed anno di edizione: Franckfurt am Mayn, 1641

Descrizione fisica: [15] carte, 1084 pagine, [7] carte, [1] carta piegata: antiporta con occhietto, 1 mappa (incisione su rame), illustrazioni (xilografie); 4°

Impronta: n.r- s.s: soer rite 3 1641R

Varianti del 1659, indicate anche con il codice identificativo attribuito loro nel catalogo VD17:

Variante di Berlino, VD17 1:044336U:

## TOMASO GARZONI

Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz/ Marckt vnd Zusammenkunfft aller Professionen/ Künsten/ Geschächften/ Händeln vnd Handtwercken/u. Wann und von wem dieselbe erfunden: Wie sie von Tag zu Tag zugenommen: Sampt außführlicher Beschreibung alles dessen / so darzu gehörig : Beneben deren darin vorfallenden Mängeln Verbesserung: Allen Politicis, auch jedermänniglich / weiß Standts der sey / sehr nutzlich vnd lustig zu lesen: Erstmaln durch Thomam Garzonum, Italianisch zusam[m]en getragen: anjetzo aber auffs trewlichste verteutsch/ mit zugehörigen Figuren / vnd vnderschiedlichen Registern gezieret/und in Truck gegeben.

Editore: Matthæi Merians Sel. Erben Eredi Matthäus Merian

Stampatore: Hieronymus Polich, Nicolaus Kuchenbecker

Luogo ed anno di edizione: Franckfurt am Mayn, 1659

Descrizione fisica: [14] carte, 1084 pagine, [7] carte, [1] carta piegata, numerose illustrazioni (xilografie), illustrazioni (incisioni su rame) 1 mappa (incisione su rame); 4°

Impronta: n.r- s.s. soer rite 3 1659R

Variante di Wolfbüttel, VD17 39:118105R:

## TOMASO GARZONI

Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz/ Marckt vnd Zusammenkunfft aller Professionen/ Künsten/ Geschächften/ Händeln vnd Handtwercken/u. Wann vnd von wem dieselbe erfunden: Wie sie von Tag zu Tag zugenommen: Sampt außführlicher Beschreibung alles dessen / so darzu gehörig : Beneben deren darin vorfallenden Mängeln Verbesserung: Allen Politicis, auch jedermänniglich / weiß Standts der sey / sehr nutzlich vnd lustig zu lesen: Erstmaln durch Thomam Garzonum, Italianisch zusam[m]en getragen: anjetzo aber auffs trewlichste verteutsch/ mit zugehörigen Figuren / vnd vnderschiedlichen Registern gezieret/vnd in Truck gegeben.

Editore: Matthæi Merians Sel. Erben Eredi Matthäus Merian

Stampatore: bey Hieronymus Polich, Nicolaus Kuchenbeckern

Luogo ed anno di edizione: Franckfurt am Mayn, 1659

Descrizione fisica: [15] carte, 1084 pagine, [7] carte, [1] carta pie-

gata: antiporta con occhietto, illustrazioni (xilografie), 1 mappa (incisione su rame); 4°

Impronta: n.t, s.s. soer rite 3 1659R

Variante di Halle, VD17 3:604584X:

TOMASO GARZONI

Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schauplatz/ Marckt und Zusammenkunfft aller Professionen/ Künsten/ Geschäften/ Händeln und Handwercken/u. Wann und von wem dieselbe erfunden: Wie sie von Tag zu Tag zugenommen : Sampt außführlicher Beschreibung alles dessen / so darzu gehörig : Beneben deren darin vorfallenden Mängeln Verbesserung: Allen Politicis, auch jedermänniglich / weiß Stands der sey / sehr nützlich und lustig zu lesen: Erstmahln durch Thomam Garzonum, Italiänisch zusammen getragen: Anjetzo aber auff's treulichste verdeutscht/mit zugehörigen Figuren / und unterschiedlichen Registern gezieret/und in Druck gegeben.

Editore: Matthæi Merians Sel. Erben Eredi Matthäus Merian

Stampatore: Hieronymus Polich, Nicolaus Kuchenbecker

Luogo ed anno di edizione: Franckfurt am Mäyn, 1659

Descrizione fisica: [15] carte, 1084 pagine, [7] carte, [1] carta piegata, antiporta con occhietto (incisione su rame), illustrazioni (xilografie); 4°

Impronta: seen s.s. soer rite 3 1659R

Esemplari digitalizzati sui quali è stata condotta l'analisi testuale:

- edizione tedesca del 1619: Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Biblioteca Universitaria, Statale e Regionale della Sassonia di Dresda); segnatura: Technol.A.5.m. <http://digital.slub-dresden.de/id265479053> (15 luglio 2024).
- edizione tedesca del 1626: Bayerische Staatsbibliothek München (biblioteca statale di Monaco di Baviera); segnatura: 2 Var. 62. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10944667> (15 luglio 2024).
- edizione tedesca del 1641: Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden; segnatura: Technol.A.112. <http://digital.slub-dresden.de/id278277098> (15 luglio 2024).
- edizione tedesca del 1659: Staatsbibliothek zu Berlin (Biblioteca Sta-

tale di Berlino); segnatura: A 4747, VD17 1:044336U. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001D07E00000000> (15 luglio 2024).

- edizione tedesca del 1659: Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel; segnatura: 16.2 Geom., VD17 39:118105R. <http://diglib.hab.de/drucke/16-2-geom/start.htm> (28 maggio 2024).
- edizione tedesca del 1659: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt (Biblioteca Universitaria e Regionale Sassonia-Anhalt di Halle); segnatura: AB 101689, VD17 3:604584X. <http://dx.doi.org/10.25673/opendata2-9605> (28 maggio 2024).

#### ABSTRACT

La *Piazza Universale* di Tomaso Garzoni, pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1585, conobbe quattro edizioni tedesche pubblicate a Francoforte tra il 1619 e il 1659. Attraverso lo studio dei cataloghi della fiera di Francoforte del tempo, si è condotta una ricerca per individuare quando la *Piazza Universale* sia entrata per la prima volta nel mercato librario tedesco. Con l'analisi delle edizioni si è potuto quindi ipotizzare quali edizioni italiane abbia utilizzato l'anonimo traduttore.

Lo studio delle edizioni tedesche ha messo in luce l'intreccio di relazioni che animavano l'editoria di Francoforte in quest'epoca. Questa ricostruzione ha permesso di valutare come la *Piazza* sia giunta in Germania.

L'analisi delle edizioni italiane e tedesche ha suggerito di approfondire alcuni personaggi citati o coinvolti, anche indirettamente, nell'opera.

Da questa indagine, sulla base degli elementi paratestuali del libro, è emersa un'ipotesi sull'identità dell'anonimo traduttore. La ricerca ha evidenziato, inoltre, come il contenuto della *Piazza* possa aver influenzato il successo dell'opera in Germania.

*Piazza Universale* by Tomaso Garzoni was first published in Venice in 1585. Four German editions were published in Frankfurt between 1619 and 1659. This paper investigates, based on the Frankfurt book fair catalogues of that period, the circumstances of the book's first arrival on the German book market. The examination of the editions reveals the Italian editions the anonymous translator probably used for his work.

Studying the German editions contributes to the unravelling of the complex network of relationships which enlivened the publishing sector in Frankfurt at that

time and provides insights into the introduction of the *Piazza Universale* in Germany. The analysis of the Italian and German editions brings to light the involvement of a number of figures mentioned or involved in the book, even indirectly. The paper suggests a hypothesis, based on paratextual references in the book, about the identity of the anonymous translator. The investigation throws light on how the subject matter may have influenced the book's success in Germany.

*Fiorella Guerra*

«FROM THE OLD WORLD TO THE NEW»: MARY SHELLEY'S *RAMBLES IN GERMANY AND ITALY* AND SAMUEL ROGERS'S *ITALY*

I was about to break a chain that had long held me – cross the Channel – and wander far towards a country which memory painted as a paradise.  
(Mary Shelley, *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843*, 1844)

*Introduction*

The nineteenth century redefined British travel on the Continent with special regard to Italy, a preferred destination ever since the Grand Tour: the reprise of circulation after the end of the Napoleonic Wars (1815) marked the birth of mass tourism, guidebooks<sup>1</sup>, and numerous travel accounts on the subject. *Italy, A Poem* (1822-1828, 1830) by Samuel Rogers, a renowned poet and banker in his time, occupies a prominent place in this context. Based on his 1814-1815 tour from Switzerland to Italy, the poem is «a key text in understanding the symbiotic relationship between literature and the visual arts during the nineteenth century», a «highly visual age»<sup>2</sup>. Indeed, while its first edition went unsold, the 1830 one, illustrated by Joseph Mallord William Turner's and Thomas Stothard's vignette engravings of the main destinations, served as a guide to Italy for British travellers<sup>3</sup>, along with Canto IV of Lord Byron's *Childe Harold's Pilgrimage* (1818), also il-

<sup>1</sup> On travel guides to Italy in nineteenth-century British culture, see DAVID M. BRUCE, *The Nineteenth Century 'Golden Age' of Cultural Tourism*, in *The Routledge Handbook of Cultural Tourism*, edited by Melanie Smith and Greg Richards, 2013, pp. 11-18.

<sup>2</sup> MAUREEN MCCUE, *Reverse Pygmalionism. Art and Samuel Rogers' Italy*, «Romantic Textualities. Literature and Print Culture, 1780-1840», 21 (2013), pp. 108-123, 109.

<sup>3</sup> On the importance of *Italy* for its contemporaries, see the "Samuel Rogers (1765-1855)" entry in *the Dictionary of National Biography*, 49, edited by Sidney Lee, London, Elder Smith & Co., 1984; PETER WILLIAM CLAYDEN, *Samuel Rogers and his Contemporaries*, London, Smith, Elder & Co., 1889; JAMES BUZARD, *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to 'Culture', 1800-1918*. Oxford, Oxford University Press, 1993. On Turner's vignettes, see ADELE HOLCOMB, *Turner and Rogers' Italy' Revisited*, «Studies in Romanticism», 27 (1988), 1, pp. 63-95; MCCUE, *Reverse Pygmalionism. Art and Samuel Rogers' Italy*.

illustrated by Turner at a time when guidebooks and travelogues had no pictures. Mary Shelley's last work – the travelogue in epistolary form *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843* (1844), centred on her return to Italy seventeen years after Percy Bysshe Shelley drowned in the Gulf of La Spezia – is dedicated «to Samuel Rogers, author of “The Pleasures of Memory”, “Italy”, etc [...] as a slight token of respect, gratitude, and affection».

As a matter of fact, *Rambles* and *Italy* share not only part of the itinerary but also the same publisher, Edward Moxon, who started his own firm in 1830 on a loan from Rogers<sup>4</sup>, following the success of the illustrated poem. An 1840 letter by Shelley to Moxon attests its influence: «I was very happy during my two months residence at Cadenabbia – on the shores of the lake of Como, opposite to Bellagio, and close neighbour to Tremezzio [*sic*], names rendered classical by our dear Rogers»<sup>5</sup>. Whereas the resurgence in critical studies on Shelley's travels has drawn attention to the pictorial quality of her travel writing and her representation of Lake Como<sup>6</sup>, few critics have mentioned her relationship with Rogers, and have yet failed to notice the common publishing history of *Italy* and *Rambles*. According to Campbell Orr<sup>7</sup>, *Rambles* may be considered a prose-poem sharing with *Italy* the themes of death and memory; moreover, Shelley refers to Turner's vignettes of Venice and Amalfi. If Mary Shelley's father – William Godwin – introduced her to Turner, the very Rogers frequented the Godwin house, and she remained close to the poet breaking her isolation to attend his breakfasts in later years: «he is the *only* person in London who shews me any attention», she wrote to her stepsister Claire Clairmont in 1842<sup>8</sup>. Albeit the letters of *Rambles* are

<sup>4</sup> *Dictionary of National Biography*, 49, edited by Sidney Lee, London, Elder Smith & Co, 1894, pp. 239-240.

<sup>5</sup> *The Letters of Mary W. Shelley*, 2, edited by Frederick Lafayette Jones, Norman, University of Oklahoma Press, 1944, p. 147.

<sup>6</sup> ANTONELLA BRAIDA, *Nature, the Picturesque, and the Sublime in Mary Wollstonecraft Shelley's Travel Narratives*, «Hungarian Journal of English and American Studies», 24 (2018), 2, pp. 415-430; VALENTINA VARINELLI, *Return to Paradise: Lake Como in the Works of Mary Shelley*, «L'analisi linguistica e letteraria», 3 (2019), pp. 71-80.

<sup>7</sup> CAMILLA CAMPBELL ORR, *Mary Shelley's Rambles in Germany and Italy, the Celebrity Author, and the Undiscovered Country of the Human Heart*, «Romanticism on the Net», 11 (1998), pp. 1-63, 33.

<sup>8</sup> *The Letters*, ed. by Frederick Lafayette Jones, p. 531. On M. Shelley's relationship with Rog-

probably based on Shelley's correspondence with Clairmont, and the epistolary form is a literary device to engage with readers, for Ożarska the addressee may be Rogers on account of «the narratee's general familiarity with certain facts from her life and his readiness to mentally follow her itinerary»<sup>9</sup>.

Moving from these premises, the present essay focuses on Mary Shelley's account of the journey she undertook from the Alps to Lake Como in 1840, and to Venice in 1843, in relation both to *Italy* and Turner's vignettes, as well as to Shelley's female precursors in travel writing to Italy, namely Lady Montagu, Lady Morgan, and Frances Trollope. The latter authors' representation of the route that marked the fame of *Italy* can shed light on the changes and similarities in British travel to Italy in the first half of the nineteenth century.

«*The Barriers of a World*»

For British travellers the crossing of the Alps was a momentous experience from an emotional, aesthetic, and practical viewpoint, especially during the Romantic and Victorian eras. The Napoleonic rule in northern Italy from 1797 and the Napoleonic Wars (c. 1800-1815), followed by the Austrian rule in the Kingdom of Lombardy-Venetia, marked a watershed in the travel conditions of the passage since Napoleon ordered the construction of transalpine roads to transport his artillery: until then, travellers had to traverse the Alps on foot or by mule (portable chairs were affordable only by the wealthy). The crossing of the Swiss Alps in Rogers's and Shelley's travelogues, mostly based on their respective 1814 and 1840 journeys to Italy<sup>10</sup>, epitomise this evolution. Albeit Rogers travelled through the Simplon, the subject of the Alps is introduced in the "Great St Bernard" section of *Italy*:

ers, see also *The Journals of Mary Shelley. 1814-1844*, edited by Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1987; EMILY W. SUNSTEIN, *Mary Shelley: Romance and Reality*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989.

<sup>9</sup> MAGDALENA OŻARSKA, *Mary Shelley's 'Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843' as a Digressional Specimen of the Italian Tour Sub-Genre*, «Roczniki Humanistyczne», 60(5) (2012), pp. 263-277, 271.

<sup>10</sup> «A major factor which shaped *Italy* was the timing of Rogers's trips to the peninsula: first in October 1814 and again in the autumn of 1821. With Napoleon's escape from Elba, Rogers [...] left just six weeks before the battle of Waterloo» (McCUE, *Reverse Pygmalionism*, p. 112), and began *Italy* «around 1818, using as raw material the journal of his 1814-15 tour» (HOLCOMB, *Turner and Rogers' 'Italy' Revisited*, p. 79).

Night was again descending, when my mule,  
 That all day long had climbed among the clouds,  
 Higher and higher still, as by a stair  
 Let down from Heaven itself, transporting me,  
 Stopped<sup>11</sup>.

Besides the lyrical voice's descent by mule, the dangers of the enterprise are exemplified by the rescue of an old man and a boy who eventually died after crossing the Alps on foot, as shown in Turner's vignette (fig. 1)<sup>12</sup>, which depicts the corpses being carried to the mortuary. Rogers's decision to focus on the Great St Bernard is not coincidental in view of the hospice on its summit, a famous rescue place for travellers, and because Napoleon crossed the pass in 1800 to reach Marengo, the site of his victory over the Austrians. Indeed, "The Descent" is opened by Turner's majestic vignette *Marengo* (fig. 2), and a member of the hospice recounts how he saw «Napoleon himself» and his army – «down among the brink he led / To Victory!»<sup>13</sup>.

In "The Alps", Rogers draws on the imagery of the sublime as codified in Edmund Burke's *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) to express his awe before the scenery: «who first beholds those everlasting clouds» and «those mighty hills, so shadowy, so sublime»<sup>14</sup>, «instantly receives into his soul / a sense, a feeling that he loses not [...] To me they seemed the barriers of a World, / Saying, Thus far, no farther!». This sight provokes in the lyrical voice «a strange delight [...] mingled with fear, / a wonder»<sup>15</sup>, precisely the effects of the sublime for Burke, i.e., «astonishment» and «delightful

<sup>11</sup> SAMUEL ROGERS, *Italy, A Poem*, London, T. Cadell & E. Moxon, 1830.

<sup>12</sup> Turner's twenty-five illustrations, painted in 1826-1827 and printed in black-and-white engravings, are held by the Tate. The vignettes here included were published separately: in *Italy* they appeared as headpieces to the corresponding sections of the poem.

<sup>13</sup> ROGERS, *Italy*, p. 18.

<sup>14</sup> These lines call to mind the opening of Percy Bysshe Shelley's poem "Mont Blanc", published at the end of *History of a Six Weeks' Tour* (Mary Shelley's first book and travel narrative, mostly written by her): «the everlasting universe of things / flows through the mind», causing «a trance sublime and strange» (MARY SHELLEY, PERCY BYSSHE SHELLEY, *History of a Six Weeks' Tour Through a Part of France, Switzerland, Germany, and Holland*, London, T. Hookham & C. and J. Ollier, 1817, pp. 175-177).

<sup>15</sup> ROGERS, *Italy*, pp. 29-30.

horror»<sup>16</sup>. A few lines later, the poet indirectly hints at the roads built in the early 1800s («o'er the Simplon, o'er the Splügen winds / A path of pleasure»), yet he is keen to represent the old way of traversing the Alps: «Not such *my* path! / The very path for them that dare defy / danger»<sup>17</sup>.

On the one hand, Mary Shelley's crossing of the Splügen with her son Percy Florence and two Cambridge friends of his, related in the first volume of *Rambles*, closely recalls Rogers's depiction of the Alps as «the Barriers of a World»: «the giant wall of the Alps shuts out the Swiss from Italy. Before the Alp itself (the Splügen) is reached, another huge mountain rises to divide the countries»<sup>18</sup>. On the other hand, Shelley acknowledges the extent to which travel conditions differed prior to the road built between 1818 and 1823 by the Austrians, although she refers to its construction through an impersonal form: «a few years ago, [...] [the mountain] was only traversed by shepherds and travellers of the country on mules or on foot. But now, a new and most marvellous road has been constructed [...] on the face of the precipice»<sup>19</sup>. Since Shelley states in the Preface that she found it pleasant «while travelling to have in the carriage the works of those who have passed through the same country»<sup>20</sup>, it does not seem unreasonable to suppose that *Italy*, which she cited in the dedication to Rogers, as well as in her letter to Moxon and in *Rambles* itself, was among these works. «One of the most popular books of the 1830s and 1840s», the poem was often carried as a guide «to the sentiments of the tour»<sup>21</sup>. If so, Shelley might have seen the Alpine landscape and its past hardships through such a lens<sup>22</sup>. Similarly, in *Italy* (1821) Lady Morgan quotes a

<sup>16</sup> EDMUND BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, J. Dodsley, 1793, p. 41.

<sup>17</sup> ROGERS, *Italy*, p. 31

<sup>18</sup> MARY SHELLEY, *Rambles in Germany and Italy, in 1840, 1842, and 1843*, London, Edward Moxon, 1844, 1, p. 56.

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

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>21</sup> BUZARD, *The Beaten Track*, p. 118.

<sup>22</sup> In *Modern Painters I* (1843) John Ruskin, whose first encounter with Turner's art occurred by means of *Italy*, regards his Alpine vignettes as a "window" to the truth. See EMMA SDEGNO, *Ruskin's Optical Thought: Tools for Mountain Representation*, in *Pictures of Modernity: The Visual and the Literary in England, 1850-1930*, edited by Loretta Innocenti, Franco Marucci and Enrica Villari, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 29-50. Young Ruskin also carried *Italy* to his 1833 trip to Lake Como and Venice via the Splügen.

passage from Lady Mary Wortley Montagu's *Letters*, published posthumously in 1763, as a prime example of the dangers that in the past the traveller encountered on crossing «those *dreadful Alps*»: «If I come to the bottom, you shall hear of me. We began to ascend Mount Cenis, being carried on little seats of twisted osier fixed upon poles, upon men's shoulders»<sup>23</sup>. However, sixty years later, in 1820, Lady Morgan found a «broad, smooth, magnificent road», which prompted her to declare: «all that had been danger, difficulty, and suffering but twenty years back, was now [...] secure beyond the chance of accident, sublime beyond the reach of thought»<sup>24</sup>.

Due to the mutated circumstances, and with Burke's reference work in mind, Rogers, Lady Morgan, and Shelley all refer to the aesthetics of the sublime. «It may be imagined how singular and sublime this pass is», we read in *Rambles*, and «you [...] see the country you had left, through the narrow opening of the gigantic crags, like a painting in this cloud-reaching frame. It is giddy work to look down over the parapet»<sup>25</sup>. Such feelings, reminiscent of the «strange delight mingled with fear» experienced by the lyrical I of *Italy*, evoke Burke's remark that sublime objects, if admired «at certain distances», are «delightful»<sup>26</sup>. Nonetheless, while both Rogers and Lady Morgan evoke Napoleon's hazardous crossing of the Alps when approaching Italy<sup>27</sup>, Shelley omits any mention to him in this instance. By contrast, in *History of a Six Weeks' Tour* – Mary Shelley's first travelogue, published anonymously in 1817 – she deplored the consequences of the Napoleonic Wars in France during her Continental tour with P.B. Shelley in 1814 and 1816, and the Shelleys opposed the natural sublime of Mont Blanc to Napoleon's military sublime. In *Rambles*, however, the pictorial aspect of the Alpine landscape prevails over historical or political allusions: Shelley's journey across the Alps in 1840 is reported in terms of an aesthetic and emotional experience, devoid of any external digression<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> LADY MORGAN, *Italy*, 1821, p. 34.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 36-37.

<sup>25</sup> SHELLEY, *Rambles*, 1, p. 56.

<sup>26</sup> BURKE, *A Philosophical Enquiry*, p. 60.

<sup>27</sup> «From such a site as this [the Alps towards Italy] Napoleon Bonaparte [...] pointed to the plains of Lombardy» (see LADY MORGAN, *Italy*, pp. 44-46).

<sup>28</sup> Cfr. BRAIDA, *Nature, the Picturesque, and the Sublime in Mary Wollstonecraft Shelley's Travel Narratives*. According to Moskal, Shelley also avoids mentioning Napoleon in the Preface be-

Upon her arrival at Chiavenna, Shelley asserts that «all Italian travellers know what it is, after toiling up the bleak, bare, northern, Swiss side of an Alp, to descend towards ever-vernal Italy»<sup>29</sup>. Not by chance, the epigraph of *Rambles* is a quotation from Giovanni Battista Niccolini's *Arnaldo da Brescia* (1843) on the joy at the change of scene from the Alps – «vedovate da perpetuo gelo / Terre» (lands widowed by perennial frost) like Mary Shelley, who signed *Rambles* as “Mrs Shelley”<sup>30</sup> – to «d’Italia il paradiso». Indeed, for the writer Italy is both a Paradise lost and a Paradise regained, tinged with memories of her life there with P.B. Shelley from 1818 until his death in 1822 and her return to England in 1823<sup>31</sup>. Letter I introduces both this idea and Mary Shelley’s aesthetic perception of Italy: «I was about to break a chain that had long held me – cross the Channel – and wander far towards a country which memory painted as a paradise»<sup>32</sup>, and in Letter V the Bel Paese is depicted as a Golden Age or an Earthly Paradise: «flowery and green, and clothed with radiance [...], Italy opened before us. Thus, [...] after [...] the sickening pass of death, does the saint open his eyes on Paradise»<sup>33</sup>. This is a topos Rogers significantly contributed to establish. In *Italy* he employs a similar metaphor for his arrival in «the promised land», likened to the awakening «from a terrible dream» and introduced by the initial «but» marking a turning point:

cause, for many Britons, he «generated the Risorgimento by giving the Italians a taste of loyalties larger than regional ones» (JEANNE MOSKAL, *Travel Writing*, in *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, ed. by Esther Schor, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 242-258, pp. 247-248), and would have hindered her aim of persuading the British audience to support the Risorgimento cause: the publication of *Rambles* was motivated by Shelley’s desire to financially assist the exile nationalist Ferdinando Gatteschi.

<sup>29</sup> SHELLEY, *Rambles*, 1, p. 60.

<sup>30</sup> She could use her married name instead of “the author of Frankenstein” since her father-in-law’s death in 1843 ended his prohibition to mention the Shelley name (MOSKAL, *Travel Writing*, p. 251). Significantly, *Rambles* recounts Mary Shelley’s return as a widow to the places she had visited with Shelley.

<sup>31</sup> See also GIULIA BOCCHIO, *Going South: Mary Shelley’s Representation of Italy in Rambles in Germany and Italy*, «de genere. Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere», 7 (2021), pp. 11-22; CAMPBELL ORR, *Mary Shelley’s Rambles in Germany and Italy, the Celebrity Author, and the Undiscovered Country of the Human Heart*.

<sup>32</sup> SHELLEY, *Rambles*, 1, p. 2.

<sup>33</sup> ROGERS, *Italy*, p. 60.

But now 'tis passed,  
 That turbulent Chaos; and the promised land  
 Lies at my feet is all its loveliness!  
 To him who starts up from a terrible dream,  
 And lo, the sun is shining, and the lark  
 Singing around for joy, to him is not  
 Such sudden ravishment as now I feel  
 At the first glimpses of fair Italy<sup>34</sup>.

«*Could I recall the ages past*»

In the opening paragraph of *Rambles*, the narrator informs her addressee, i.e., the reader and possibly Rogers, that in the summer she was to accompany her son and two university friends to the shores of Lake Como, the destination of their 1840 journey to Italy. Lake Como became a popular destination for the Britons in the Romantic age, as attested by Wordsworth's *Descriptive Scenes* (1793) and by the very *Italy*, which Shelley quoted in her letter to Moxon on the «names rendered classical by our dear Rogers» – the towns of Bellagio and Tremezzo. Hence, in the 1840s the lake benefited from a consolidated literary fame<sup>35</sup>, and in the Preface Shelley declares that her travelogue was inspired by «spots often described, pursuing a route such as [...] the common range of the tourist – I could tell nothing new, except as each individual's experience possesses novelty»<sup>36</sup>. While she did not travel off the beaten path, *Rambles* is «characterised by a temporal oscillation between past and present which sets it apart from the more factual contemporary tourist accounts».<sup>37</sup> Indeed, the writer's two-month stay at Cadenabbia, recounted in Part I of *Rambles*, marked her first return to Como since her 1818 visit with P.B. Shelley<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> ROGERS, *Italy*, p. 31.

<sup>35</sup> LUCA BANI, *La rappresentazione del turismo sul Lario nella letteratura tra Otto e Novecento*, in *La cultura del turismo sul Lario e nelle sue valli*, a cura di Marco Sirtori, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 103-119.

<sup>36</sup> SHELLEY, *Rambles*, 1, p. VIII.

<sup>37</sup> VARINELLI, *Return to Paradise*, p. 76.

<sup>38</sup> The centrality of Lake Como in *Rambles* is reflected in the Italian translation of vol. 1, entitled *A zonzo sul lago di Como* (2020), ed. by Claudia Cantaluppi and Pietro Berra as part of the project "Mary Shelley a zonzo sul lago di Como". See <https://sentierodeisogni.it/project/a-zonzo-per-la-germania-e-litalia/>. Vol. 2 was edited by Simonetta Berbeglia as *A Zonzo per la Germania e l'Italia* (2004); to this day, there is no joint Italian edition of the travelogue.

Shelley's perception of Lake Como is ambivalent: the excursions on the lake arose her fears that a boat accident might prove fatal to Percy Florence as it had happened to his father in La Spezia, but she also experienced a religious ecstasy by its shore, quoting Dante's *Paradiso*. In a letter dated 30<sup>th</sup> August (Mary Shelley's birthday, although there is no mention of it in *Rambles*)<sup>39</sup>, she recalls feeling the presence of «lovely spirits», amongst whom may be counted «the beloved dead», i.e., her late husband and their children Clara and William, who died in Venice and in Rome in 1818 and 1819 respectively: «on such an evening, I have felt [...] that this world [...] is peopled also in its spiritual life by myriads of loving spirits [...]. Whether the beloved dead make a portion of this holy company, I dare not guess; but that such exists, I feel»<sup>40</sup>.

The "Como" section of *Italy*, opened by Turner's *Lake of Como I* (fig. 3), starts with a declaration that relates to Shelley as well, «I love to sail along the Larian Lake / Under the shore». «Though not [...] to visit Pliny», continues Rogers:

Could I recall the ages past  
And play the fool with Time,  
I should perhaps reserve  
My leisure for Catullus on *his* Lake,  
[...] or Virgil at his farm<sup>41</sup>.

These references to ancient authors who lived on the banks of Lake Como seem to confirm its evocative ability to conjure up the past, albeit Rogers's perspective here is more historical than personal. «But such things cannot be», he declares, «so I sit still, / And let the boatman shift his little sail». The next lines describe the scenery in early morning, with the sun «o'erflowing with his glorious light / This noble amphitheatre of hills»<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Shelley did mention it in her journal entry of that day, written mostly in Italian with prayers for her son's safety (Varinelli, *Return to Paradise*, pp. 78-79). Varinelli has examined the representation of Lake Como in Shelley's novels *Frankenstein* and *The Last Man*.

<sup>40</sup> SHELLEY, *Rambles*, 1, p. 94.

<sup>41</sup> ROGERS, *Italy*, pp. 32-33.

<sup>42</sup> Ivi, p. 33.

Shelley also would attempt to render the view in the morning, yet «descriptions with difficulty convey definite impressions, and any picture or print of our part of the lake will better than my words describe the scenery around us»<sup>43</sup>. Her preference for the visual mode of communication to represent the «fair lake» is subsequently reiterated:

I wish I could by my imperfect words bring before you [...] every minute peculiarity, every varying hue, of this matchless scene. [...] When I rise in the morning and look out, our own side is bathed in sunshine, and we see the opposite mountains raising their black masses in sharp relief against the eastern sky [...] on the fair lake beneath<sup>44</sup>.

Considering that Shelley deems «any picture or print of our part of the lake» better than her words, and that she had in mind *Italy* during her stay at Cadenabbia, Turner's vignette of Lake Como may be precisely the visual solution she is invoking. Furthermore, Turner probably based it on the sketches he made during his 1819 visit to Como, a year after Mary Shelley's journey there with Percy, and «the villas, skiffs, and majestic mountain scenery [...] reappear in idealised form in the delicate vignette»<sup>45</sup>. The same applies to Shelley's picturesque depiction of Lake Como; for instance, she likens the view surrounding Villa Serbelloni and Villa Sommariva to «a picture [...] set in a frame»<sup>46</sup>.

Among the «names rendered classical by our dear Rogers» of her letter to Moxon, Shelley cites Tremezzo. In fact, in the «Como» section of *Italy* we find the nearby Tremezzina, erroneously called «Tramezzina»: the lyrical voice crosses its bay and lands «where steps of purest marble met the wave [...]. Soft music came as from Armida's palace, / Breathing enchantment o'er the woods and waters»<sup>47</sup>. Armida is the Saracen sorceress of Tasso's *Gerusalemme liberata*, who seduces the

<sup>43</sup> SHELLEY, *Rambles*, 1, p. 66.

<sup>44</sup> Ivi, p. 67.

<sup>45</sup> MEREDITH GARNER, *Lake of Como (I), for Rogers's 'Italy' c. 1826-7 by Joseph Mallord William Turner*, in *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, edited by David Blayney Brown, Tate Research Publication, 2012.

<sup>46</sup> SHELLEY, *Rambles*, 1, p. 78.

<sup>47</sup> ROGERS, *Italy*, p. 35.

Christian knight Rinaldo in her enchanted garden. Although Rogers does not name the actual place, it is most likely one of the villas overlooking Lake Como. In particular, if we consider the steps on the lake and the indirect reference to gardens, it could be Villa Melzi in Bellagio, or Villa Carlotta on the opposite shore, in Tremezzo, called Villa Sommariva in *Rambles* after its owner until 1843, the secretary general of the Cisalpine Republic Giovanni Battista Sommariva. Both villas were visited by Mary Shelley and Lady Morgan<sup>48</sup>. The place in the poem is hosting a celebration,

where a Fairy-Queen,  
 [...] Led in the dance, disporting as she pleased.  
 Under a starry sky – while I looked on.  
 [...] reading in the eyes that sparkled round,  
 The thousand love-adventures written there<sup>49</sup>.

Interestingly, Shelley mentions an episode of *Gerusalemme Liberata* concerning Rinaldo and the enchanted forest which is very similar to Rogers's above-quoted description but for the fact that Lake Como reflects Shelley's new religiosity, as argued by Varinelli (2019)<sup>50</sup>: «there are stanzas in Tasso that make themselves peculiarly felt here. One, when Rinaldo is setting out by starlight on the adventure of the enchanted forest, full of the religion that wells up instinctively in the heart amidst these scenes, beneath this sky»<sup>51</sup>. The narrator's last letter before leaving Como for Bergamo (the very same route followed by the lyrical I of *Italy*) further links the two travel accounts, as Shelley writes: «I [...] have retired to a shady bower of the gardens of the villa Sommariva, where the hum of many thousand voices falls softened on my ear. "Eyes, look your last!" Soon the curtain of absence will be drawn

<sup>48</sup> I am grateful to Pietro Berra for suggesting that the place described in *Italy* could be Villa Melzi, on account of the lyrical I's departure from Bellagio. For Shelley, both Bellagio and Tremezzo gained fame thanks to *Italy*. On 3<sup>rd</sup> September 2023 a section of the Lake Como Greenway, in Tremezzina, was named "via Mary Shelley" by local authorities. See "Mary Shelley innamorata del lago di Como. Tremezzina le dedica la passeggiata". «ilgiorno.it», 2 Sept. 2023. <https://www.ilgiorno.it/como/cronaca/mary-shelley-tremezzina-passeggiata-09da71d6>.

<sup>49</sup> ROGERS, *Italy*, pp. 35-36.

<sup>50</sup> VARINELLI, *Return to Paradise*, p. 78.

<sup>51</sup> SHELLEY, *Rambles*, 1, pp. 95-96.

before this surpassing scene»<sup>52</sup>. Not only does the distant hum recall the «soft music» coming «as from Armida's palace», but “Como” also ends with a reference to the «Fairy-Queen», whose voice accompanies the poet as much as the hum of many voices constitute one of Shelley's last memories of the lake:

Night lingered still,  
 When, with a dying breeze, I left Bellaggio;  
 But the strain followed me; and still I saw  
 Thy smile, Angelica; and still I heard  
 Thy voice – once and again bidding adieu<sup>53</sup>.

Finally, Shelley uses the same expression as Rogers's to mark her departure from Lake Como: «sadly *I bade adieu* to its romantic shores and the calm retirement I had there enjoyed»<sup>54</sup>. The travellers' next stop was Bergamo, followed by Milan, the final destination of Mary Shelley's 1840 journey to Italy: «in vain I have debated and struggled, wishing to visit Florence or Venice. My son must return to England»<sup>55</sup>. She had to wait 1843 to fulfil her wish to see «the queen of the ocean» again, as she defines Venice in the second volume of *Rambles*.

«*A glorious City in the sea*»

Venice is the first Italian city described in vol. 2 of *Rambles*: Shelley's one-month stay there with her son and two friends of his is followed by their visits to Florence, Rome, Naples, and Amalfi. When recounting her journey to Venice along the Brenta, undertaken in September 1843, Shelley recalls her first one, «clouded» by the death of «her child»:

This road was as distinct in my mind as if traversed yesterday. I will not dwell on the sad circumstances that clouded my first visit to Venice. Death hovered over the scene. [...] With my “mind's eye” I saw those before me long departed; and I was agitated by emotions [...] the deepest a woman's heart can harbour – a dread to see her child even at that instant expire<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> ROGERS, *Italy*, p. 103.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>54</sup> SHELLEY, *Rambles*, 1, p. 105, emphasis added.

<sup>55</sup> ROGERS, *Italy*, p. 109.

<sup>56</sup> SHELLEY, *Rambles*, 2, pp. 77-78.

In September 1818 the Shelleys were travelling to Venice to seek a doctor for their eighteen-month-old daughter Clara, on Lord Byron's suggestion, but the child died as soon as they reached the city<sup>57</sup>. Besides Shelley's personal recollections<sup>58</sup>, Venice holds a special place in English literature, from Shakespeare's *Othello* and *The Merchant of Venice* to the first twenty-two lines of *Childe Harold's* Canto IV and the "Venice" section of *Italy*. Indeed, Byron's and Rogers's poems, both illustrated by Turner, shaped the British image of Venice from the first half of the nineteenth century throughout the Victorian age, and Mary Shelley was no exception: in 1818 she read Canto IV «before embarking on her own sightseeing»<sup>59</sup>, while Rogers's lines and Turner's vignettes, as we shall see, are key references through which she conveyed her impression of the city in *Rambles*.

Venice also played a significant role in several mid-century travelogues, such as Frances Trollope's *A Visit to Italy* (1842) and the chapter "An Italian Dream" in Charles Dickens's *Pictures from Italy* (1846), not to mention the importance of the city for Turner and Ruskin, which culminated in *The Stones of Venice* (1851-1853) and in the painter's watercolours of the 1840s. These authors saw Venice under Austrian rule, following the fall of the Republic with Napoleon's conquest in 1797. In *Childe Harold*, the «dogeless city» – a «dying glory» – is «repeopled» by the protagonists of Shakespeare's plays and of Otway's *Venice Preserved*, symbolizing the eternity of art opposed to the decline from the former commercial and maritime power of the Serenissima Republic: «ours is a trophy which will not decay / With the Rialto; Shylock and the Moor, / And Pierre»<sup>60</sup>. But while Canto IV begins in *medias res* («I stood on the Bridge of Sights, a prison and a palace at each hand»), both Letter VI of *Rambles* and the thirteenth section of Rogers's *Italy*, with Turner's

<sup>57</sup> Clara fell ill en route from Pisa to Este, where Mary was to join P.B. Shelley with the aim of persuading Byron to keep his and Clairmont's illegitimate daughter. Byron had moved to Venice in 1817.

<sup>58</sup> Campbell Orr argues that Shelley presents herself as a mother, not as a "celebrity author", and highlights her predilection for the pictures of the Virgin in Venice (CAMPBELL ORR, *Mary Shelley's Rambles in Germany and Italy, the Celebrity Author, and the Undiscovered Country of the Human Heart*, p. 52).

<sup>59</sup> SCOTT-KILVERT, *The Journals of Mary Shelley*, pp. 227-228.

<sup>60</sup> GEORGE GORDON BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage. Canto the Fourth*. London, John Murray, p. 5.

vignette of Saint Mark's Place as headpiece, report the journey to Venice by boat. The present tense in the famous opening of the "Venice" section of *Italy* – «there is a glorious City in the sea» – emphasises the timeless myth of Venice, and some lines below its dreamlike quality is underlined:

and from the land we went,  
 As to a floating City [...]  
 And gliding up her streets as in a dream,  
 So smoothly, silently – by many a dome  
 Mosque-like, and many a stately portico,  
 The statues ranged along an azure sky<sup>61</sup>.

Shelley's own impact with the scenery leading to Venice is revived by the sight of the «queen of the Ocean», whose «domes and towers arise from the waves with a majesty unrivalled upon the earth»<sup>62</sup>; here she almost quotes Canto IV («she looks a sea Cybele [...] Rising with her tiara of proud towers / [...] with majestic motion»), and Rogers's above-quoted lines. However, as soon as Shelley and her travel companions landed, they were «hailed by a storm of *gondolieri*; their vociferation [...] so loud, so vehement» and, writes Shelley, «the dilapidated appearance of the palaces, [...] weather-worn and neglected struck me forcibly, and diminished the beauty of the city in my eyes»<sup>63</sup>, while Rogers remarks upon the permanence of art over the decay of Venetian palaces – «tho' Time had shattered them, / still glowing with the richest hues of art, / As though the wealth within them had run o'er»<sup>64</sup>. The glorious past of Venice is also stressed in Rogers's lines on the origins of the city, built by the people who escaped from Attila like the waterfowl building their nest, and

rose, like an exhalation from the deep,  
 A vast Metropolis [...].  
 A scene of light and glory, a dominion,  
 That has endured longest among men<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> ROGERS, *Italy*, pp. 47-48.

<sup>62</sup> SHELLEY, *Rambles*, 2, p. 79.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> ROGERS, *Italy*, p. 48.

<sup>65</sup> Ivi, p. 50.

In the second volume of *A Visit to Italy* (1842), published two years before *Rambles* and comparable to it in the epistolary form and themes, Shelley's contemporary Frances Trollope recounts her visit to Venice in October 1841. In their portrayal of the city, both women travellers were influenced by Byron and Rogers but, at the same time, they held personal views on the contemporary reality of the place. Although in *Rambles* she mentions the late Byron only with respect to his former stay at Palazzo Mocenigo<sup>66</sup>, and she never acknowledges his influence, Shelley echoes Canto IV when highlighting the enchantment of Venice: «there is something so different in Venice from any other place in the world, that you leave at once all accustomed habits and everyday sights to enter enchanted ground»<sup>67</sup>. Similarly, Trollope defines Venice «ex-earthly», and claims that, on approaching it, one feels «[as] if some great enchanter took possession of us [...] to show us nothing that we had ever seen before»<sup>68</sup>. Yet she reacts against Byron's emphasis on its present decay: «instead of sinking, she floats so [...] beautifully, that, to my eye, she still looks triumphant [...] even though [...] her doge, her Council of Ten, and her lion's mouth are no more»<sup>69</sup>. Despite her reservations on the ruined palaces, on the other hand, Shelley quotes two lines from *Italy* on the still living history of Venice, embodied for example by the accent of the gondoliers, «a shred romance»<sup>70</sup>, rendering Venice «uninjured» albeit its former glory appears to have sunk:

<sup>66</sup> SHELLEY, *Rambles*, 2, p. 119.

<sup>67</sup> Ivi, p. 92. Cfr. «Unto us she has a spell beyond her name in history»; «as from the stroke of an enchanter's wand» (BYRON, *Childe Harold*, p. 3). On Byron's legacy in the nineteenth century see, among others, BUZARD, *The Beaten Track*; DAVID LAVEN, *Lord Byron, Count Daru, and Anglophone Myths of Venice in the nineteenth century*, in «MDCCC1800», 1 (2012), pp. 5-32. As for P.B. Shelley, his wife mentions the Lido setting of *Julian and Maddalo* (ivi, p. 99), and his opinion on the character of the Venetians: «When I was last in Venice, many many years ago, I knew no Venetians, and it so happened that the English whom I saw chose to erect themselves into censors of this people [...]. Shelley, in his letters and poems, echoes these impressions. I cannot pretend to say with what justice such opinions were formed: I do not know whether the Venetians are improved» (ivi, p. 107).

<sup>68</sup> FRANCES TROLLOPE, *A Visit to Italy*, London, H. Colburn., 1842, pp. 66-69.

<sup>69</sup> Ivi, p. 71.

<sup>70</sup> SHELLEY, *Rambles*, 2, p. 83.

[Venice] has floated down, amid a thousand wrecks  
Uninjured, from the Old World to the New<sup>71</sup>.

Few passages below, Shelley cites *Italy* again with reference to Turner's vignettes as the best possible representation of Venice when words and even Canaletto's paintings fail to convey the essence of St Mark's Place:

I spare description of a spot, of which there are so many thousand – besides numerous pictures by Canaletti [*sic*] and his imitators, which [...] show all that can be shown. Perhaps the vignettes to Mr. Roger's *Italy*, by Turner, better than any other description or representation, can impart this<sup>72</sup>.

Trollope expresses a similar opinion, but she does not offer her readers the alternative of Turner's vignettes: even if Canaletto accurately depicted various «points of view» of the city, «nothing that can either be said or painted can possibly convey any full, adequate idea of what one must feel on approaching Venice»<sup>73</sup>. Turner's *Venice* (fig. 4) depicts Saint Mark's Place from the Grand Canal, filled with gondolas and the Bucentaur, and it is the visual counterpart to Rogers's lines on the legend of Venice: «the Doge's Barge dates the scene to before the French invasion of 1797 when Venice was still a proud and thriving republic»<sup>74</sup>.

As for its contemporary political and economic situation, in line with her support of the *Risorgimento* cause for the liberation of Italy from the Austro-Hungarian Empire, Shelley claims that the emperor sought to revive trade «to increase his store; for two thirds of the taxes of the Regno Lombardo-Veneto go to Vienna»<sup>75</sup>. Trollope, on the contrary, regards such revival a boast for Venetian economy, and envisions Venice as «a flourishing commercial city» and a «museum of art»:

<sup>71</sup> Quoted in SHELLEY, *Rambles*, 2, p. 83.

<sup>72</sup> Ivi, p. 84.

<sup>73</sup> TROLLOPE, *A Visit to Italy*, p. 71.

<sup>74</sup> MEREDITH GARNER, *Venice, for Rogers's 'Italy' c. 1826–7 by Joseph Mallord William Turner*, in *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*.

<sup>75</sup> SHELLEY, *Rambles*, 2, p. 104.

Venice is not likely to be ever again the heart and the head of a great maritime empire; but in all human probability she will again become a flourishing commercial city, and still remain a magnificent museum of art, and a favourite resort of the curious and intelligent of all countries.... and I think we may say to her, not as a threat, but as a very comfortable prediction<sup>76</sup>.

Connected to this idea is the construction of the railway bridge linking Venice to the mainland, ordered by the Austrians to facilitate trade, as well as the circulation of tourists. The works began in 1843, when Shelley revisited the city and wrote *Rambles*. Her reaction was not favourable: «however convenient, it is impossible not to repine at this innovation; the power, the commerce, the arts of Venice are gone, the bridge will rob it of its romance»<sup>77</sup>. If Trollope is optimistic on the future of Venice, Shelley's view of the present and future state of the city thus oscillates between Rogers's romantic vision of it as «uninjured», best conveyed in Turner's vignette to *Italy*, and the feeling that its «romance» is to be ruined by the Austrian innovations, as Shelley remarks very much as a threat rather than a comfortable prediction.

### *Conclusion*

The representation of the Alps, Lake Como, and Venice in the travelogues under analysis illustrates the shifts and analogies in the early and mid-nineteenth-century British journey to Italy. In particular, Mary Shelley's *Rambles in Germany and Italy* presents numerous yet ambivalent points of contact with the influential poem of its dedicatee, Samuel Rogers's *Italy*, illustrated by Turner. Rogers's and Lady Montagu's accounts differ from Lady Morgan's and Shelley's ones with respect to the crossing of the Alps, altered by the transalpine roads built at the beginning of the century, but Shelley shares with Rogers and Lady Morgan the portrayal of the Alps in Burkian terms. Moreover, for both Rogers and Shelley Lake Como is imbued with literary – and personal for Shelley – associations to the past, and Turner's vignette could be the visual depiction of the lake that Shelley seeks due to the inadequacy of her words. With regard to Venice, she explicitly

<sup>76</sup> TROLLOPE, *A Visit to Italy*, p. 122.

<sup>77</sup> SHELLEY, *Rambles*, 2, p. 104.

cites Rogers's lines and Turner's vignettes as the best way to convey its «uninjured» myth, although for Shelley, unlike Frances Trollope, the future of the city is threatened by the Austrian rule. Thus, Mary Shelley's 'Paradise regained' in the 1840s reflects all the changes «from the Old World to the New», but with a constant: like Rogers's Italy, it is «painted».

#### ABSTRACT

L'ultima opera di Mary Shelley è un resoconto di viaggio sul suo ritorno in Italia vent'anni dopo la morte di Percy Bysshe Shelley nel Golfo della Spezia. Il presente contributo analizza i numerosi – ma poco studiati – nessi tra *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843* (1844) e il poema illustrato *Italy* (1830) di Samuel Rogers, a cui è dedicato il *travelogue* della scrittrice e con cui condivide l'editore. La resa “visiva” di Shelley delle Alpi, del lago di Como e di Venezia è qui esaminata in relazione a *Italy* e alle vignette di Turner al poema, citate in *Rambles* riguardo a Venezia. L'analisi può far luce sui cambiamenti e sulle analogie nel viaggio inglese in Italia nella prima metà del XIX secolo, con ulteriore riferimento a Lady Montagu, Lady Morgan e Frances Trollope.

Mary Shelley's last work is a travel account on her return to Italy two decades after Percy Bysshe Shelley drowned in the Gulf of La Spezia. This essay explores the numerous yet little studied links between *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843* (1844) and the illustrated *Italy, A Poem* (1830) by Samuel Rogers, to whom Shelley's travelogue is dedicated: the two works also share the same publisher. Shelley's aesthetic recounting of the Alps, Lake Como, and Venice is thus examined in relation to *Italy* and Turner's vignettes to the poem, explicitly cited in *Rambles* with regard to Venice. The analysis can shed light on the changes and similarities in British travel to Italy in the first half of the XIX century, with further reference to Lady Montagu, Lady Morgan, and Frances Trollope.

Costanza Scarpa

GIOVANNI BATTISTA MEDUNA TRA CASTELFRANCO VENETO  
E PADOVA: PALAZZO REVEDIN IN CONTRADA SPIRTO SANTO

Presso la biblioteca del Museo Correr di Venezia, all'interno del "fondo Giovanni Dolcetti"<sup>1</sup>, è conservato un *corpus* di 20 lettere scritte dal nobile trevigiano Francesco Revedin e dirette all'architetto Giovanni Battista Meduna, tra il 23 giugno 1852 e il 6 dicembre 1866. Si tratta di una fonte significativa che integrando la corrispondenza tra i due gentiluomini, resa nota da Bordignon Favero nel *Regesto* del 1958<sup>2</sup>, fa emergere alcune questioni fino a ora mai studiate<sup>3</sup>.

Se nello scambio intercorso il *focus* principale è la progettazione e la costruzione del complesso di villa Revedin Bolasco a Castelfranco Veneto già oggetto di diversi contributi<sup>4</sup>, d'altro canto, tra le righe si scopre la presenza del nobiluomo a Padova e il suo intento di realizzare all'interno della propria dimora una sala da ballo a somiglianza di quella di Castelfranco. Sembra infatti che il conte Revedin abbia assegnato a Meduna un nuovo incarico progettuale nella sua proprietà patavina, di cui non si era a conoscenza. Dalle lettere è evidente come

<sup>1</sup> VENEZIA, *Biblioteca del Museo Correr* (d'ora in poi BMCVe), ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53.

<sup>2</sup> GIAMPAOLO BORDIGNON FAVERO, *Palazzo e parco Revedin (ora Bolasco Piccinelli) al Paradiso di Castelfranco*, Treviso, Canova, 1958. La corrispondenza non è completamente nota a causa della dispersione dell'archivio Revedin.

<sup>3</sup> Le lettere sono state già in parte analizzate dall'autrice in COSTANZA SCARPA, *Un carteggio inedito (1852-1866) su villa Revedin Bolasco e il "piccolo teatrino", in Castelfranco Veneto, e la sala da ballo del palazzo di Padova*, «Fragmenta», III (2023), in corso di pubblicazione.

<sup>4</sup> Per una ricostruzione delle vicende storiche e architettoniche del complesso si veda: BORDIGNON FAVERO, *Palazzo e parco Revedin*; GIACINTO CECCHETTO, *Dal Paradiso Morosini, poi Corner (secoli XV-XVIII), al Palazzo (1852-1865) e Parco (post 1852-circa 1878) Revedin-Rinaldi-Bolasco Piccinelli, ora Università degli Studi di Padova, in Conoscere Bolasco. Ieri. Oggi! Domani*, Atti del convegno (Castelfranco Veneto, Teatro Accademico 17 settembre 2011), Castelfranco Veneto, Comune di Castelfranco Veneto, 2011, pp. 20-27; GIACINTO CECCHETTO, *Castelfranco Veneto tra Ottocento e Novecento*, Treviso, Canova, 2001; CHIARA MARIN, *Giovanni Battista Meduna a villa Revedin Bolasco: note sulle sale e gli ornati*, «Musica&Figura», 7 (2021), pp. 113-128; CRISTINA BUSATTO, RAFFAELE CAVALLI, CHIARA MARIN, ANDREA TOMEZZOLI, *Villa e parco Revedin Bolasco, in Arti e Architettura: l'università nella città*, a cura di Jacopo Bonetto, Marta Nezzo, Giovanna Valenzano, Stefano Zaggia, Padova, Padova University Press, 2022, pp. 163-168, 210-212.

i due saloni da ballo abbiano una genesi comune e le attività all'interno del cantiere si siano svolte parallelamente, avvalendosi spesso delle medesime maestranze.

*Francesco Revedin e Giovanni Battista Meduna in villa Revedin*

I primi contatti tra Francesco Revedin<sup>5</sup> e Giovanni Battista Meduna risalgono ai primi mesi del 1852. Dopo il successo dell'intervento in palazzo Giovanelli l'architetto si afferma come il protagonista indiscusso della decorazione di interni a Venezia, e non solo, a metà Ottocento. Meduna viene contattato dal nobile per la progettazione di una villa situata nelle proprietà Revedin a Castelfranco Veneto. Il complesso si snoda attorno all'ampio cortile centrale rettangolare in cui si affacciano la dimora padronale, le adiacenze per i servizi, i fabbricati rustici e le scuderie. In alzato, nel fronte su via Borgo Treviso e in quello verso il giardino, Meduna elabora mediante una suddivisione in cinque settori, scandita da paraste modanate sormontate da elementi acroteriali, una composizione con aperture simmetriche a interassi regolari su una muratura dalle tinte lievi. Tuttavia, nella facciata su strada si riscontra un'ulteriore particolarità, il corpo posto a sud-ovest presenta una partitura decorativa con losanghe e trafori in stile neogotico.

Al 12 gennaio risalgono alcune «memorie lasciate all'Ingegnere Giovanni Battista Meduna», che attestano come tra committente e ingegnere fossero già intercorsi alcuni accordi, presumibilmente verbali<sup>6</sup>. Alcuni giorni più tardi, l'architetto invia al nobile una prima proposta progettuale, con la relativa «planimetria dei fabbricati esistenti da ridursi, e dei nuovi da erigersi». La missiva contiene alcune considerazioni inerenti agli interventi da svolgere, in particolare sui prospetti

<sup>5</sup> Sulla figura di Francesco Revedin (1811-1869), presidente della Municipalità provvisoria nel 1848, podestà austriaco più volte tra il 1848 e il 1866 e sindaco di Castelfranco Veneto dal luglio 1866 sino al 1869, si veda: CECCHETTO, *Castelfranco Veneto tra Ottocento e Novecento*, pp. 48-79. Come riporta Valentina Dal Cin, la famiglia Revedin fu insignita del titolo comitale nel 1775 per i servizi prestati da Giacomo Revedin in qualità di console a Genova. La richiesta di conferma del titolo presentata dagli eredi alla Commissione araldica austriaca fu accettata nel 1829, dopo una modifica della patente sovrana del 7 novembre 1815 che decretava invece la non ammissibilità dei titoli araldici conferiti dalla Repubblica di Venezia. VALENTINA DAL CIN, *Il mondo nuovo. L'élite veneta fra rivoluzione e restaurazione (1797-1815)*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 197. VENEZIA, *Archivio di Stato*, Commissione Araldica, b. 135, fasc. Revedin.

<sup>6</sup> CASTELFRANCO VENETO, *Biblioteca Civica*, ms. N-516/278, *Memorie lasciate all'Ingegnere Gb. Meduna oggi 12 Gennaio 1852*.

che avranno, a suo avviso, l'effetto «della regolarità, grandiosità e movimento di corpi»<sup>7</sup>. A questa lettera Revedin replica prontamente e nella risposta del 29 gennaio<sup>8</sup>, pur riconoscendo che le planimetrie nel complesso corrispondono alle sue aspettative, chiede a Meduna, certo di poter contare sulla solita «premura e cortesia», di apportare numerose «modificazioni», in modo tale che possa essere «interamente soddisfatto». Con la consueta precisione che caratterizza i suoi scritti, Revedin procede a stilare un elenco dei vari cambiamenti, corredato in forma grafica da uno schizzo con la planimetria della villa, una fonte eccezionale, perché a oggi è il primo disegno che testimonia ancora una fase embrionale del progetto (fig. 1). In merito alle modifiche avanzate il conte suggerisce che il «locale tra la cucina e la sala da ballo» sia adibito a «passapiatti», nel medesimo ambiente deve poi essere posta «una scala a bovolo» di collegamento con i piani superiori illuminata da una fonte di luce zenitale e alcuni armadi per la «custodia delle bottiglie». Revedin concorda con Meduna nel posizionare la cucina vicino alla sala da ballo; tuttavia, quest'ultima a suo avviso deve essere ampliata e servire da accesso al lavandino e al luogo adibito a conservare «la legna destinata a uso giornaliero», aggiungendo «ben insisto come questo locale deve rimanere aperto, e basterebbe farvi di sopra una tettoia». In prossimità della cucina devono poi essere collocate altre due piccole stanze: la «dispensa» e il «condotto».

Confrontando questo schizzo con la planimetria attuale, possiamo constatare notevoli differenze che fanno ipotizzare una mediazione delle proposte del conte da parte dell'architetto. Se la disposizione degli ambienti principali corrisponde, è evidente come i locali di servizio posti fuori della cucina non siano stati realizzati, perché tra questo ambiente e la scuderia si è preferito creare un passaggio coperto che collega la corte interna con il giardino sul retro. Inoltre, all'interno, nel locale vicino alla sala da pranzo la scala a chiocciola è stata sostituita da una simile a pianta quadrata.

Successivamente il nobile si sofferma sugli ambienti esterni, ovvero la scuderia e la posizione della «selleria» per i «finitimenti di uso», che dovranno essere custoditi in appositi armadi in un locale al di sopra

<sup>7</sup> Ivi, 27 gennaio 1852.

<sup>8</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 29 gennaio 1852.

della rimessa dove è sistemato anche lo stanzino per i «cavalieri». Il progetto non sembra essere definitivo e si intuisce chiaramente che si tratti di cambiamenti *in itinere* ancora da precisare, in parte dipendenti dalle scelte progettuali di Meduna rispetto alle proposte avanzate dal conte:

Cambiate queste modificazioni Ella mi farà il sommo piacere di mandarmi la planimetria in regola, perché il tempo passa e io vorrei dare le opportune disposizioni a proposito, le quali esigono non poco tempo.

Gran parte degli “sforzi iniziali” del nobile riguardano la progettazione e la costruzione della scuderia annessa al palazzo<sup>9</sup>. Secondo il *Registro*, il 14 settembre 1852 Meduna ha già predisposto uno studio per la scuderia con annotate le principali misure in altezza, calcolate per «corrispondere esattamente [con l’altezza della facciata dell’edificio], se si vuole mantenuta una qualche ricorrenza con le linee del palazzo». La soluzione indicata dall’architetto, però, non trova l’approvazione del conte. La sua personale inclinazione e conoscenza del mondo equestre porta Revedin a respingere quanto presentato<sup>10</sup>:

La franchezza con la quale ella mi scrive mi da adito di rispondere con eguale ingenuità. E per primo le dirò che se io costruissi una stalla [di queste misure] non potrei certo chiamarmi dilettante di cavalli, perché nella rigida stagione deperirebbero. Per la ricorrenza delle linee e per l’armonia dei diversi corpi di fabbrica non posso adattarmi di costruire una stalla per me inservibile e dannosa.

Nelle righe successive, Revedin poi si lamenta con Meduna, perché questi lo rimprovera di attenersi a un budget troppo limitato:

Ella meco si lagna a torto, per l’inculcata economia e per i limiti degli spazi [...] Ella deve riflettere che fabbricando ho avuto in mira di sostenere le spese senza sbilanciarmi e di costruire una abitazione di pieno mio aggradimento.

<sup>9</sup> MARIN, *Giovanni Battista Meduna*, pp. 113-128; GIANCARLO SARAN, *La Toni. Donna Antonia Raselli, l’ultima testimone di Villa Bolasco*, Castelfranco Veneto, Panda, 2020, pp. 36-37.

<sup>10</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 28 novembre 1852. La risposta di Meduna viene riportata in BORDIGNON FAVERO, *Palazzo e parco Revedin*, p. 68.

Quindi, per non perdersi in «inutili digressioni» propone lui stesso alcune «modificazioni» che vanno a rispecchiare pienamente i propri «bisogni e desideri»: ritiene che «l'altezza di metri 5.50 sia più che sufficiente» e la copertura debba essere «sostenuta da quattro colonne», soluzione poi realizzata. E per concludere aggiunge, senza lasciare spazio a repliche, «ogni altra costruzione in confronto a questa mi sembra meno solida, e perciò darei la preferenza a tal progetto» e inserisce uno schizzo esemplificativo<sup>11</sup>.

Quello relativo alla scuderia deve essere stato un processo particolarmente lungo, che vede una conclusione solo a due anni di distanza. Il 29 gennaio 1854 sembrano essere terminati gli ultimi elementi; nello specifico il conte ragiona sulle colonne centrali e su come posizionare in esse dei ganci di sostegno per i finimenti e le briglie dei cavalli<sup>12</sup>.

Successivamente in una lettera del giugno 1854, il conte prega Meduna di «cedere al [suo] desiderio» e di inserire alcune placchette con i nomi dei cavalli sopra a ogni loro postazione, elementi appositamente ideati da Revedin, come risulta dal disegno sul *verso* della lettera<sup>13</sup>. Meduna evidentemente si lasciò ispirare da questa bizzarria del nobile, tanto che ancor oggi i loro nomi – Tristano e Armida, indizio di un'altra passione del conte – si leggono come un tempo nella scuderia.

Del carteggio conservato presso la biblioteca Correr, sono quindi degne di nota le missive inviate tra il 1861 e il 1866 perché vanno a colmare il silenzio che intercorre fra l'ultima lettera conosciuta dell'11 settembre 1856 e il sonetto encomiastico di Jacopo Trevisan del 1865<sup>14</sup>, che può essere considerato un punto di riferimento per stabilire una data di fine dei lavori. La lettura di questi documenti ci permette di ricostruire per la prima volta, anche se solo in parte, le varie fasi dell'*iter* progettuale del complesso.

<sup>11</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 28 novembre 1852.

<sup>12</sup> Ivi, lettera del 29 gennaio 1854.

<sup>13</sup> Ivi, lettera del 21 giugno 1854. La risposta dell'architetto è riprodotta in BORDIGNON FAVERO, *Palazzo e parco Revedin*, p. 73.

<sup>14</sup> CASTELFRANCO VENETO, *Biblioteca Civica*, C.52.Misc.6, *Al conte Francesco Revedin cittadino Magistrato nobilissimo saggio integerrimo nel giorno 26 aprile 1865 in cui dopo grandiosi lavori con utile dell'artiere del povero maestrevolmente condotti le sale del suo palazzo in Castelfranco dal distinto pennello di GIACOMO CASA vagamente dipinte con sontuoso apparecchio la prima volta a splendida danza apriva questo sonetto che Jacopo Dr. Trevisan nel suo ottantesimo settimo anno dettava alcuni ammiratori con cuore sincero esultate consacrano*, Castelfranco Veneto, Tipografia di Gaetano Longo, 1865.

Nella lettera del 2 luglio 1852 il committente chiede all'architetto delucidazioni in merito al prospetto del palazzo affacciato su via Borgo Treviso, definito in "stile gotico" (fig. 2). A questo proposito Revedin scrive

i miei muratori, che sono molto assidui al lavoro della nuova fabbrica, abbisognano il più presto possibile del dettaglio e delle sagome della facciata in stile gotico compresa la torretta. Si compiaccia dunque, a norma di quanto si è stabilito la volta scorsa, di trasmettermi ogni cosa a mezzo postale, per non lasciare in sospeso questo lavoro, che tanto mi preme<sup>15</sup>.

Una missiva a quasi un anno di distanza, della primavera del 1853, è ancora incentrata sul prospetto "gotico": ciò fa supporre una serie di imprevisti che abbiano in parte fermato la definizione dell'aspetto del palazzo. Il 12 marzo Revedin fa sapere che «il prospetto a tramontana della fabbrica sopra strada, le sagome ed ogni altra cosa relativa alla parte gotica non lasciano più nulla a richiedere, e la ringrazio per aver così bene appagato i miei desideri» e aggiunge:

non volendo togliere alcuna cosa al prospetto esterno della parte gotica ch'è veramente bello, la prego di avere la compiacenza di trasmettermi il più presto possibile le sagome i dettagli per la ballatoja esterna per dar subito l'ordinazione necessaria al tagliapietra<sup>16</sup>.

A inizio 1854 i lavori sembrano in gran parte ultimati, con soli pochi dettagli da definire. In una lettera datata 29 gennaio 1854<sup>17</sup> il nobile chiede chiarimenti per la sistemazione del «portoncino soprastrada» e si dilunga per molte righe in merito a un piccolo elemento architettonico, cioè un «modiglione» di sostegno del pergolo della facciata gotica, poi chiede «delucidazioni» sulla sua realizzazione e per farsi comprendere il più possibile allega allo scritto uno schizzo ricco di dettagli con la planimetria del terrazzo, dove riporta le diverse soluzioni a cui attingere.

Rispetto al prospetto verso via Borgo Treviso, la facciata del palazzo

<sup>15</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 2 luglio 1852.

<sup>16</sup> Ivi, lettera del 12 marzo 1853.

<sup>17</sup> Ivi, lettera del 29 gennaio 1854.

verso il giardino viene definita in un secondo momento (fig. 3). Secondo il *Regesto* di Bordignon Favero risale a fine maggio 1853 un disegno preliminare di Meduna, poi inviato al conte il 2 giugno seguente<sup>18</sup>. Scorrendo le lettere successive, però, non si fa più riferimento a tale facciata. Solo il 19 gennaio 1855, a ben due anni di distanza, l'architetto chiede quale sia il progetto prescelto per la facciata verso il giardino, dichiarandosi disposto a redigere nel caso un altro disegno<sup>19</sup>, quindi il 27 gennaio invia il progetto a matita del prospetto, apportando delle riflessioni<sup>20</sup>.

Prendendo in considerazione la facciata che guarda il cortile, il 21 giugno 1854 Revedin scrive: «devo nuovamente interpellarla perché mi trasmetta il più presto possibile il prospetto di ponente della mia fabbrica dominicale», in particolare la parte che «unisce l'atrio principale con il portico di entrata alla scuderia». Nella lettera di risposta di Meduna del 15 luglio 1854 l'architetto fornisce i disegni sperati e commenta

ho procurato che l'esterno riesca regolare il più possibile e che nell'interno vi si trovi la corrispondenza colla ripartizione dei locali d'uso [...] la parte ornamentale delle finestre uguale a quella delle finestre esterne e così le cornici<sup>21</sup>.

Particolarmente interessante risulta una lettera del 19 luglio 1864, perché ancora una volta Meduna si qualifica come l'autore indiscusso dell'ideazione di ogni singolo elemento all'interno del complesso. Il conte si riferisce alla realizzazione di un orologio, che trova utile per la vita quotidiana del personale a suo servizio:

come ella sa il mio palazzo di Castelfranco manca dell'orologio tanto indispensabile dove vi sono molti lavoratori e molte persone dipendenti e quindi ho deciso di collocarlo nella facciata. Il quadrante verrebbe formato nella metà della facciata in linea ai due trafori attualmente esistenti<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> BORDIGNON FAVERO, *Palazzo e parco Revedin*, p. 70.

<sup>19</sup> Ivi, p. 73.

<sup>20</sup> Ivi, p. 74.

<sup>21</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 15 luglio 1854.

<sup>22</sup> Ivi, lettera del 19 luglio 1864.

Per quanto riguarda l'interno del palazzo, si possono isolare alcune missive che rivestono un ruolo fondamentale per la comprensione dell'avanzamento dei lavori di due ambienti: lo scalone e la sala da ballo, che ancora oggi definiscono l'immagine cruciale della villa nel contesto architettonico e artistico delle dimore venete dell'Ottocento. Si pongono all'apice del rapporto di complicità che si instaura tra i due protagonisti in bilico tra il desiderio del conte, di veder realizzato quanto richiesto seppur nei limiti delle sue possibilità economiche, e le capacità di Meduna di soddisfare le esigenze del nobile dimostrando, ancora una volta, una certa sensibilità e soprattutto le sue abilità progettuali.

A lato del breve corridoio finestrato, che collega l'ingresso principale con la sala da pranzo e il salone da ballo, si sviluppa lo scalone (fig. 4). Disposto a emiciclo, si proietta con uno slancio dinamico verso l'alto e nonostante la sua funzione di rappresentanza rivela un carattere quasi effimero, enfatizzato dalla presenza dei colori tenui delle pareti e dalla luce che penetra dalle finestre. Salendo i gradini in marmo finemente intagliati si giunge al piano superiore dove si colloca l'appartamento padronale.

Al 30 agosto 1853 risale almeno a livello ideativo la definizione di questo ambiente da parte di Meduna. L'architetto, però, manifesta una certa difficoltà nella progettazione della scala principalmente a causa del numero di gradini da eseguire. Dalle parole che seguono, Meduna sembra ricordare al nobile la necessità di un tempo di elaborazione più lungo visto che «la scala principale di un palazzo è cosa importante e dispendiosa che esige maturo riflesso per evitare tardi pentimenti»<sup>23</sup>.

Da una delle ultime lettere pubblicate nel *Regesto* si viene a conoscenza che nel dicembre del 1855 la scala non è ancora realizzata: proprio in quel periodo Meduna confida di essere afflitto da una sventura che porta i suoi pensieri lontano dagli affari<sup>24</sup> e di aver incontrato il tagliapietra Menini per discutere in merito alla decorazione dei gradini e alla possibilità di usare il marmo stellato di Verona<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> BORDIGNON FAVERO, *Palazzo e parco Revedin*, p. 71.

<sup>24</sup> Problema già evidenziato nella lettera del 25 settembre 1855, quando egli afferma di non aver potuto scrivere a causa della sciagura che l'ha colpito e che lo «immerge nella maggiore interminabile tristezza» (cfr. *ivi*, p. 74).

<sup>25</sup> I gradini sono caratterizzati da variegati intrecci di motivi vegetali che racchiudono busti di

Una serie di lettere, inoltre, documenta come la costruzione non sia ancora conclusa agli inizi del 1861, almeno da un punto di vista decorativo. Infatti, il 29 gennaio Revedin chiede che siano spediti i disegni per gli ornati del soffitto dello scalone<sup>26</sup>. Successivamente, il 16 marzo dello stesso anno, il conte afferma

l'esecuzione del soffitto dello scalone è stata di tale importanza e di tale spesa ch'io vorrei attualmente limitarmi al puro necessario [...] io proporrei quindi di lasciare vuoto il cerchio n. 11 del reparto A e nella lusinga che ella voglia concludere in questa mia idea la prego di mandarmi l'ornato esterno del n. 8 nel modo che ella troverà più appropriato e in consonanza con gli altri ornati eseguiti.

Dunque, sembrano essere sopraggiunti dei problemi economici, che spingono il conte a limitare in parte la decorazione dell'ambiente, così come prevista inizialmente da Meduna<sup>27</sup>. A un anno di distanza i lavori non sono ancora terminati, e ciò si intuisce nel momento in cui Revedin rassicura Meduna di aver ricevuto «i disegni del soffitto della corsia dello Scalone» e che i suoi artigiani sono già all'opera per l'esecuzione<sup>28</sup>.

Il 24 marzo 1861 il conte scrive che «la stagione propizia contribuisce a far perseguire con alacrità i lavori». Risultano essere completati gli ambienti del piano terra con il compiacimento della moglie di Revedin, che lo stesso conte rivela essere «impaziente di cambiare alloggio e godere della vista del giardino»<sup>29</sup>. In particolare, il nobile fa riferimento alla sala del biliardo, quella «del ricevere» e l'anticamera verso il parco, e alla luce della conclusione dei lavori aggiunge un'ulteriore richiesta: ricevere i disegni delle «gineffe» per coprire la parte superiore delle finestre.

Non si può fare lo stesso discorso per quanto riguarda la sala da ballo (fig. 5), a questa data non ancora terminata, facendoci presumere che

creature fantastiche, mascheroni, candelabri e vasi, secondo uno schema riproposto nei coevi, e diffusi, manuali d'ornato.

<sup>26</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 29 gennaio 1861.

<sup>27</sup> Ivi, lettera del 16 marzo 1861. Lo stesso problema si riscontra per la sala da ballo.

<sup>28</sup> Ivi, lettera del 13 gennaio 1862.

<sup>29</sup> Ivi, lettera del 24 marzo 1861.

i lavori siano stati momentaneamente interrotti o procedano a rilento, come esplicitato più avanti, a causa dei problemi di natura economica, in parte citati, che assillano il conte.

Già nella lettera del 29 gennaio 1852 è evidente un certo grado di interesse nei riguardi della sala principale del palazzo. Nello schizzo menzionato, che raffigura la planimetria del piano terra, le dimensioni e la collocazione dell'ambiente risultano definite e rispecchiano la situazione attuale. Con uno spirito innovativo, di gusto romantico, Meduna posiziona la sala in modo tale da essere protesa verso due lati del giardino. Il contatto con la natura è aumentato dai finestroni che con le loro grandi aperture mettono in collegamento l'interno con il paesaggio circostante. In questa lettera il conte esprime anche il desiderio di «togliere lo stanzino destinato per il servizio della sala da ballo» e di non inserire «l'orchestra stabile» ma una «provvisoria in caso di bisogno»<sup>30</sup>, in realtà allo stato attuale è presente lo spazio per i musicisti nel ballatoio.

La sala è l'argomento anche dell'ultima lettera ricordata da Bordignon Favero: l'11 settembre 1856 il conte proponeva a Meduna

l'opportunità di tenere aperte le centine delle finestre al primo piano del salone da ballo per armonia con l'esterno e l'interno applicando eventualmente in seguito una griglia reale<sup>31</sup>.

L'interesse per la conclusione del salone sembra riemergere, almeno sulla carta, alcuni anni più tardi, a partire dall'autunno 1861. In una lettera datata 30 ottobre, Revedin rende noto che le attività stanno proseguendo e i falegnami sono impegnati nei lavori di carpenteria dando «principio alla ringhiera e al soffitto della sala da ballo»<sup>32</sup>. A pochi giorni di distanza, forse consapevole del fatto che la sua opera sta per essere ultimata, con rinnovata forza chiede a Meduna possibili chiarimenti per l'apparato decorativo della stanza.

<sup>30</sup> Ivi, lettera del 29 gennaio 1852.

<sup>31</sup> BORDIGNON FAVERO, *Palazzo e parco Revedin*, p. 75. Solo un anno prima, nel febbraio 1855, Arnaldo Fusinato scrive a Ippolito Nievo di aver danzato nella gelida sala in compagnia della «sonnacchiosa» contessina. Il breve racconto viene riportato da CECCHETTO, *Castelfranco Veneto tra Ottocento e Novecento*, pp. 48-49.

<sup>32</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 30 ottobre 1861.

Presi in considerazione i di Lei riflessi troverei di appigliarmi per quanto riguarda le stabiliture ed ornamenti della sala da ballo di Castelfranco al genere misto cioè intonaco lucido con qualche ornamento e con dipintura che presenti armoniche e dolci tinte [...] variando le une dalle altre con qualche ornamento in stucco. [...] Non ho creduto di adottare nelle mie sale l'intera dipintura perché per eseguire una di questo genere avrei desiderato di fare qualche cosa di distinto, e per ottenere l'effetto corrispondente sarebbe stato mestieri di incontrare una spesa di entità che non è compatibile con la mia borsa<sup>33</sup>.

Si tratta di un documento fondamentale, perché a oggi è l'unico che attesta le intenzioni del nobile circa la realizzazione delle decorazioni nella sala da ballo e specifica una data *post quem* a cui far risalire l'inizio dei lavori. Risulta ancora più interessante se consideriamo il fatto che la proposta scritta non combacia con il risultato finale e visibile attualmente.

Proseguendo nella lettura risulta chiaro che il conte intenda adottare nelle pareti del salone un semplice decoro: l'«intonaco lucido», molto probabilmente pannelli o elementi architettonici in finto marmo, viene arricchito con «qualche ornamento» piacevole e “di buon gusto” con l'aggiunta di alcuni *cartouches* in stucco. Tale scelta non è stata frutto di una decisione affrettata o di una personale inclinazione, visto il carattere del conte, ma dettata da ragioni di natura prettamente economica, ben esplicitata nella frase «una spesa di entità che non è compatibile con la mia borsa».

L'affermazione «non ho creduto di adottare l'intera dipintura» sembra contrastare la scelta iconografica ben più complessa poi effettivamente realizzata. Forse a questa data Revedin non aveva ancora preso in considerazione Giacomo Casa per la decorazione dell'ambiente. Sicuramente la lettera menzionata conferma appieno quanto fino a ora è stato sostenuto dalla critica, senza un apparato documentario a supporto. Ovvero che la realizzazione del salone sia l'esito di un processo creativo prolungatosi nel tempo, per la complessità esecutiva dei raffinati elementi di decorazione e ornamento<sup>34</sup>.

Probabilmente sono da collocare in questo periodo la produzione

<sup>33</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 3 novembre 1861.

<sup>34</sup> LUCIANA CROSATO LARCHER, *Gli affreschi del salone da ballo di villa Revedin-Bolasco*, in *Conoscere Bolasco. Ieri. Oggi! Domani*, pp. 49-53, p. 50.

di due bozzetti preparatori, oggi scomparsi, ma riprodotti e delineati nelle opere di Giampaolo Bordignon Favero<sup>35</sup> e Giuseppe Pavanello<sup>36</sup>, studiosi che li hanno potuti vedere personalmente, perché all'epoca esposti nello stesso salone da ballo. In acquerello e di tonalità chiara e diafana, secondo l'opinione di Bordignon Favero, essi propongono, sul piano decorativo una soluzione ben più sfarzosa rispetto a quella poi realizzata.

*L'intervento di Meduna in palazzo Revedin a Padova*

Soddisfatto del risultato ottenuto a Castelfranco il conte Revedin avvia una nuova collaborazione con Meduna coinvolgendolo in un progetto di carattere architettonico e decorativo nella sua dimora a Padova. A questo proposito, lo studio dell'edificio merita una particolare attenzione, perché grazie alla scoperta delle lettere del Correr, da parte della scrivente, si è ora a conoscenza di un intervento meduniano nella città patavina che, in questo modo, va a implementare il catalogo delle opere dell'architetto veneziano.

Dalla lettura del testamento di Francesco risulta evidente che il palazzo era situato in contrada Spirito Santo, l'attuale via Marsala, ed era composto da un nucleo principale ereditato dal padre Antonio. Quest'ultimo, rivelando come il figlio una certa inclinazione verso l'ambito artistico, si rivolge per la ristrutturazione del palazzo a due personalità rilevanti nel panorama padovano della prima metà dell'Ottocento: l'architetto Antonio Noale e il pittore Giovanni De Min.

Anche se non è presente una fonte che attesti la paternità dell'intervento, indubbiamente il palazzo presenta alcuni elementi riconducibili allo stile di Noale, architetto impegnato nella prima metà dell'Ottocento nella ristrutturazione interna di palazzi a uso privato e nell'aggiornamento formale delle facciate esterne degli stessi<sup>37</sup>. Se precedente-

<sup>35</sup> Così scrive Bordignon Favero: «si trattava, invero, di una modulazione floreale che, partendo da un ripiano inferiore di specchi, di veli, di stucchi e di candelabri, attraverso una loggia trapunta a merletto, cui era di sfondo una sequenza di nicchie, animata da luce e da musiche, si risolveva con un affresco nel soffitto raffigurante un aperto cielo. Ma la realtà doveva riuscire più sobria dell'abbozzo» (BORDIGNON FAVERO, *Palazzo e parco Revedin*, p. 52).

<sup>36</sup> GIUSEPPE PAVANELLO, *Castelfranco Veneto. Villa Revedin*, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, a cura di Francesca D'Arcais, Giuseppe Pavanello, Franca Zava Boccazzi, I, Venezia, Alfieri, 1978, pp. 146-147.

<sup>37</sup> Sulla figura dell'architetto Antonio Noale si veda la scheda di Giuliana Mazzi (GIULIANA

mente il suo linguaggio architettonico è contraddistinto dall'impiego costante del dorico filologico e toscano nei portici, a partire dal 1830 adotta un classicismo di impronta palladiana, «per poi arrivare a un timido neorinascimento»<sup>38</sup>. Secondo gli studiosi, la genesi di tale cambiamento si può ravvisare in palazzo Salom, adiacente alla dimora Revedin. A livello stilistico mettendo a confronto i due edifici si possono isolare alcuni elementi di somiglianza: l'atrio con le colonne in stile dorico concepite secondo i canoni palladiani, e la scalinata – che deriva da Giannantonio Selva – con colonne esili del parapetto e cesti di frutta sui pilastri d'angolo, a tre rampe per palazzo Revedin e divisa in due rami nel caso Salom (fig. 6). Tali affinità portano a pensare a un parallelismo creativo avvenuto nello stesso arco di tempo. Inoltre, all'interno dello stesso palazzo Revedin, due sale, adiacenti al salone da ballo, si possono attribuire al Noale. In particolare, se il motivo in stucco in stile Adams del soffitto di palazzo Salom viene reso con sobrietà, in quello di Revedin, si nota invece una certa ridondanza nella decorazione, che dalle estremità si dirada verso il centro: a candelabre, si giustappongono, secondo un preciso schema, cetre, volute, nastri, palmette, foglie di acanto, ghirlande e volatili. L'aspetto ornamentale, in queste due sale, lascia libero lo spazio necessario a Giovanni De Min per realizzare un ciclo ad affresco, che seppur ridotto nella quantità delle opere, manifesta un certo grado di interesse a livello pittorico. Giovanni Battista Zannini, nel *Prospetto cronologico delle opere deminiane*, propone come data di esecuzione il 1828<sup>39</sup>. Il ciclo pittorico, sviluppato in due sale, trae ispirazione dai poemi omerici, l'Iliade e l'Odissea. Nelle pareti della prima sala viene rappresentato a sinistra, *Ulisse che uccide i Proci*, a destra tra le due finestre *La tragedia di Lao-*

MAZZI, Noale Antonio, in *Atlante del giardino italiano (1750-1940). Dizionario di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, a cura di Vincenzo Cazzato, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pp. 386-388, con relativa bibliografia). Per il palazzo Revedin: FIDENZIO PERTILE, *Per la storia dell'Ottocento padovano. Antonio Noale architetto*, «Padova», XII (dicembre 1938), pp. 18-31, p. 23, NINO GALLIMBERTI, *Il volto di Padova*, Padova, Tip. Stedip-Aquila, 1968, p. 469; LOREDANA OLIVATO, *Tradizionalismo, eversione e rinnovamento tipologico nell'edilizia tra Settecento e Ottocento*, in *Padova: case e palazzi*, a cura di Lionello Puppi, Fulvio Zuliani, Vicenza, Neri Pozza, 1977, pp. 181-221, p. 220; LIONELLO PUPPI, GIUSEPPE TOFFANIN, *Guida di Padova: arte e storia tra vie e piazze*, Trieste, Lint, 1983, p. 142.

<sup>38</sup> MAZZI, Noale Antonio, p. 387.

<sup>39</sup> GIAMBATTISTA ZANNINI, *A Giovanni Demin pittore orazione funebre*, Venezia, Naratovich, 1860.

coonte, e nel soffitto campeggia *Atena e Giove alla guida di un cocchio accompagnato da due figure alate*.

Nell'ambiente successivo, viene isolato in un tondo una rappresentazione allegorica della *Dea fortuna, o Primavera, reggente una cornucopia ricca di frutti*. Le scene vengono rese con una eccezionale sinteticità nella rappresentazione e una pulizia disegnativa, sostenuta anche da una tavolozza di colori tersi e ben definiti e una connotazione quasi plastica delle figure. Certamente gli episodi non mancano di una certa forza espressiva che si declina nell'esaltazione della fierezza, della determinazione, oppure nella disperazione e nel dolore dei protagonisti della storia<sup>40</sup>. Nella prima sala, tra queste grandi scene, sono collocati piccoli oculi aperti su paesaggi e architetture di fantasia dipinti da Pietro Paoletti<sup>41</sup>.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, l'eredità immobiliare paterna sarà ampliata da Francesco, rispettivamente nel 1859 e poi nel 1867, con l'acquisto degli edifici vicini, verso la contrada del Casin Vecchio<sup>42</sup>. In questo modo le abitazioni vanno a creare un complesso di una certa entità, e parte degli immobili saranno messi in affitto.

Le lettere conservate al Correr offrono uno sguardo inedito sulla residenza patavina del conte, e nello specifico su un salone per le feste che per forma e decorazione è del tutto simile a quello di Castelfranco. La natura di tale somiglianza è in parte spiegabile dal fatto che i lavori per l'ambiente patavino sono stati stabiliti in concomitanza con le decisioni progettuali per la realizzazione della sala di Castelfranco, quindi intorno all'autunno del 1861. Ancora una volta Revedin si affida *in toto* ai consigli dell'architetto e il 30 ottobre scrive:

desidererei sapere in qual modo ella proporrebbe di far stabilire la mia sala da ballo di Padova perché a norma di quanto ella sarà per rispondermi potrò accettare o meno la proposizione di un buon artista<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> GIOVANNI PALUDETTI, *Giovanni De Min. 1786-1859*, Udine, Del Bianco, 1959, pp. 131-135; GIUSEPPE PAVANELLO, *La decorazione neoclassica a Padova*, «Antologia delle Belle Arti», 13 (1980), pp. 55-73, p. 62; GIULIANO DAL MAS, *Tre miti nel pennello: forza, eroismo e bellezza si esprimono negli affreschi neoclassici che Giovanni De Min ha realizzato per il Palazzo Revedin a Padova*, «Turismo Veneto», 17 (1996), settembre, pp. 8-27; GIULIANO DAL MAS, MASSIMO DE GRASSI, *Giovanni De Min (1786-1859): il grande frescante dell'800*, Casale sul Sile (TV), AG edizioni, 2009, pp. 194-195.

<sup>41</sup> GIULIANO DAL MAS, *Pietro Paoletti (1801-1847)*, Belluno, Piave, 1999, pp. 62-63.

<sup>42</sup> PADOVA, *Archivio di Stato*, Famiglia Arrigoni degli Oddi, b. 264, fasc. 2, n. 2531, c. 3.

<sup>43</sup> BMCVc, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 30 ottobre 1861.

La replica di Meduna non si farà attendere, perché nel novembre del 1861 il nobile provvede a commentare la proposta decorativa delineata dall'architetto<sup>44</sup>. Tra le righe emerge come Meduna preveda per il salone di Padova una soluzione diversa rispetto a quella proposta per Castelfranco. Il nobile chiarisce subito la sua intenzione di creare un ambiente più "sobrio" rispetto alla villa «senza dispendiosi ornamenti». Pertanto, quando il Meduna suggerisce l'uso dell'«intonaco lucido entro campi delle varie riquadrature variando le une dalle altre con qualche ornamento in stucco», il nobile fa proprio il consiglio dell'architetto, chiedendogli di eseguire un progetto definitivo, indispensabile «per non perdere l'opportuna proposizione di un artista stuccatore», occasione che ritiene «vantaggiosa sotto ogni rapporto» e aspettando «i dettagli della ringhiera di questa sala da ballo e successivamente quelli delle pareti e della volta». Infine, suggerisce la possibilità di riutilizzare nella sala due specchi di uguali dimensioni, che sono già in suo possesso chiedendo a Meduna se siano sufficienti ad abbellire le pareti dell'ambiente e ad amplificare lo spazio. La soluzione deve aver convinto l'architetto, perché gli specchi sono oggi visibili all'interno della sala. A mesi di distanza, in una lettera del 24 aprile 1862, il nobile sollecita nuovamente l'architetto di spedirgli a Castelfranco il disegno della parete della sala da ballo di Padova, per poter iniziare i lavori<sup>45</sup>.

Se confrontiamo quanto esplicitato nella missiva dell'autunno 1861 e il risultato ottenuto nelle dimore di Castelfranco e Padova la soluzione decorativa sembra contraddire l'idea iniziale del conte<sup>46</sup>. I due ambienti presentano evidenti affinità a livello organizzativo e nella scelta degli elementi di decoro e ciò confermerebbe appieno la conduzione dei cantieri in modo "parallelo". La sala da ballo di Castelfranco (fig. 5), di ampie dimensioni, si sviluppa a doppia altezza ed è percorsa lungo il suo perimetro da un ballatoio, mentre su un lato corto è collocato lo spazio per l'orchestra. Il salone accoglie un ciclo di affreschi incentrato sul gioco tra realtà e finzione, opera della mano di Giacomo Casa, celebre per aver collaborato con Meduna al teatro la Fenice. Alle reali aperture verso il giardino si contrappone sul lato opposto, una serie di

<sup>44</sup> MCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 3 novembre 1861.

<sup>45</sup> Ivi, lettera del 24 aprile 1861.

<sup>46</sup> Si ringrazia la famiglia Miatto per avermi dato la possibilità di accedere a palazzo Revedin.

riquadri in cui appaiono dame e cavalieri abbigliati con sontuose vesti dal colore sgargiante nell'atto di prendere parte alla festa<sup>47</sup>. Sul soffitto, racchiuso da una balaustra, un gruppo animato di fanciulle è colto nel momento di volteggiare in un cielo aureo: alcune cantano e suonano strumenti musicali, altre sbadatamente lasciano cadere alcuni fiori dai loro *bouquets* (fig. 7). Il resto dello spazio è occupato da una serie di partiture geometriche in cui si sviluppano motivi fitomorfi.

A Padova, la sala da ballo (fig. 8), di dimensioni più contenute, è anch'essa articolata su due livelli, e presenta su un lato una loggia sostenuta da una coppia di colonne corinzie. L'illuminazione naturale viene offerta nei due lati lunghi da coppie di finestre, che in questo modo limitano la superficie pittorica nelle pareti. Quadrature dai toni ocre, rosa salmone e verde salvia vanno a stabilire rigide partizioni disposte in modo simmetrico, a differenza di Castelfranco dove l'elemento figurativo è dominante. Piccole tarsie screziate di color malva accompagnano campiture monocrome di color verde-grigio, percorse da sottili elementi vegetali. Questi ultimi anticipano, e vanno a creare una base, su cui si estende una ricca ornamentazione in stucco con motivi a *rocaille*, che percorre l'intera sala come una trama: una combinazione a girali affiancata da grottesche, festoni di frutta, strumenti musicali e cornucopie, mentre piccole teste si protendono come se fossero elementi a tutto tondo. Come a Castelfranco, il pittore simula un'ariosa apertura verso il centro del soffitto (fig. 9). Su un cielo azzurro cosperso di nuvole impalpabili, che degradano dall'ocra al rosa, aleggiano sette fanciulle. Le loro vesti assecondano il movimento delle giovani che

<sup>47</sup> Per la descrizione dell'ambiente si vedano: GIUSEPPE PAVANELLO, *Castelfranco Veneto. Villa Revedin*, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, pp. 146-147; EUGENIO MANZATO, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, I, Milano, Electa, 2002, pp. 171-210; GIUSEPPE PAVANELLO, *La decorazione degli interni*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, pp. 421, 436, 468; PAOLO DELORENZI, *Castelfranco Veneto. Villa Revedin Bolasco*, in *Gli affreschi nelle ville venete. L'Ottocento*, a cura di Sergio Marinelli e Vincenzo Mancini, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 170-174; LUCIANA CROSATO LARCHER, *Gli affreschi del salone da ballo di villa Revedin-Bolasco*, in *Conoscere Bolasco*, pp. 49-53; *La Sala da Ballo di Villa Revedin Bolasco ora proprietà dell'Università degli Studi di Padova*, a cura di Amici dei Musei e dei Monumenti di Castelfranco Veneto e della Castellana, Castelfranco Veneto, 2018; MARIN, *Giovanni Battista Meduna a villa Revedin Bolasco*, pp. 113-128. Si ricorda anche l'esistenza di un acquerello preparatorio autografo di Casa e conservato al Museo Civico di Padova, inv. 2431 (cfr. FABRIZIO MAGANI, *Giacomo Casa. Due donne mascherate*, in *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici), a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini, Mari Pietrogiovanna, Padova, Il poligrafo, 1999, p. 199, cat. 210).

continuano a volteggiare in modo seducente, non curanti degli sguardi curiosi degli ospiti. Eccezionale la somiglianza che si riscontra nel soffitto delle due dimore<sup>48</sup>: l'affresco restituisce lo stesso motivo iconografico e il modo simmetrico di collocare il gruppo delle figure nella superficie pittorica. Non solo, altri brani presentano diverse analogie: i panneggi resi con una grafia quasi geometrica e con colori brillanti sui toni dell'iride, la tipologia delle figure, la fisionomia dei volti con gli incarnati tenui e delicati e l'acconciatura arricchita con fili di perle e fiori. Inoltre, in entrambe le opere il pittore riesce sapientemente a controllare il movimento intricato delle figure, con uno stile di grande pulizia disegnativa che dona alla composizione un gusto piacevole e ameno. Se l'affresco di Castelfranco vede la paternità certa di Giacomo Casa, l'insieme delle caratteristiche sopra citate, farebbe supporre la sua presenza anche a Padova. Ipotesi che troverebbe ulteriore conferma se consideriamo le figure riproposte dal pittore Casa nel dipinto *L'unione di Venezia all'Italia* del 1866, perché sebbene in *mise* diversa, presentano alcune attinenze con il gruppo degli affreschi realizzati per Revedin<sup>49</sup>.

Completano la decorazione, ai lati del soffitto, elementi a conchiglia che racchiudono eleganti vasi *rocaille*, da cui escono una varietà di fiori (fig. 10), mentre al centro mezzelune accolgono una cetra e diversi strumenti musicali a esplicitare il sodalizio tra la sala e la musica. Nella parte sottostante corre un fregio con medaglioni entro i quali sono rappresentati putti reggenti diversi attributi, la loro resa è minore rispetto al resto della sala e ciò fa supporre la realizzazione da parte di un pittore secondario, o addirittura, in alcuni punti, un intervento di restauro successivo. Sopra le porte, riquadri monocromi color bronzo, riportano invece diverse scene di fantasia.

A ora un interrogativo ancora da sciogliere, e probabilmente destinato a rimanere irrisolto senza lo spoglio del restante carteggio, riguarda la possibile data di esecuzione degli affreschi. A questo punto una domanda sorge spontanea: l'opera di Padova è una replica di quella di

<sup>48</sup> PAVANELLO, *Castelfranco Veneto. Villa Revedin*, p. 147; ID., *La decorazione degli interni*, p. 468; DELORENZI, *Castelfranco Veneto. Villa Revedin Bolasco*, p. 173.

<sup>49</sup> GIUSEPPE PAVANELLO, *La decorazione dei palazzi veneziani negli anni del dominio austriaco*, in *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 259-274.

Castelfranco o un modello che poi verrà riformulato su scala maggiore in villa?

Anche nel palazzo patavino, la supervisione di Meduna si riconosce nella sapiente concezione d'insieme dell'architetto, in grado di orchestrare ogni particolare della sala, dai decori a intralci vegetali nelle pareti e nel soffitto, alla fantasiosa ornamentazione delle colonne, ai porta candele in ferro, fino all'elegante balaustra che fa da parapetto allo spazio dedicato all'orchestra. Nel settembre del 1862<sup>50</sup> Revedin, in un sopralluogo nel suo palazzo patavino, è già in grado di osservare i lavori in corso ed esprimere un giudizio circa l'operato degli artisti occupati nell'esecuzione dell'apparato pittorico e plastico:

Nel mio passaggio per Padova mi sono fermato alcune ore per esaminare i lavori eseguiti dallo stuccatore e pittore nella mia da ballo e la trovai di mia soddisfazione [...] desidererei che venissero fatti alcuni piccoli cambiamenti nel soffitto.

Quindi, a questa data le attività in corso sono a buon punto, tuttavia, esse non soddisfano pienamente il conte per diversi motivi. Innanzitutto, a suo parere nel soffitto le decorazioni «paiono per la grandiosità della sala troppo complicati», forse perché sistemate in modo ravvicinato, e per questo motivo propone di renderle più estese. Poi sembra che lo stuccatore per eseguire il suo lavoro richieda a metà opera un incremento del proprio compenso rispetto a quanto stabilito nel contratto iniziale:

lo stuccatore che ha ricevuto da me a tutt'oggi f. 372 si è prefissato di ricevere un nuovo acconto dicendo che egli ha già dispendiato fino ora f. ni 530, e che per ultimare il lavoro occorrerebbero altri 300. Così che il lavoro di stucco della sala da ballo non costerebbe più f. 500 come si è contrattato ma f. 850.

La situazione non trova il gradimento del nobile che confida a Meduna persino di essere «disposto a recedere dal contratto lasciandogli f. 372, senza dargli altri acconti, e per il successivo lavoro provvederei io stesso con altri artisti, la qual cosa non vide la sua adesione», e aggiun-

<sup>50</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 30 settembre 1862.

ge qualche riga più avanti: «intanto fino a una di lui [sic] sopralluogo gli ho dato f. 10 alla settimana, ma vedo l'affare molto imbarazzato, e crederei meglio di tutto fosse che questi miei artisti passassero a Padova per ultimare la sala». Dalle sue parole si può quindi dedurre come Revedin pensasse di potersi avvalere degli artisti attivi a Castelfranco per concludere la decorazione a Padova. L'ipotesi di una possibile presenza di queste maestranze troverebbe conferma anche nelle analogie di alcuni elementi decorativi. Il conte informa Meduna che:

Il Battistuzzi aveva chiesto allo stuccatore quando poteva venire a Padova per il lavoro delle pareti, e questi aveva risposto nella corrente settimana. Io però lo pregherei di sospendere fino ad un nostro sopralluogo, che si potrebbe effettuare fino alla fine della ventura settimana<sup>51</sup>.

A questa data gran parte degli stucchi del soffitto sono quindi già eseguiti, mentre Battistuzzi aspetta di poter proseguire la sua collaborazione nelle pareti. A essere impiegato nella decorazione della sala è il pittore di origine triestina Achille Battistuzzi, artista che svolse gran parte della propria attività in terra catalana<sup>52</sup>. Dopo aver seguito l'Accademia delle Belle Arti, egli sarà ingaggiato in due attività nel territorio veneto collaborando con artisti che entreranno a far parte dell'*équipe* di Revedin. Nella rivista *L'età presente: giornale politico letterario* del 1858<sup>53</sup> si viene a sapere come Battistuzzi sia l'autore in particolare degli ornamenti e delle composizioni floreali nelle pareti e nei soffitti del Caffè Florian, dove operano anche Giacomo Casa, Giulio Carlini e Antonio Pascutti. Inoltre, egli è assunto nella dipintura di una sala di villa Contarini a Vo' Vecchio, una dimora radicalmente rinnovata a metà Ottocento da Giovanni Battista Meduna<sup>54</sup>. Quindi, se riteniamo

<sup>51</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 30 settembre 1862.

<sup>52</sup> XAVIER BARRAL I ALTET, *La catedral de Barcelona l'any 1877 i el medievalisme d'Achille Battistuzzi*, «D'Art», 20 (1994), pp. 325-348.

<sup>53</sup> *L'età presente: giornale politico letterario*, Venezia, Tip. del Commercio, 1858, p. 60. Per la decorazione si veda anche PAVANELLO, *La decorazione degli interni*, pp. 463-464; DANILO REATO, *Il Caffè Florian*, Venezia, Filippi Editore, 1984.

<sup>54</sup> La villa cinquecentesca è radicalmente rinnovata a metà Ottocento su commissione dei nuovi proprietari, Maria Giovannelli e Giovan Battista Venier e, anche se non esistono documenti certi sull'intervento ottocentesco della dimora, si può attribuire l'opera di Giovanni Battista Meduna, la cui firma risulterebbe in una scala "a bovolo", un elemento proposto anche in precedenza dall'architetto nel palazzo Giovannelli a Santa Fosca (LUCIA IEVOLELLA, *Vo' Vecchio. Villa Contarini*, in

che Revedin abbia chiesto a Meduna in qualità di “regista” indiscusso quel parere, sempre tanto auspicato sulla scelta degli artisti a cui rivolgersi, è possibile che anche in questo caso la preferenza sia ricaduta su un pittore facente capo all’*entourage* dell’architetto veneziano.

Dopo aver esaminato l’attività di Battistuzzi possiamo affermare che l’intervento dell’artista a Padova sia sempre da riferire alla parte ornamentale dell’ambiente; a questo punto, appare interessante prendere in esame un piccolo *corpus* di disegni conservati presso il Museo nazionale di Arte della Catalogna<sup>55</sup>. Nei fogli vengono rappresentate in proiezione ortogonale le pareti e il soffitto di una sala: il pittore con minuzia si concentra a studiare la strutturazione dello spazio e gli elementi decorativi. A questo proposito, in alcuni casi l’artista sperimenta soluzioni ornamentali molto sfarzose, in linea con l’apparato presente nel palazzo Revedin, oltre ad offrire nel dettaglio un ventaglio di proposte che risultano molto simili alle scelte poi adottate a Padova: la resa dei girali fitomorfi, il motivo a conchiglia, le cornucopie da cui fuoriescono elementi vegetali, i vasi di fiori e le rosette. Di certo, Battistuzzi prende ispirazione, come già Meduna, da prontuari d’ornato pubblicati in quegli anni, in particolare dall’*Industria Artistica o Raccolta di composizioni e decorazioni ornamentali* di Eugène Julienne, edito a Venezia nel 1851<sup>56</sup>.

Nell’ultima lettera nota, datata 6 dicembre 1866<sup>57</sup> il committente, con la solita precisione, rivolge l’attenzione su un altro particolare del salone: la ringhiera che delimita la zona relativa all’orchestra. Tra le righe si deduce come Meduna avesse presentato al nobile una scelta tra diversi modelli. Il conte non appare soddisfatto per cui impone nuovamente la sua volontà rispetto ai materiali da utilizzare, suggerendo con sicurezza di preferire il «ferro fuso, anziché il legno» perché quest’ultimo, sebbene più leggero, non assicura «la necessaria solidità». Inol-

*Gli affreschi nelle ville venete. L'Ottocento*, pp. 572-575; ANTONIO DRAGHI, *Il complesso di villa Contarini Giovanelli-Venier a Vo': studi preliminari al progetto di restauro e di recupero funzionale*, Vo' Vecchio (PD), Comune di Vo', 2006).

<sup>55</sup> BARCELLONA, *Museu Nacional d'Art de Catalunya*, numero di catalogo: 066963-D, 066964-D, 066965-D, 000782-D.

<sup>56</sup> EUGÈNE JULIENNE, *Industria artistica o raccolta di composizioni e decorazioni ornamentali come suppellettili d'ogni materia [...]*, Venezia, Giuseppe Antonelli Editore, 1851; PAVANELLO, *La decorazione degli interni*, pp. 463-464.

<sup>57</sup> BMCVe, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera del 6 dicembre 1866.

tre, consiglia all'architetto di recarsi alla Fonderia Neville a San Rocco, alla ricerca di un eventuale modello da cui trarre ispirazione «risparmiando così nella spesa», come aveva fatto in precedenza Giacomo Casa per il disegno della ringhiera della villa a Castelfranco, riportando così la paternità di questo elemento decorativo all'artista. A una osservazione diretta, indubbiamente la balaustra di Padova deriva da quella di Castelfranco.

Infine, l'intervento di Meduna non si limita alla sala da ballo, ma si esplicita anche nella realizzazione di dettagli minori per altri ambienti, uguali a villa Revedin: la maniglia delle finestre in vetro colorato, il copricamino con pomello in vetro, le zineffe per le tende delle finestre.

Seppur limitato quantitativamente il *corpus* epistolare risulta uno strumento eccezionale per comprendere il rapporto tra Revedin e Meduna e il contributo di quest'ultimo al di fuori del cantiere noto della villa. È interessante riflettere sulla natura della relazione che si è instaurata tra i due gentiluomini: uno stretto sodalizio, basato su una illimitata fiducia, che porterà il nobile ad apprezzare le abilità progettuali dell'architetto tanto da voler far realizzare la sua villa a Castelfranco e la sala da ballo a Padova. In effetti, le due dimore presentano notevoli somiglianze nel salone principale: oltre a denotare l'indiscussa regia progettuale di Meduna esse rivelano l'intervento di artisti che ruotano attorno alla figura stessa dell'architetto e probabilmente, da quanto affermato da Revedin, operanti anche a Castelfranco.

#### ABSTRACT

Il saggio analizza l'intervento progettuale dell'architetto Giovanni Battista Meduna a palazzo Revedin a Padova. La ricerca riguarda una serie di lettere inedite, conservate presso l'archivio del Museo Correr di Venezia, scritte dal conte Francesco Revedin e dirette a Meduna tra il 1852 e il 1866. Lo scambio intercorso tra i due protagonisti ha come *focus* principale la progettazione e la costruzione del complesso di villa Revedin Bolasco a Castelfranco Veneto. D'altro canto, tra le righe emerge una questione degna di nota e fino a ora mai studiata nel dettaglio. Si fa riferimento alla presenza del nobiluomo a Padova e al suo intento di realizzare all'interno della propria dimora una sala da ballo a somiglianza di quella di Castelfranco. Sul piano decorativo le strette affinità con il medesimo ambiente a Castelfranco se da un lato confermano la stessa regia affidata al celebre architetto

veneziano, dall'altro prospettano alcune ipotesi circa l'identità della personalità operanti a Padova.

The essay analyzes the project intervention of Giovanni Battista Meduna at Palazzo Revedin in Padua. The research pertains to a series of unpublished letters, stored in the Correr Museum Archive in Venice, written by Count Francesco Revedin and addressed to Meduna between 1852 and 1866. The correspondence between the two protagonists mainly focuses on the design and construction of the Villa Revedin Bolasco in Castelfranco Veneto. On the other hand, a significant issue emerges that has never been studied in detail until now. It refers to the nobleman's presence in Padua and his intention to create a ballroom within his residence, similar to the one in Castelfranco. On the decorative aspect, the close affinities with the same room in Castelfranco, not only confirm the same direction entrusted to the renowned Venetian architect, but also propose some hypotheses regarding the identity of the personalities working in Padua.

*Elena Giacomello*

RACCOLTA E GESTIONE DELL'ACQUA METEORICA NELLA  
VENEZIA STORICA. IL SISTEMA POZZO-CAMPO-TETTO E LE  
PAVIMENTAZIONI IN MASEGNI, PROTO SOLUZIONI *NATURE-BASED*  
/ WATER STORAGE AND RAINWATER MANAGEMENT IN ANCIENT  
VENICE: THE SYSTEM WELL-FIELD-ROOF AND THE STONE  
PAVING, FIRST NATURE-BASED SOLUTIONS

Queste cisterne altro non sono che una imitazione in piccolo dell'opera della natura; imitazione però ideata con fine accorgimento e tutt'ora in uso soltanto in Venezia e nelle sue isole. Tale metodo di fabbricazione risale a tempi antichi.

Giuseppe Bianco, ingegnere capo del Municipio di Venezia (1861)

*Introduzione*

L'esigenza di fornire acqua dolce alla popolazione di Venezia attraversa la storia millenaria della città dando forma a un ingegnoso sistema architettonico-filtrante costituito da pozzo-campo-tetto. «Venexia è in acqua et non ha aqua» scriveva Marin Sanudo sintetizzando una semplice e critica constatazione: la città lagunare, repubblica marinara, grande potenza navale e commerciale dell'Europa, non aveva fra le sue isole acqua dolce potabile, né per ogni altro uso igienico e produttivo. La soluzione inventata e adottata dalla popolazione che abitò Venezia fu la costruzione di un tipo di pozzo del tutto singolare da un punto di vista funzionale, che non ha nulla a che fare con il pozzo artesiano.

I pozzi, per meglio dire, le vere da pozzo che oggi ammiriamo nei campi della città sono solo l'apice, la parte emersa, di un dispositivo di notevole ampiezza capace di raccogliere, addurre, depurare e serbare l'acqua meteorica. Dall'inizio del XIV secolo, a seguito del progressivo incremento demografico della città, la disponibilità idrica fu garantita grazie all'attingimento di acqua di fiume operata dagli *acquareoli* o *burceri de aqua*, cioè da portatori d'acqua dalla Brenta verso i pozzi di Venezia, con i burchi, grosse barche a fondo piatto e profondo. Dal 1884 i pozzi furono alimentati con l'acqua dell'acquedotto e nel corso del XX secolo, con la diffusione capillare degli impianti idrici all'interno degli edifici, essi persero il loro utilità, degradando per l'abbandono d'uso e la mancanza di manutenzione.

Al giorno d'oggi l'acqua meteorica è trattata (per il solo fine del drenaggio urbano, cioè dell'allontanamento e non della raccolta come in passato) dagli orizzontamenti, cioè dai tetti e dalle pavimentazioni, con ovvie differenze di scopo: il tetto impermeabilizza l'edificio, mentre la pavimentazione dota il suolo di una superficie atta al traffico che vi si svolge.

Limitando la trattazione alla pavimentazione, i masegni di Venezia, diversamente posati, possono favorire o contrastare l'infiltrazione dell'acqua meteorica nel sottosuolo, che, qualora avvenga, produce molteplici benefici. *In primis* all'acqua stessa, ma anche al suolo e al micro-clima urbano, evitando quell'impermeabilizzazione che disturba i pedoni a causa della formazione di pozze. Ma non solo: l'infiltrazione dell'acqua lungo le fughe, attraverso una posa tradizionale drenante, preserva i blocchi stessi di trachite e innesca un meccanismo virtuoso di ciclo idrologico urbano che coinvolge, oltre alla pavimentazione, quel primo metro di suolo che funziona come una spugna, analogamente alla *spongia* dei pozzi, assicurando deflussi più lenti, di cui l'ambiente urbano può significativamente giovare.

### *I pozzi veneziani: un'invenzione*

Dopo l'offensiva longobarda del 639, la Venezia marittima risultò territorialmente definita nella sfera lagunare. [...] lungo tutto l'arco di questi secoli, le condizioni di vita delle popolazioni venetiche furono certamente difficili, a causa soprattutto delle caratteristiche ambientali. [...] Il bene di cui si sentiva maggiormente la mancanza era, allora come sempre nella vita di queste isole, l'acqua potabile<sup>1</sup>.

Secondo il vasto studio di Massimo Costantini dedicato alla storia dell'approvvigionamento idrico di Venezia e ai suoi pozzi, la raccolta di acqua piovana da parte dei primi abitanti della laguna doveva essere il principale metodo di rifornimento, essendo probabilmente carenti di capacità tecnica e organizzativa per poter attingere dai fiumi dell'immediata terraferma:

<sup>1</sup> MASSIMO COSTANTINI, *L'acqua di Venezia. L'approvvigionamento idrico della Serenissima*, Venezia, Arsenale Editrice, 1984, p. 10.

l'approvvigionamento idrico diventò un problema socialmente rilevante. [...] In condizioni di assoluta mancanza di acque superficiali, la domanda della risorsa non poteva essere soddisfatta che da depositi sotterranei<sup>2</sup>.

L'ipotesi che l'autore propone, riprendendo le considerazioni di Temanza<sup>3</sup>, è che

i pozzi naturali attingenti l'acqua filtrata attraverso le dune sabbiose del Lido ispirarono infatti la creatività dei Veneziani, o meglio stimolarono il loro spirito di emulazione, costituendo il vero e proprio modello per la costruzione dei pozzi artificiali alla veneziana<sup>4</sup>.

Le popolazioni dei litorali sabbiosi (Caorle, Jesolo e Grado) potevano trovare l'acqua dolce scavando la sabbia superficiale, raggiungendo così la falda freatica per l'attingimento. A Venezia questa tecnica di attingimento dalla falda acquifera è confermata solo al Lido, nel pozzo di San Nicolò e presso le Quattro fontane (o vasche). Differentemente sulle isole della laguna i pozzi naturali non dovevano garantire acqua dolce o acqua di buona qualità, probabilmente per la diversa composizione dei terreni permeabili sovrastanti lo strato argilloso. Sebbene non sia possibile ricostruire l'origine dei primi pozzi, molti documenti, a partire dal Trecento, testimoniano gli sforzi economici, tecnici e normativi sostenuti dalla città per rispondere al problema assillante della mancanza d'acqua<sup>5</sup>.

Il pozzo alla veneziana è un sistema di filtraggio dell'acqua dolce che sfrutta la capacità di purificazione operata da un certo tipo di sabbia raccolta lungo i litorali prossimali alla laguna e trasportata in città. I materiali e i componenti del pozzo, opportunamente proporzionati e costruiti, garantivano intercettazione, raccolta, filtraggio e accumulo dell'acqua meteorica.

Una dettagliata descrizione di come fosse costruito un pozzo e di come esso funzionasse venne scritta in una lettera dell'ingegnere muni-

<sup>2</sup> Ivi, p. 11.

<sup>3</sup> TOMMASO TEMANZA, *Dissertazione sopra i pozzi di Venezia*, Venezia, Biblioteca del seminario di Venezia, ms. 715, fasc. 1. Tratto da: COSTANTINI, *L'acqua di Venezia*, p. 11.

<sup>4</sup> COSTANTINI, *L'acqua di Venezia*, p. 13.

<sup>5</sup> STEFANO ZAGGIA, *Far la città. Il ruolo dei provveditori di Comun nell'evoluzione dell'ambiente urbano di Venezia. Strade, ponti, pozzi, case*, Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, Mefrim, t. 116, 2004.

cipale Giuseppe Bianco indirizzata all'ingegnere G. Daigremont, data 11 agosto 1860<sup>6</sup>, di cui si riporta qualche estratto di seguito.

Il primo e fondamentale componente del pozzo era la vasca, ossia una cisterna che occupava uno scavo nel sottosuolo atto a generare un bacino, profondo da 3,5 a 5 metri, mai superiore a 6 metri<sup>7</sup>.

La proiezione orizzontale [della vasca] è circolare, o quadrata, o poligona, a seconda delle circostanze di fatto, che possono affettare l'area in cui deve scavarsi. Dovendo la base inferiore essere più piccola della superiore, per non lasciar franare in atto di costruzione le pareti della vasca, ne segue che la sua figura solida sarà quella di un tronco di cono, o di piramide, a base poligona. Il fondo della vasca sarà poi atteggiato a cono rovescio, o a piramide, per agevolare l'affluenza dell'acqua nella canna nei casi di scarsità<sup>8</sup>.

Al fine di assicurare il confinamento idrico – sia per impedire l'ingresso di acqua nella vasca dal terreno circostante, sia per evitare il disperdimento dell'acqua filtrata dal pozzo – il bacino veniva rivestito da una argilla di ottima qualità «perfettamente scevra da materie eterogenee e contenente il meno possibile di calce o carbonata o solfata. Essa dev'essere sciabordata e manipolata né più né meno di quanto suol manipolarsi quella onde si confezionano le stoviglie; e ridotta a pressoché uguale consistenza pastosa»<sup>9</sup>. La costruzione a regola d'arte doveva garantire l'assoluta integrità delle pareti, infatti anche solo una piccola crepa dell'argilla avrebbe drammaticamente compromesso il funzionamento del sistema. Pertanto, in fase di costruzione, era previsto il progressivo riempimento della vasca con quella stessa sabbia umida che avrebbe poi costituito il filtro del pozzo per prevenire il disseccamento dell'argilla manipolata (e la formazione di crepe). Lo spessore delle pareti della vasca era di 60 cm nella parte inferiore e andava riducendosi fino a 30 verso la sommità.

Il secondo elemento fondamentale era la canna, la cui base era costituita da una lastra di pietra viva o scavata superiormente a forma di

<sup>6</sup> GUSTAVO BOLDRIN, GIOVANNI DOLCETTI, *I pozzi di Venezia, 1015-1906*, Venezia, Tipi di C. Ferrari, 1910, p. 24.

<sup>7</sup> BOLDRIN, DOLCETTI, *I pozzi di Venezia*, p. 23.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>9</sup> Ivi, p. 24.

calotta sferica «per facilitare l'immersione dei secchi quando la cisterna contiene poca acqua»<sup>10</sup> e collocata al centro della vasca direttamente sopra all'argilla (fig. 1). La lastra diventava il piano di imposta per la canna, che era costruita di una prima testa di mattoni pozzali all'interno e una seconda testa di mattoni addossati ai primi all'esterno, detta camicia.

I mattoni venivano uniti da un conglomerato composto dallo stesso tipo di argilla della vasca miscelata a sabbia in proporzioni da verificare di volta in volta in base alla qualità dell'argilla e alla velocità con cui l'acqua riempiva la canna di un pozzetto di prova. Oltre ad assicurare l'unione fra i mattoni, questo conglomerato doveva consentire il passaggio dell'acqua verso la canna. Solo nell'ultima parte, in prossimità della superficie, i mattoni venivano cementati attraverso un impasto di calce idraulica e sabbia, un impasto più duro e impermeabile che indirizzava l'acqua al filtraggio verso gli strati più profondi della vasca e, al contempo, rendeva più solido quel settore alto della canna soggetto ai frequenti urti dei secchi. La parte emersa del pozzo era la vera che coronava la canna fungendo da parapetto per l'accesso all'acqua; il suo coperchio era una lastra di ferro. Man mano che la canna veniva costruita, si procedeva necessariamente al riempimento della vasca con la sabbia, questo aveva il duplice scopo di fornire una superficie di calpestio ai costruttori per il proseguimento dei lavori di costruzione e di proteggere la vasca cingendo solidamente la costruzione.

L'azione di filtrazione dell'acqua piovana veniva assicurata dalla sabbia di riempimento della cisterna, chiamata *spongia*. Si trattava di sabbia dolce, purgata e lavata abbondantemente, proveniente dal litorale veneto, la cui composizione silicica era da preferirsi rispetto a qualunque altro tipo.

Dove questa sabbia non fosse facilmente reperibile [si può supplire] colla ghiaja assai minuta e ben dilavata quand'anche fosse tutta calcare; però che la eventuale presenza di quella poca qualità del carbonato di calce, che può subire una soluzione, se toglie all'acqua piovana la primitiva sua purezza, non la rende però nullamente nociva alla salute di chi ne usa<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Ivi, p. 26.

<sup>11</sup> Ivi, p. 28.

All'altezza dei mattoni cementati della canna si costruivano i cassoni, ossia un cunicolo di mattoni a secco, di sezione rettangolare, che girava attorno alla vasca il più possibile vicino alle sue pareti. «Le misure interne della sezione [dei cassoni] oscillano fra 0,75 e 1,30 metri in larghezza e fra 0,80 e 1,50 metri in altezza»<sup>12</sup>. Il volume attorno ai cassoni veniva riempito ancora di sabbia fino al piede della vera. Da qui si posava la pavimentazione i cui blocchi dovevano essere ben uniti da cemento in modo da convogliare il deflusso superficiale verso le *pilelle*. La pilella era una lastra di pietra dotata di piccoli fori che immettevano l'acqua nei cassoni (fig. 2). La pavimentazione veniva posata con una pendenza opportuna per convogliare il deflusso verso i cassoni. Una volta caduta, l'acqua piovana ruscellava dalla pavimentazione del pozzo verso le pilelle forate, penetrava nei cassoni in prossimità delle pareti della vasca e poi attraversava la sabbia, venendo da questa filtrata e depurata, per raggiungere la canna del pozzo, pronta a essere attinta.

Il pozzo così concepito, collocato all'esterno nei campi di Venezia, temeva due pericoli: il disseccamento, che avrebbe generato fessurazioni della vasca compromettendone l'impermeabilità, e l'intrusione salina, che avrebbe pregiudicato la qualità dell'acqua filtrata. Le soluzioni a tali problemi erano nel primo caso evitare in assoluto che i pozzi si asciugassero attraverso il reintegro di acqua fluviale, nel secondo caso la sigillatura preventiva delle pilelle quando si verificassero le acque alte.

Tanto cruciale era il funzionamento dei pozzi per garantire qualità e igiene alla preziosa risorsa idrica, che Venezia accentrò il governo dell'intero sistema di approvvigionamento e stoccaggio d'acqua attraverso una pluralità di organi e individui a cui erano affidati specifiche funzioni e precise responsabilità. I pozzi, quindi, erano oggetto di gestione continua, essi venivano mantenuti e vigilati da

una pluralità di organi e individui: i Provveditori alla sanità vigilavano sotto l'aspetto igienico, i Provveditori di Comun avevano competenza tecnico-edilizia, i Capi-contrada eseguivano le due aperture giornaliere e custodivano le chiavi dei coperchi<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> BOLDRIN, DOLCETTI, *I pozzi di Venezia*, p. 28.

<sup>13</sup> COSTANTINI, *L'acqua di Venezia*, p. 16.

*L'acqua dai fiumi e l'acqua dai tetti per aumentare la disponibilità idrica*

Nonostante la presenza di numerosissimi pozzi, la penuria d'acqua dolce andava accentuandosi con l'incremento demografico e la crescita della città. All'inizio del XIV secolo Venezia era una delle città più popolate d'Europa superando i 100 mila abitanti. In questo periodo, precisamente il 7 ottobre 1318, venne deliberato un primo approvvigionamento idrico dalla terraferma, attraverso una *cava* che servisse a prendere acqua "de bonis loci", cioè dalla Brenta a monte della foce. L'attingimento dell'acqua fluviale, quale soluzione complementare alla sola raccolta dell'acqua meteorica, si rese presto necessario avviando un importante progresso organizzativo da parte della città per poter utilizzare l'acqua dolce migliore e più vicina, interessando il territorio solcato dall'ultimo tratto della Brenta.

L'approvvigionamento idrico era in carico agli *acquaroli* o *burchieri de acqua*, che nel tempo divennero i fornitori del bene preziosissimo, assumendo un ruolo basilare nella fornitura del servizio. Nel 1471 si costituirono in arte. Con i loro burchi, grosse barche a fondo piatto e profondo, gli acquaroli prelevavano l'acqua dapprima dalla Brenta presso Lizzafusina (in operatività fino al 1615, luogo in cui evolsero attrezzature e opere per il sollevamento dell'acqua e il caricamento dei burchi), e poi attraverso l'apertura della Seriola da Mira a Moranzano (1610) e da Dolo a Mira (1611) (figg. 3-4).

Oltre alle immissioni dell'acqua della Brenta, rivolte a incrementare la disponibilità residua dei pozzi, il sistema pozzo-campo venne ulteriormente ampliato: nel XIV secolo, si cominciò a incanalare nei pozzi l'acqua proveniente dalle gronde dei tetti attraverso condutture verticali (*canoni da acqua*) e condotti sotterranei in muratura, i *gatoli*, verso i cassoni incrementando così la superficie ricevente (figg. 5-6). Il «gattolo, specificatamente riferito al condotto sotterraneo che collega le tubazioni fittili verticali alla cisterna è attestato alla metà del XV secolo»<sup>14</sup>. In tal modo aumentava la superficie urbana utile capace di intercettare la pioggia e quindi il volume d'acqua stoccabile.

Una variante scaturita dallo sfruttamento del tetto a superficie rice-

<sup>14</sup> MARIO PIANA, *Costruire a Venezia. I mutamenti delle tecniche edificatorie lagunari tra Medioevo ed Età moderna*, Venezia, Marsilio, 2023, p. 81.

vente è costituita dai pozzi edificati dentro alle case e non più solo nei campi, la cui vasca veniva costruita all'interno del perimetro dell'edificio, probabilmente come prima opera costruttiva del lotto.

Si conoscono esempi di cisterne interne realizzate nella seconda metà del Quattrocento. [...] La diffusione di cisterne interne a partire da questa data è straordinaria: basterà sfogliare la ricca iconografia settecentesca con rilievi di case veneziane rinascimentali per constatarlo<sup>15</sup>.

La comparsa dei pozzi interni sarebbe quindi avvenuta a causa delle crescenti esigenze edificatorie nel territorio limitato della città, laddove preservare superfici di suolo sufficientemente vaste per alimentare un pozzo capiente non fosse più né sostenibile, né conveniente. Queste residenze, dotate di pozzo interno, erano destinate per lo più alle classi sociali popolari. È interessante citare che una parte consistente dei pozzi privati (escludendo quelli dei palazzi nobiliari, appartenenti a un'unica ricca proprietà) fossero collocati nelle corti interne a uso di molte residenze, rappresentando di fatto una «proprietà indivisa», «conservando immutata nel tempo la multi-proprietà del bene non frazionabile, ossia la cisterna, senza la quale le residenze vendute e acquisite avrebbero perso gran parte del loro valore»<sup>16</sup>. «Quel bene preziosissimo, indispensabile a tutti i residenti, la cisterna, che ben difficilmente può essere duplicata [...] rimane indivisa tra tutte le abitazioni che sulla corte si affacciano»<sup>17</sup>.

Venezia era dotata di un numero straordinario di pozzi. Nel 1795 i pozzi pubblici, che erano destinati alla popolazione più povera, erano 157, nel 1858 i pozzi privati erano 6.046. Questi numeri sono il risultato di secoli di «edificazione della riserva idrica» della città.

<sup>15</sup> GIORGIO GIANIGHIAN, *La casa veneziana complessa del rinascimento: un'invenzione contro il consumo del territorio*, in *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe-XVIe siècle) Actes du colloque de Rome (1er-4 décembre 1986)*, Rome, École Française de Rome, 1989, pp. 557-590.

<sup>16</sup> GIORGIO NUBAR GIANIGHIAN, *Altri retaggi medievali: cisterne veneziane*, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di Ennio Concina, Giordana Trovabene, Michela Agazzi, *Venezia e al Medioevo*, Padova, il Poligrafo, 2002, p. 201.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 199-203.

*Masegni e suolo, un sistema funzionale da valorizzare*

Al giorno d'oggi l'acqua meteorica serve assai poco ai veneziani, ma essa viene pur sempre gestita attraverso la pavimentazione e la rete di drenaggio urbano pre-esistente, costituita da gronde e *gàtoli* che convogliano la pioggia dai tetti. La pavimentazione è una frontiera fra atmosfera e terra, e i masegni veneziani non fanno eccezione: si tratta di un'interfaccia architettonico-tecnologica a cui sono in carico alcune funzioni, la più evidente delle quali è supportare sulla sua superficie il traffico che vi si svolge (a Venezia piuttosto leggero se paragonato a quello dei centri storici carrabili delle altre città).

È ben noto e documentato come la pavimentazione in masegni di trachite sostituì quella in mattoni di laterizio a partire dal XVI secolo<sup>18</sup>, essendo questa pietra notevolmente resistente e duratura, piuttosto vicina da estrarre, nonché integrabile con la pietra d'Istria che orna alcuni dei campi più belli della città. I masegni vennero dapprima utilizzati per la realizzazione dei pozzi e per gli spazi più importanti antistanti le chiese e le aree ove si svolgeva la vita pubblica e commerciale (San Marco e San Polo).

Nel 1786 [i campi] erano quasi tutti lastricati interamente in masegni, con o senza disegni in pietra d'Istria. In alcuni casi però lo erano solo i percorsi principali che li attraversavano al perimetro o diagonalmente, il resto era in cotto [posati a taglio per resistere meglio all'abrasione da calpestio] o in terreno [terra battuta, da cui derivano i nomi di campo, campiello]<sup>19</sup>.

## La messa in opera tradizionale dei masegni

consisteva nel preparare un letto di fango di barena mescolato a sabbia (ed eventualmente a poca calce) in proporzioni dettate dall'esperienza del *masegner*, e nel posare il masegno su di esso assestandolo il meglio possibile e

<sup>18</sup> EGLE RENATA TRINCANATO, *Venezia minore*, Milano, Edizioni del milione, 1948, p. 114: «Le vie furono lungamente lasciate di terreno naturale, e di terra battuta o pressata poté essere per lungo tempo il piano terra di molte abitazioni minori. Il selciato di pietra silicea delle cave di Monselice, cominciò ad essere usato nel XVI secolo per lastricare le vie cittadine, e diede il nome di "salizzata" a quelle calli larghe e di maggior traffico nelle quali venne posto in opera prima che nelle altre». Altre fonti individuano successivamente i primi usi di trachite.

<sup>19</sup> VITTORIO FORAMITTI, *Le pavimentazioni nella storia di Venezia*, «I masegni, Quaderni di Insula», 1 (1999), pp. 8-9.

battendolo col ferro del *levarin* fino al livello voluto della pavimentazione. Il masegno doveva essere smussato sottosquadro sui quattro lati sino ad assumere una sezione grossomodo trapezoidale in modo che l'impasto non affiorasse perimetralmente ma legasse lateralmente i masegni fra loro. Questi dovevano essere disposti a giunto unito, a contatto fra loro, senza o con pochissima aria intermedia<sup>20</sup>.

Sebbene la trachite non sia l'unica pietra utilizzata per le pavimentazioni veneziane<sup>21</sup>, essa è certamente la più diffusa. La trachite è

una lava di colore grigio che si coltivò ininterrottamente, anche se con varia intensità, in più Colli Euganei (da Monselice a Monte Rosso e a ovest di questi due estremi) dalla prima metà paleoveneta in poi. Sono rocce con buona resistenza sia fisico-meccanica che chimica. Sono generalmente poco porose (la porosità aperta media si aggira attorno a 5-6%), ma talora leggermente poco vescicolate e contenenti xenoliti che si sciolgono in tempi relativamente brevi (qualche decina di anni) lasciando delle cavità<sup>22</sup>.

Le pavimentazioni storiche veneziane sono tutelate, gli interventi su di esse sono regolamentati da un protocollo di intesa fra Comune e Soprintendenza di Venezia<sup>23</sup> che obbliga coloro i quali operino sul selciato ad attenersi ad alcune regole atte a salvaguardare il materiale, la funzionalità, la tessitura, rispondendo al contempo ai requisiti di resistenza e sicurezza. Il regolamento è rivolto in particolare alle società di gestione dei sottoservizi che periodicamente devono rimuovere e riposare i masegni per le manutenzioni straordinarie degli impianti. Nonostante il disciplinare sia chiaro, pur sintetico (la procedura corretta delle varie fasi di lavorazione è esplicitata), nonché vincolante, si assiste ancor oggi a sbrigative esecuzioni di posa dei masegni, in particolare mal fugati, piuttosto che rappezzi eseguiti con materiali impropri come conglomerati di cemento o addirittura bitume.

<sup>20</sup> LORENZO LAZZARINI, *La pavimentazione lapidea di Venezia e la cura dei masegni*, «La Poligrafa», 9 (2021), p. 5.

<sup>21</sup> LAZZARINI, *La pavimentazione lapidea di Venezia*, pp. 2-4.

<sup>22</sup> Ivi, p. 3.

<sup>23</sup> Comune di Venezia e Soprintendenza per i Beni architettonici, il paesaggio e il patrimonio storico artistico ed etno-antropologico di Venezia e laguna, *Modalità di intervento sulle pavimentazioni storiche a Venezia e isole. Protocollo di intesa*, 5 aprile 2007.

Alcuni fattori di obsolescenza della pavimentazione urbana sono fisiologici, cioè naturali e incontrastabili: è il caso dell'erosione causata dall'abrasione da calpestio e dall'invecchiamento della pietra, come accade per qualunque altro materiale da costruzione. A questi però si aggiunge un degrado ben più rapido che deriva da operazioni scorrette di rimozione e ri-selciatura dei masegni, a seguito delle manomissioni del sottosuolo per le manutenzioni dei sottoservizi di rete idrica, rete del gas, linea elettrica, reti per la telefonia mobile, le telecomunicazioni e la fibra ottica, oltre che per le reti di drenaggio urbano. Tali operazioni sono molto, troppo, frequenti considerato che le tecnologie di questi impianti vengono sostituite nel giro di pochi anni.

Secondo il protocollo di intervento, la posa delle pavimentazioni storiche può avvenire in due modalità. La prima è la posa a giunto unito, impiegata per le aree di maggior pregio, che prevede il contatto dei masegni l'un l'altro. In questo caso i conci non devono avere irregolarità ai bordi al fine di assicurare la collaborazione statica fra di essi. La posa a giunto unito dovrebbe avvenire su un sottofondo di sabbia, eventualmente mischiato a poca calce. Il secondo tipo di posa è a giunto fugato e dovrebbe essere effettuato allorquando, in occasione di rimozione e selciatura, le integrazioni di nuovo materiale fossero talmente consistenti da giustificare l'impiego del giunto fugato<sup>24</sup>. In questo caso la regola d'arte prevederebbe che

dovrà essere messa la massima attenzione nella realizzazione della malta di stuccatura e nell'esecuzione dei giunti che dovranno essere in sottosquadro rispetto al piano dei masegni [...]. Nel caso di consistenti problemi di degrado superficiale ed evidenti avvallamenti, potranno essere previste in cantiere tecniche di spianatura superficiale al fine del massimo recupero dei masegni esistenti<sup>25</sup>.

Proprio sulla posa e la ri-selciatura dei masegni a giunto fugato si evidenziano gli errori più palesi.

<sup>24</sup> COMUNE DI VENEZIA, SOPRINTENDENZA DI VENEZIA, *Protocollo di intesa*, 2007, p. 5.

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

Tra i materiali del tutto sbagliati e dannosi che vengono adoperati vi è il cemento Portland, spesso usato con poca sabbia, che dà luogo a malte compatissime che male si sposano con pietre porose (come la trachite dei masegni) che assorbono più facilmente l'acqua salata di risalita presente nei suoli veneziani e si deteriorano, spesso gravemente, per effetto della cristallizzazione salina [...] producendo morfologie di degrado come l'esfoliazione, la scagliatura e la polverizzazione, che portano a gravi perdite di superficie nei materiali stessi<sup>26</sup>.

Uno dei peggiori errori di posa, purtroppo assai frequente, è la stuccatura delle fughe sopra-squadro rispetto al piano dei masegni con l'uso di malte impermeabili. Questo errore genera degradi a catena: innanzitutto, come già citato, l'impermeabilità della malta, impedendo l'evaporazione dell'acqua salina dalla fuga, favorisce l'evaporazione al centro del masegno agevolando la scagliatura centrale e la perdita di materiale del concio nel suo centro<sup>27</sup>. Ma l'impermeabilità crea un problema anche "in direzione opposta": l'acqua meteorica non riesce a penetrare nel sottosuolo (attraverso le fughe, azione che peraltro contribuirebbe a dilavare il sale) creando pozzanghere disagiati per la circolazione dei pedoni e impedendo la pulizia della pietra e la filtrazione dell'acqua stessa.

Inoltre la malta impermeabile, in caso di rimozione dei masegni, è molto dura e più difficile da rimuovere, per questo motivo i conci vengono spesso sbrecciati rendendo necessaria la rifilatura del concio che ne riduce le dimensioni, da cui ne consegue una probabile ri-selciatura a giunto fugato (capace di recuperare centimetri), magari con nuove stuccature di cemento<sup>28</sup>. In questo modo il degrado della pietra procede velocemente perché si verificano la perdita di materiale, la riduzione della forma utile del masegno, la necessità di effettuare innesti e la ri-selciatura con stuccature più larghe, cioè la cosa peggiore.

Tutte le voci più esperte dei posatori e degli studiosi concordano nel sostenere che l'esecuzione delle manutenzioni ordinarie e straordinarie della pavimentazione debba essere svolta da maestranze preparate e dotate di esperienza tramandata e maturata sul campo, oppure, quanto

<sup>26</sup> LAZZARINI, *La pavimentazione lapidea di Venezia*, p. 5.

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

<sup>28</sup> *Ibid.*

meno, che queste debbano sorvegliare l'esecuzione dei lavori di selciatura. Disselciare e ricostruire la pavimentazione in masegni prevede un uso sapiente di numerosi strumenti e attrezzi dedicati alle specifiche lavorazioni, di procedure precise, metodi costruttivi messi a punto nella storia, conoscenza delle criticità tipiche e delle relative soluzioni<sup>29</sup>. Sebbene la sostituzione periodica di alcuni masegni sia inevitabile, poiché la pavimentazione è soggetta a notevole usura, non ci sono dubbi rispetto alla necessità di conservare e incentivare quelle tecniche tradizionali di posa e quelle lavorazioni sviluppatasi a Venezia nel corso di secoli per garantire l'efficientamento delle risorse nel medio lungo periodo<sup>30</sup>.

### *Infiltrare l'acqua meteorica laddove essa precipita*

Pur con gli opportuni distinguo di scopo, in parte delineati, e con le evidenti differenze tecnologico-costruttive, i pozzi e le pavimentazioni veneziani hanno in comune la messa in atto dell'infiltrazione dell'acqua meteorica nel suolo. L'infiltrazione è un processo in cui, da una superficie, l'acqua penetra per gravità e capillarità nel terreno naturale consentendo le funzioni basilari del ciclo idrologico del suolo che sono l'accumulo, la filtrazione, l'evaporazione (la traspirazione se è presente la vegetazione) e il deflusso sotterraneo.

Non ci sono "componenti naturali" nei pozzi e nelle pavimentazioni, poiché si tratta di manufatti. In entrambi i casi, però, l'acqua viene in buona parte e convenientemente indirizzata nel sottosuolo: nei pozzi attraverso un breve percorso superficiale (questa volta si è generato dalla pavimentazione in masegni resa impermeabile), mentre nella pavimentazione attraverso le fughe. La pioggia viene così trattata laddove essa precipita evitandone il conferimento "altrove" per mezzo di impianti di drenaggio e consentendo al suolo di comportarsi nel migliore dei modi possibili. È importante ricordare che, da un punto di vista fisico, il suolo è costituito da una parte terrosa, ma anche da una parte liquida e una gassosa, in percentuali variabili rispetto a una serie di caratteristiche della sua fase solida (fra cui la granulometria e la

<sup>29</sup> GINO ROSSI, *I metodi "nostrani"*, in *I masegni*, «Quaderni di Insula», n. 1 (1999), pp. 52-55.

<sup>30</sup> IVANO TURLON, *La manutenzione. Intervista a Ivano Turlon*, «Insula informa», VII (2003-2004), n. 23.

permeabilità). Attraverso pavimentazioni capaci di infiltrare, il suolo vive e compie “in gratuità” il suo lavoro di gestore dell’acqua. I benefici diretti che ne derivano riguardano *in primis* la capacità di accumulo idrico: il terreno è una riserva d’acqua di volume eccezionale che sgrava le reti fognarie riducendo il deflusso superficiale. Inoltre, quand’anche compatto, è in grado di filtrare l’acqua da un punto di vista meccanico, chimico e biologico; in tal senso è considerato attivo il primo metro di suolo. Infine il suolo “evapora”: l’acqua che in esso è contenuta compie il passaggio di fase da liquido a gassoso a ciclo continuo attraverso l’uso di energia (calore latente); anche se in ridotta parte, l’evaporazione dalla pavimentazione permeabile ha un effetto positivo sul micro-clima urbano (poiché il passaggio di fase implica l’uso di energia solare) e soprattutto ripristina la sua capacità di accumulo idrico.

Entrambi i casi, pozzi e pavimentazioni veneziani, sono rappresentativi, potremmo dire illustri rappresentanti, di una famiglia di sistemi tecnologici che imitano artificialmente un processo naturale (il filtraggio del pozzo veneziano) o che delegano un componente naturale posto in contesto artificiale a compiere spontaneamente una funzione propria (il sottosuolo di una pavimentazione drenante). In Europa, questi sistemi tecnologici sono chiamati “soluzioni basate sulla natura” (NbS: Nature-based Solutions)<sup>31</sup>. Si tratta di un vasto insieme di tecnologie, di complessità molto variabile, fortemente incentivate dalla Commissione europea, poiché i benefici che derivano dalla loro applicazione impattano positivamente sull’ambiente urbano attraverso “processi naturali” seppur indotti da un’azione progettuale. Una sottocategoria delle NbS è costituita dai sistemi di drenaggio sostenibile, SuDS-Sustainable Drainage Systems, il cui obiettivo principale è abbreviare e rallentare il ciclo idrologico del suolo urbano, ridurre i deflussi superficiali e soprattutto i picchi di deflusso in concomitanza con piogge intense su vaste superfici impermeabili (che mettono in crisi i drenaggi urbani) a vantaggio di quell’infiltrazione che innesca i citati meccanismi di trattamento dell’acqua.

<sup>31</sup> Le NbS sono «soluzioni che sono ispirate alla natura e da essa supportate, che sono convenienti, forniscono al contempo benefici ambientali, sociali ed economici e contribuiscono a creare resilienza; tali soluzioni apportano una presenza maggiore, e più diversificata, della natura nonché delle caratteristiche e dei processi naturali nelle città e nei paesaggi terrestri e marini, tramite interventi sistemici adattati localmente ed efficienti sotto il profilo delle risorse».

Questi principi vengono raccolti come approcci teorici al progetto, talvolta anche in linee guida alla progettazione, e diversamente nominati a seconda delle aree geografiche (oltre a NbS e SuDS, Water sensitive urban design, Low impact development, Sponge city) trovando ampia applicazione nella riqualificazione urbana, anche dei centri storici (per quanto più complessi dati i vincoli di tutela), poiché naturalizzano alcuni processi ora governati dalla sola impiantistica che, però, dimostra limiti e difficoltà gestionali.

Pensando a Venezia e ai suoi pozzi, allo stato attuale delle cose, è improbabile ipotizzarne un ripristino funzionale, per molti motivi: a partire dallo stato di compromissione dei manufatti sotterranei che richiederebbe sforzi notevolissimi di rifacimento, per arrivare a realizzare uno stoccaggio molto modesto rispetto ai consumi idrici contemporanei. Se i pozzi veneziani riuscivano a fornire un volume d'acqua di 5,5-6 litri/giorno pro-capite<sup>32</sup> o di poco superiore, al giorno d'oggi il consumo domestico è di 176 litri/giorno pro-capite<sup>33</sup> (in provincia di Venezia, dato inferiore alla media nazionale).

Discorso diverso vale per la pavimentazione, la cui capacità drenante è l'esito della posa corretta dei masegni. Il drenaggio garantisce una agevole fruizione durante la pioggia, assicura l'evaporazione e contribuisce, poco o tanto, a filtrare l'acqua dolce rendendo il suolo un componente attivo. Anche i masegni, con la propria tradizionale tecnica di posa, il conglomerato che eventualmente li lega, il sottofondo, il suolo e le pendenze sono nel loro insieme un sistema tecnologicamente compiuto quando ciascuno di essi funziona organicamente con gli altri: una catena non è più forte del suo anello più debole.

È auspicabile quindi che a Venezia sia possibile efficientare le missioni del sottosuolo (ridurne la frequenza accorpendo lavorazioni su impianti di diverso tipo) e soprattutto diventi prassi impiegare maestranze preparate e specializzate nel trattare la posa tradizionale nelle fasi di rimozione e ri-selciatura. Data la specificità di queste tecniche costruttive, la trasmissione del sapere artigianale locale, veneziano, è

<sup>32</sup> COSTANTINI, *L'acqua di Venezia*, p. 43. Con ogni probabilità tale valore è al ribasso, poiché non tiene conto della distribuzione delle piogge (per cui il volume della vasca si riempiva e si svuotava ciclicamente) e delle effettive superfici riceventi. Ciò nonostante, l'ordine di grandezza è verosimile.

<sup>33</sup> Dati Arpav (2010). La media nazionale si attesta su 215 litri/giorno pro-capite (dati Istat, 2018-2020).

imprescindibile per poter raggiungere esiti apprezzabili. Su queste questioni di natura tecnica, che evidenziano il legame insolubile fra la maestria degli esecutori e l'ottimale stato di regime dell'opera, dominano il sistema delle gare d'appalto e la gestione degli appalti, che non dovrebbero essere "l'anello debole" della catena.

#### ABSTRACT

Venezia non aveva a disposizione acqua potabile superficiale, né per uso igienico e produttivo. Per poter abitare la laguna e le sue isole i Veneziani inventarono *il pozzo alla veneziana*, un ingegnoso sistema funzionale capace di intercettare, accumulare e anche filtrare l'acqua dolce in una modalità analoga a quella attuata dal suolo naturale.

Oggi i pozzi di Venezia sono esclusi dal trattamento dell'acqua meteorica, la quale è affidata solamente a tetti e pavimentazioni. La tecnica costruttiva storica della pavimentazione in trachite garantisce tutt'ora il migliore ciclo idrologico urbano, oltre che la salvaguardia dei masegni. I pozzi alla veneziana e le pavimentazioni in masegni sono dei proto-esempi di *NbS-Nature-based Solutions*, soluzioni basate sulla natura, di cui le nostre città hanno grande bisogno.

Venice had not fresh water available, nor for hygienic and production uses. In order to live in the lagoon and its islands, the first Venetians invented *the Venetian well*, a smart system capable of intercepting, accumulating and filtering the rain water in a way similar by natural soil.

Nowadays the wells no longer manage rainwater. The rainwater management is done only by paving and roofs. The historical construction technique of trachyte paving still guarantees the best urban water cycle, as well as the preservation of the stone. Venetian wells and trachyte paving are proto-examples of *NbS-Nature-based Solutions*, which our cities greatly need.

Maura Manzelle

VALERIANO PASTOR E MICHELINA MICHELOTTO.  
L'ALLESTIMENTO PER LA MOSTRA *I QUERINI STAMPALIA*.  
*UN RITRATTO DI FAMIGLIA NEL SETTECENTO VENEZIANO*,  
PALAZZO QUERINI STAMPALIA, VENEZIA 1987

*Valeriano Pastor e Michelina Michelotto Pastor*

Nel 2023, a pochi mesi l'uno dall'altra, sono mancati Valeriano Pastor (Trieste 1927) e Michelina Michelotto Pastor (Trieste 1929), progettisti formati all'Istituto universitario di architettura di Venezia, allievi di prima generazione di quella scuola di Venezia che Giuseppe Samonà costituì nel secondo dopoguerra riunendo grandi docenti e professionisti italiani e istituendo importanti relazioni internazionali<sup>1</sup>.

Valeriano Pastor, dopo una formazione superiore di tipo tecnico a Trieste, aveva frequentato l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia con l'obiettivo specifico di frequentare il corso di Carlo Scarpa, di cui dal 1954 al 1956 fu infatti anche collaboratore di studio. Si laureò nel 1955 con Samonà – come d'obbligo<sup>2</sup> – di cui fu assistente dal 1959 al corso di *Composizione architettonica*, così come fu assistente di Albin, del quale sostenne l'esame, al corso di *Arredamento e architettura degli interni*. Professore Incaricato di *Decorazione* allo Iuav dal 1964 al 1968, libero docente di *Composizione architettonica* nel 1968, ordinario dal 1977, ne diventò vicedirettore dal 1977 al 1979 durante la direzione di Carlo Aymonino e direttore dal 1979 al 1982, per ricoprire in seguito anche i ruoli di preside del corso di laurea dal 1993 al 1995, e direttore del dipartimento di Progettazione architettonica dal 1997 al 2000.

<sup>1</sup> Questo saggio su colui che è stato il mio Maestro, oltre a rivolgergli un affettuoso e riconoscente ricordo, confida di contribuire all'approfondimento del metodo di una delle più vive capacità progettuali e prefigurative, nonché didattiche, maturate nel secondo dopoguerra italiano e attive allo Iuav, al quale ha partecipato con grande senso istituzionale. Ringrazio la Fondazione Querini Stampalia di Venezia che a me si è unita in questo intento supportando la mia ricerca e la famiglia Pastor.

<sup>2</sup> L'obbligatorietà vigente all'epoca di laurearsi con Giuseppe Samonà, direttore dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, mi è stata riferita da Valeriano Pastor.

Alla attività accademica fatta di ruoli istituzionali, insegnamento, ricerca – con la produzione di molti saggi – ha sempre affiancato – in modo inscindibile – l'attività progettuale professionale: dopo i primi progetti di case lavorò dal 1957 al 1960 con Ignazio Gardella e in seguito ai concorsi della grande stagione veneziana degli anni cinquanta-sessanta di cui qui si ricorda il concorso per il Piano regolatore generale di Venezia del 1956-1957, il concorso per il nuovo ospedale di Venezia del 1963, il concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la nuova sacca del Tronchetto a Venezia del 1964; collaborò con Samonà al Piano di ricostruzione di Longarone nell'ambito del quale realizzò nel 1964-1966 le case a schiera e casa alta. Seguirono progetti importanti privati e pubblici tra i quali l'ospedale di zona G. Vietri di Larino, la scuola elementare di Mirano (Venezia), il Centro scolastico distrettuale di Dolo (Venezia), gli alloggi dell'ex fabbrica del ghiaccio e dell'area Trevisan alla Giudecca, il restauro della sede della Fondazione Querini Stampalia e piani urbanistici. Numerosi e importanti sono i riconoscimenti conferitigli, da ultimo nel 2018 il premio Medaglia d'oro all'Architettura italiana, per la carriera, presso la Triennale di Milano.

Michelina Michelotto ha una diversa formazione, rivolta decisamente verso il mondo dell'arte: dopo aver frequentato il liceo artistico a Venezia e solo dopo una frequentazione iniziale dell'Accademia di Belle arti si iscrive e consegue il titolo all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Con Valeriano Pastor stringe un sodalizio professionale, oltre che personale, che li porta a firmare congiuntamente molti progetti, conducendo insieme lo studio dalla sua origine<sup>3</sup>.

#### *Allestire come condizione tentativa di lavoro sullo spazio*

L'allestimento temporaneo, finalizzato a una mostra, è una delle modalità progettuali – sicuramente meno conosciuta – attraverso la quale Pastor ha espresso una capacità rara di prefigurare e realizzare una complessità spaziale che definisco caleidoscopica e contemporaneamente – per quanto possa apparire contraddittorio – un rigore evidente, fondato sul pensiero che conduce alla realizzazione dell'opera, nella interpretazione dei vincoli che concorrono a determinarla<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Si veda la biografia di Valeriano Pastor in *Premio Tercas Architettura 1987. Progetti e disegni dell'arch. Valeriano Pastor*, a cura di Centro Tetrakis, Teramo, Centro Tetrakis, 1987.

<sup>4</sup> Valeriano Pastor ha illustrato i suoi progetti allestitivi in due lezioni tenute all'Università

Nel 1956, da poco laureato, Pastor viene incaricato di allestire la mostra *Identità di Biagio Rossetti* curata da Bruno Zevi, tenutasi a Ferrara dal 17 giugno al 30 settembre nel Ridotto del Teatro Comunale; lo affiancano gli studenti Vittorio Clauser e Luciano Perret mentre Costantino Dardi e Daria Ripa di Meana insieme ad altri studenti elaboravano il modello della città di Ferrara che doveva andare in mostra<sup>5</sup>. La formazione di Pastor era avvenuta, oltre che nella Scuola, negli studi di Edoardo Gellner a Cortina e in quello di Carlo Scarpa, con i quali ancora studente collaborò ad alcuni progetti, tra i quali egli stesso ricorda l'allestimento di Scarpa della mostra *Arte cinese* tenutasi a Palazzo ducale a Venezia nel 1954 come «il più vasto se non il più forte dei suoi allestimenti – da cui ho ricavato la convinzione, in paradossale, che il progetto d'allestimento di una mostra viene concluso nell'attimo che precede l'inaugurazione»<sup>6</sup>. Nell'allestimento *Identità di Biagio Rossetti* la complessità delle soluzioni spaziali che tengono insieme disegni dei rilievi degli edifici, fotografie, il modello, dettagli, è la risposta alla richiesta formulata da Zevi di «spazializzare le parti di un sistema interpretativo delle opere di Biagio e della forma urbana con lui costituita»<sup>7</sup>: pannelli dislocati liberi a varie altezze appesi a una rete di sottili cavi, la considerazione dei frammenti come opere in sé che prendono il loro spazio e contemporaneamente collaborano a una immagine complessiva, la tecnica dell'ingrandimento o della collocazione inusuale per attivare l'estraniamento dello spettatore, costituiscono una ricerca di coniugare il fatto spaziale con l'atto critico – la critica dell'architettura fatta con i mezzi dell'architettura – i cui tratti rimangono costanti anche negli allestimenti successivi.

Nel 1960 Pastor allestisce la mostra *Il Futurismo*, curata da Cesare

Iuav di Venezia: *Esperienze di architettura degli interni e allestimento, lezione al corso di Architettura degli interni*, novembre 2008, VENEZIA, *Fondo Architetti Pastor Michelotto* (d'ora in poi FAPM-Ve); VENEZIA, *Archivio Maura Manzelle, AllestireDecostruire. Una lezione per il Laboratorio Integrato 3B Corso di laurea triennale Architettura Costruzione Conservazione*, 2 novembre 2016. Si veda inoltre SERGIO POLANO, *Mostrare: L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1988, pp. 296-298, 367, 374-376, 377-379.

<sup>5</sup> *Biagio Rossetti secondo Bruno Zevi*, a cura di Matteo Simonetti Cassani, Francesco Ceccarelli, Adachiara Zevi, Roma, Viella, 2021, p. 179; in particolare si veda la testimonianza di Valeriano Pastor, pp. 163-166; alcuni schizzi di Valeriano Pastor per l'allestimento sono stati esposti nella Mostra *Biagio Rossetti secondo Bruno Zevi*, Roma, Fondazione Bruno Zevi, 2018.

<sup>6</sup> PASTOR, in *Biagio Rossetti secondo Bruno Zevi*, p. 163.

<sup>7</sup> Ivi, p. 165.

Brandi e tenutasi a Venezia nel padiglione Italia ai giardini della Biennale nell'ambito della XXX Biennale d'arte<sup>8</sup>, dove grandi piani espositivi verticali isolati vengono disposti slittati uno rispetto all'altro a generare, in dialogo con altre pareti disposte a "C" o a "L", specifici spazi dove trovano collocazione gli elementi scultorei posti su piedestalli. Nello stesso padiglione, per la XXXV Biennale d'arte di Venezia, allestisce nel 1970 la mostra *Sette Artisti Italiani. Battaglia, Bonalumi, Carrino, Lombardo, Mochetti, Paolini, Verna* curata da Gillo Dorfles<sup>9</sup> dove ancora appare lo studio per situazioni spaziali non scontate.

Nel 1972 allestisce l'ex chiesa di San Basso per la sezione delle Arti decorative della XXXVI Biennale d'arte, curata da Astone Gasparetto, dove il tema della disposizione a "C" ritorna ad articolare gli ambienti in quelle che si possono definire "isole" espositive, delimitate – come annotato a margine di un disegno – da «teli di garza e juta»<sup>10</sup> che anche nelle immagini fotografiche restituiscono la trasparenza e la sfumata relazione che permane nella successione degli spazi, con grandi "stanze" luminose appese e gravanti sopra agli oggetti esposti su basi.

Del 1973 è l'allestimento realizzato insieme a Carlo Scarpa al museo Correr della sezione *La navigazione, il porto, il Canal Grande, i palazzi*, nella mostra *Ritratto di Venezia*, curata da Giovanni Maria cher con Paolo Morachiello e Vincenzo Fontana<sup>11</sup> di cui, oltre che negli schizzi di Pastor, è restata testimonianza nelle fotografie di Diego Birelli. La ricerca di un rapporto spaziale complesso continua nella articolazione tra il pavimento, rivestito in doghe di legno, che sale inclinato a parete per farsi struttura espositiva e ancora altri supporti in mezzo alle stanze; sono presenti espositori inclinati a favorire la lettura del visitatore; riappare il tema della sospensione di elementi espositivi, che si fa meccanismo formalmente più esplicito e complesso, con lunghi pali orizzontali sospesi da cavi disposti secondo le linee di forza, con teli trasparenti opachi e piani verticali, sistema che si vedrà anche nell'allestimento del 1987 alla Querini Stampalia.

Con la moglie Michelina Michelotto nel 1982 allestisce a Ca' Tron – una delle sedi dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia

<sup>8</sup> <https://www.studiopastor.it/allestimenti-mostre/xxx-biennale/> (marzo 2024).

<sup>9</sup> <https://www.studiopastor.it/allestimenti-mostre/7-artisti/> (marzo 2024).

<sup>10</sup> <https://www.studiopastor.it/allestimenti-mostre/san-basso/> (marzo 2024).

<sup>11</sup> <https://www.studiopastor.it/allestimenti-mostre/ritratto-di-venezia/> (marzo 2024).

– la mostra *Architetti di Buenos Aires* curata da George Glusberg, dove ancora compaiono strutture tubolari di sospensione e pannelli inclinati, un lavoro sulla trasparenza e dove gli schizzi sempre sono animati da figure maschili e femminili di visitatori obbligati a posizioni non consuete di fruizione – inclinati verso l’alto, piegati verso il basso – che presuppongono un approccio attivo alla visione e ne studiano le condizioni per stimolarlo.

Lo studio attraverso lo schizzo a mano libera e – via via – attraverso disegni che inseguendo la realizzabilità e la realizzazione dell’opera la definiscono in una successione di precisazioni, a volte di varianti, alla ricerca della migliore soluzione fino al suo riconoscimento, è il metodo che Pastor adotta – mutuandolo dal suo Maestro ma portandolo a definizione teorica – e che indica come il

*metodo tentativo* di giungere all’indicibile – a ciò che può esser detto parlando 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<sup>12</sup>.

Appare allora che «un apparente disordine sia a ben vedere un nuovo inconsueto ordine, *taxis ataktos*: tale è il *procedimento d’invenzione tentativo*. Come dimostrazione della sua norma progettuale»<sup>13</sup>.

Tale metodo viene definito da Pastor un «comporre distinguendo»<sup>14</sup>:

Tale modo deriva dalla mia esperienza di lavoro nello studio di Carlo Scarpa: dalla regola di affrontare il progetto riconoscendo il corpo del tema progettuale, disaggregando, o meglio *decostruendo* il blocco *problema*. Il progetto diventa processo di atti decostruttivi che conducevano a soluzioni d’abbozzo, a loro volta decostruite in riconoscimenti più raffinati, fino a che la tecnicità processuale giungeva a processualità poetica; quasi mai a perfetta soddisfazione<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> VALERIANO PASTOR, *De Querini Stampalia. Nel segno di Carlo Scarpa*, in Valeriano Pastor, *Tracce*, II, Padova, Il poligrafo, 2017, pp. 18-19. Sul metodo “tentativo” si veda quanto da me analizzato in *Un progetto tentativo. Il Monumento Venezia alla Partigiana di Carlo Scarpa (Riva dei Partigiani - Venezia, 1964-1969)*, «Ateneo Veneto», s. III, CCVIX (2022), 21/II, pp. 139-172.

<sup>13</sup> PASTOR, *De Querini Stampalia. Nel segno di Carlo Scarpa*, p. 25.

<sup>14</sup> Ivi, p. 32.

<sup>15</sup> *Ibid.* Si veda inoltre *Comporre-distinguendo. Dialogo tra Valeriano Pastor e Massimo Caccia-*

È sulla base di questo metodo che Pastor – tentando e ritentando, inseguendo le figure – compone spazi di grande articolazione che, negli allestimenti in modo particolare, coniugano in un unico risultato elementi di natura molto diversa, obbligandoci a guardarli con occhi diversi.

*Ripensare un palazzo veneziano, ripensare una Fondazione: Valeriano Pastor alla Querini Stampalia*

Nel 1982 Valeriano Pastor, allora direttore dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, viene incaricato di progettare una serie di interventi per la Fondazione Querini Stampalia, che seguono quelli portati a termine nel 1963 da Scarpa per la riqualificazione del piano terra, del giardino, della salita alla biblioteca e il progetto non realizzato per il depositario e la foresteria del 1974. Dopo quell'epoca di grandi interventi segnata dalla direzione di Giuseppe Mazzariol, una situazione di stasi si protrasse sino ai primi anni ottanta, quando una nuova stagione di interventi viene promossa dal presidente Germano Pattaro appoggiato dal Consiglio di presidenza cui facevano parte Carlo Ottolenghi – che nel 1986 succedette a Pattaro come presidente – e Egle Renata Trincanato, a sua volta presidente dopo Ottolenghi dal 1990 al 1994, portando avanti parallelamente nuove acquisizioni di spazi e importanti e urgenti lavori di consolidamento del palazzo<sup>16</sup>.

Queste le azioni sulle quali si innesta l'intervento di Pastor con un approccio che, come afferma, parte dal riconoscimento della struttura «dicotiledone» della Fondazione – biblioteca e museo<sup>17</sup> – e dal valore del suo mantenimento come elemento fondante, ma anche della necessità della introduzione di un nuovo sistema integrato di servizi culturali che trova espressione e spazio nella riappropriazione del terzo piano e nella organizzazione del modo di accedere e di percorrere l'intero complesso.

ri, in Valeriano Pastor. *Centro scolastico distrettuale, Dolo (VE) 1978-1987*, «Anfione Zeto», rivista internazionale quadrimestrale di architettura e arte, 1/1989, pp. 194-201.

<sup>16</sup> GIORGIO Busetto, *Valeriano Pastor alla Querini Stampalia*, in *Valeriano Pastor alla Querini Stampalia*, a cura di Michelina Michelotto Pastor e Luisa Taddei, Padova, il Poligrafo, 2000, pp. 18-20; GIORGIO Busetto, *Mario Botta alla Querini Stampalia*, in *Mario Botta alla Querini Stampalia*, a cura di Mario Gemin, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2015, pp. 23-30.

<sup>17</sup> VALERIANO PASTOR, *Nel segno di Carlo Scarpa...?*, conferenza introdotta da Maura Manzelle, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 16 ottobre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=yRnihcnmLok>, si veda al minuto 56.50 della registrazione; PASTOR, *De Querini Stampalia. Nel segno di Carlo Scarpa*, p. 25.

Le esigenze della Fondazione di procedere per passi successivi – seguendo la disponibilità di locali via via liberati da inquilini e di acquisizioni di nuovi spazi che mutano la consistenza stessa fisica del complesso, nonché attivandosi con la messa a disposizione di nuovi e diversi finanziamenti – si sposa con una concezione processuale del progetto congeniale a Pastor.

Ne conseguono interventi diffusi e importanti per la ristrutturazione complessiva, quali la nuova scala – centro di servizi, l'ampliamento della biblioteca, la sua connessione tramite un ponte aereo sul retro del palazzo con il nuovo deposito, interventi strutturali che coniugano necessità tecnica e valore formale, la nuova porta – via di fuga nel giardino di Scarpa.

Il procedere attraverso interventi successivi non conduce a un progetto disomogeneo, ma solo a una realizzazione per parti, dislocate nel tempo oltre che nel palazzo, che non perdono la coerenza e la rispondenza a una visione complessiva dell'uso degli spazi e della circolazione al loro interno.

Pastor elabora i suoi progetti per la Fondazione in una grandissima serie di disegni – di grande bellezza oltre che di sapiente contenuto tecnico – che affrontano la riorganizzazione generale e approfondiscono i singoli temi, conservati dalla famiglia nel Fondo Architetti Pastor Michelotto<sup>18</sup>. Presso la Fondazione Querini Stampalia sono depositati i disegni lasciati al committente, raccolti in alcuni casi in cartelline “di consegna” corredate da indici, costituiti da fotocopie di disegni originali, per la maggior parte redatti da Pastor stesso a mano libera, con studi di prospettiva, oltre che disegni tecnici di proiezione mongiana – piante prospetti e sezioni, a volte colorate, a volte con annotazioni tecniche o amministrative relative alla approvazione degli interventi; in altri casi i disegni sono raccolti per temi specifici di progetto e evidentemente utilizzati per illustrare soluzioni alternative, o sottoporle al committente per approvazione; in altri casi ancora si tratta di disegni da sottoporre ad artigiani o da utilizzare in cantiere: particolari costruttivi, nodi, fino ad annotazioni di calcolo per il predimensionamento di strutture<sup>19</sup>.

Gli interventi, considerati singolarmente, possono apparire fatti

<sup>18</sup> FAPM-Ve.

<sup>19</sup> VENEZIA, *Fondazione Querini Stampalia* (d'ora in poi FQS), Archivio Pastor (d'ora in poi AP).

isolati e di modesta entità, piccole cose, quasi oggettuali, determinati da fattori occasionali e tesi alla soluzione di specifiche esigenze, caso per caso; ma proprio il procedere processuale della crescita della Fondazione e dei suoi spazi viene assunto da Pastor come tema, che stabilisce e sviluppa sì secondo le occasioni, declinandolo con numerose variazioni.

Anche se Pastor amava definirli *nugae*, questi interventi valgono per se stessi – si veda la profonda coerenza tra le necessità, i vincoli e la specifica soluzione di forma ogni volta elaborata – e per la somma – potenzialmente aperta – degli stessi. Il tema resta, potente, e parla del costruire in questa città e con le norme formali di questa città.

In questo quadro è necessario collocare anche gli allestimenti di due importanti mostre che Pastor e la moglie Michelina Michelotto realizzano per la Fondazione e negli spazi della Fondazione – entrambe nel 1987: l'allestimento per la mostra *I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano* e la mostra delle scuole contemporanee del vetro a Murano *Cento Vetri* – curatore Alessandro Lenarda<sup>20</sup>. Se la prima apre una nuova stagione espositiva per la storica sede della famiglia Querini, coinvolgendo un rinnovato terzo piano, nella seconda, realizzata nell'area ristrutturata da Scarpa nel 1963, il rigore del grigliato Orsogrill – sponsor dell'allestimento – viene plasmato in superfici curve, piani verticali e orizzontali intelaiati in profili tubolari quadri metallici e piani sospesi, pedane a terra, gradini<sup>21</sup>.

Interventi per loro natura effimeri, questi allestimenti comunque costituiscono un importante e specifico campo di progettualità nel palazzo, consentendo un registro diverso, una espressione maggiormente complessa e congeniale ai progettisti, dagli esiti ricchi di innovazioni spaziali e di esiti inattesi.

*Valeriano Pastor e Michelina Michelotto Pastor, allestimento della mostra I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano, Palazzo Querini Stampalia, Venezia, 1987*

Come accennato, la mostra non solo inaugura un rinnovato uso del terzo piano del palazzo, destinato da questo momento a funzioni

<sup>20</sup> <https://www.studiopastor.it/allestimenti-mostre/100-vetri/> (marzo 2024).

<sup>21</sup> PASTOR, *De Querini Stampalia. Nel segno di Carlo Scarpa*, p. 45; Busetto, *Valeriano Pastor alla Querini Stampalia*, pp. 22-24.

espositive, ma costituisce anche una svolta nella consapevolezza della articolazione del patrimonio conservato dalla Fondazione e della relazione tra le parti che – ancora oggi – la compongono: biblioteca, museo, zone espositive, giardino, uffici, depositario, servizi<sup>22</sup>. La mostra si fondò sulla prima strutturata ricerca sulla famiglia Querini e sulla risistemazione e inventariazione dell'archivio privato, presentandosi quindi come esito di una ricerca. Oltre ai disegni originali conservati presso il Fondo Architetti Pastor Michelotto, la Fondazione Querini Stampalia conserva una cartellina di consegna con diciassette disegni in fotocopia, alcuni colorati, e una raccolta di immagini fotografiche<sup>23</sup>.

I progettisti discutono con il direttore della Fondazione e curatore della mostra Giorgio Busetto e con la cocuratrice Madile Gambier l'ordinamento della mostra e annotano su una pianta del terzo piano del palazzo<sup>24</sup> la posizione degli espositori e la successione tra le varie sale che – originata dal *portego* centrale – culmina nella sala 7, dove un letto settecentesco viene posto come fuoco prospettico dell'infilata delle porte della sale passanti (fig. 1).

La grande eterogeneità degli elementi esposti – medaglie, lettere, taccuini, registri, grafici, libri, dipinti, quattro strumenti musicali, un busto, miniature – viene tenuta insieme da un racconto che si sviluppa, oltre che proprio mediante gli oggetti, anche attraverso la spazialità che il posizionamento e la successione delle opere concorre a generare. Nella sala 1 – il *portego* – viene collocato, come si vede annotato in sagoma nel disegno di pianta del terzo piano del palazzo, il grande tavolo espositivo disegnato da Scarpa per la mostra *Le Corbusier e Pessac* tenutasi a piano terra in sala Luzzatto nel 1973, ma attorno a esso Pastor e Michelotto compongono uno spazio nuovo. Nel disegno prospettico della sala 1<sup>25</sup> quattro tele appese a ridosso delle pareti, ma inclinate, in-

<sup>22</sup> Busetto, *Valeriano Pastor alla Querini Stampalia*, pp. 20-21.

<sup>23</sup> FQS, AP e FQS, Archivio fotografico, Palazzo, Valeriano Pastor ricorda la mostra in *Divagazioni sui progetti per la Querini*, in *Valeriano Pastor alla Querini Stampalia*, pp. 41-43. Nel libro sono contenuti alcuni schizzi e alcune fotografie della mostra; in particolare si veda la scheda sulla mostra a pp. 128-138. Alcuni disegni e fotografie degli allestimenti sono stati da Valeriano Pastor utilizzati in *Nel segno di Carlo Scarpa...?*, dal minuto 1.28.46 della registrazione.

<sup>24</sup> Pianta del terzo piano del palazzo con numerazione delle stanze espositive e annotazioni di collocazione degli espositori; a margine annotazioni sui documenti e le opere esposte, FQS, AP, sottocartella 8-1, copia con annotazioni a mano.

<sup>25</sup> Disegno prospettico della sala 1, fotocopia di disegno a strumenti e a mano libera, colori applicati su fotocopia, FQS, AP, sottocartella 8-2.

combono sul visitatore, mentre altre tre vengono ricomposte e appese orizzontali a soffitto ricreando la condizione di una visione dal basso (figg. 2-3). Si tratta dei teleri di Sebastiano Ricci, ai quali viene dedicato uno studio di dettaglio del sistema di sospensione: due tubolari cilindrici vengono posti in orizzontale e messi in pressione rispetto alle murature laterali con un sistema terminale a vite; per interrompere la notevole luce portante, al centro viene posto un sistema di sospensione anch'esso composto da tubi metallici e tiranti in tondino da 5 mm di connessione al soffitto<sup>26</sup>.

Un ulteriore studio di dettagli è dedicato al sistema di sostegno e al grado di inclinazione delle tele laterali, indagato in relazione alla figura umana e alla condizione di visione che viene generata<sup>27</sup>.

Un ricco, elegantissimo drappeggio geometrico viene anteposto alla polifora del *portego*, appeso a una coppia di travi metalliche che consentono di disporlo su piani successivi con alcuni pannelli disposti in verticale, a fare da sfondo, mentre quelli in primo piano si dispongono in due "U" di diversa ampiezza con la parte convessa verso il basso<sup>28</sup>.

Giorgio Busetto indica come il lavoro di allestimento sia avvenuto

derivando da *La lezione di geografia* di Pietro Longhi, [...], l'idea di un arredo a lunghi teli verticali dritti contrappuntati da ampie volute di drappeggio a mediare il passaggio dalla zona a zona nel *portego* e a coprire, per proteggere e rilevare, non per celare, un elemento di arredo nella "camera del letto"<sup>29</sup>

ed effettivamente il dipinto di Longhi<sup>30</sup>, conservato appunto nella pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia, presenta sullo sfondo stretti teli verticali di colore verde che rivestono la parete e sulla sinistra un ricco drappeggio dal tono brunito, ma è la complessiva atmosfera

<sup>26</sup> Disegno di dettaglio del sistema di sospensione dei teleri di Sebastiano Ricci – sala 1, fotocopia di disegni di prospettive, sezioni a strumenti e a mano libera, a matita, scala 1:10, FQS, AP, sottocartella 8-15.

<sup>27</sup> Studio dei supporti delle tele laterali – sala 1, disegni a strumenti e a mano libera, a matita, FQS, AP, sottocartella 8-16.

<sup>28</sup> FQS, AP, oltre al disegno citato sottocartella 8-2 si veda il disegno di prospetto e pianta dei drappeggi anteposti alla polifora, fotocopia di disegno a strumenti e a mano libera, colori applicati su fotocopia, scala 1:10, sottocartella 8-3.

<sup>29</sup> Busetto, *Valeriano Pastor alla Querini Stampalia*, p. 22.

<sup>30</sup> FQS, PIETRO LONGHI, *LEZIONE DI GEOGRAFIA*, 1752, olio su tela, 62 x 41,5 cm.

della residenza ad essere evocata, con diretto riferimento alle scene di vita e di costume – sia privato sia cittadino – che appaiono nei dipinti, oltre che di Longhi, di Gabriel Bella.

La sensazione all'ingresso alla mostra era come di uno strepito di ottoni guidato da possenti percussioni in un primo movimento di impositiva asseverazione, tanto che l'occhio vagava qua e là impossibilitato ad abbracciare l'insieme solo apparentemente legato dall'aulica forma lunga del banco ideato da Carlo Scarpa nel 1973 per i disegni di Le Corbusier: incredibilmente appesa nel vuoto tra i drappaggi, l'effigie a grandezza naturale di Polo Querini in ricchissimo apparato di gentiluomo, ritratto dal pennello di Sebastiano Bombelli, sembrava invitare con la destra al percorso, avviato da documenti, carte, proiezioni, didascalie, volumi e stampe di iconografia queriniana e di istituti di governo della Serenissima distribuiti lungo il bancone di Scarpa, sopra il quale, sospeso e inclinato ad avvicinarsi come planando, un soffitto in tre pezzi d'*Allegoria del giorno* di Sebastiano Ricci, anch'egli pittore di casa Querini<sup>31</sup>.

Se nel *portego*-sala 1 la polifora viene filtrata dal grande drappaggio, nelle successive sale le finestre vengono sempre opacizzate dalla anteposizione di un pannello in tela di lino; la concentrazione è rivolta maggiormente all'interno, in una atmosfera immersiva, ma la città è presente, elaborata dalla trama dei lini, «stoffa che porta una luce in sé»<sup>32</sup> in modo che anch'essa sia una visione non scontata, ma allusa, evocata, ricercata.

L'allestimento è basato su strutture tubolari accompagnate da tele appese o “deformate” dalla presenza della struttura, adattata a generare diverse configurazioni a supporto degli espositori come avviene nella sala 3 (figg. 4-5): i tiranti in cavo assolvono un ruolo esplicito e fondamentale nel dichiarare le strutture appese; i tubolari a volte sostengono, a volte funzionano come strutture deformanti, a volte come pesi che conferiscono forma; i drappi si adeguano distribuendo il loro stes-

<sup>31</sup> Busetto, *Valeriano Pastor alla Querini Stampalia*, p. 22; il testo prosegue con la descrizione delle altre opere presenti nell'allestimento della mostra. Interessante l'evocazione fatta da Busetto della musica come impressione data dall'allestimento, tenendo conto che per la mostra di Ferrara su Biagio Rossetti Pastor interpellò Luigi Nono per la musica che inserì in diffusione; si veda Valeriano Pastor, in *Biagio Rossetti secondo Bruno Zevi*, a cura di Matteo Simonetti Cassani, Francesco Ceccarelli, Adachiara Zevi, Roma, Viella, 2021, p. 165.

<sup>32</sup> PASTOR, *Divagazioni sui progetti per la Querini*, p. 43.

so peso in funzione delle strutture<sup>33</sup>. Uno studio in prospettiva della stessa sala mette in relazione tale struttura allestitiva con l'infilata delle porte, i materiali esposti adagiati sui teli tesi inclinati dalla struttura centrale e l'osservatore, figure umane sempre presenti negli schizzi<sup>34</sup>.

L'infilata di questa serie di stanze culmina nella sala 7 (figg. 6-9) con il letto settecentesco – spogliato da ciò che costituisce una ricostruzione storicista (materasso, copriletto) e mantenuto quale pura struttura – incorniciato da un velario posto a baldacchino ma che si espande a configurare l'intera stanza, fornendo un contesto al letto e generando ulteriori spazi espositivi laterali; i drappi si dispongono secondo il peso proprio rispetto a punti fissi della struttura<sup>35</sup>.

La sala 8 (figg. 10-11), che non appartiene all'infilata delle precedenti, si presenta maggiormente articolata dalla presenza di elementi plastici costituiti da una nicchia pentagonale a cielo aperto, bassi espositori, pannelli poggiati a terra e appesi a lato su un elemento verticale, inclinati nello spazio<sup>36</sup>. Alla sommità della parete verso le finestre e sulla parete opposta è fissata una struttura tubolare che sorregge i pannelli di tela colorati<sup>37</sup>.

Il tema delle varianti progettuali sembra emergere in uno studio per questa sala, che potrebbe presentare una alternativa espositiva per le pareti laterali, dove grandi tele incorniciate con ritratti a figura intera vengono sospesi a una struttura e tirantati da cavi a una struttura basamentale a pavimento<sup>38</sup>.

Alcuni disegni sono dedicati a strutture specifiche, come quelli per

<sup>33</sup> FQS, AP, sottocartella 8-5, fotocopia di disegno a strumenti e a mano libera, colori applicati su fotocopia, sala 3, prospetto e sezione della struttura di sostegno in cavi e tubolari con tele sagomate sulla struttura, velari a pannello davanti alle finestre.

<sup>34</sup> Ivi, sottocartella 8-6, parte alta, fotocopia di disegno a mano libera, colori applicati su fotocopia,

<sup>35</sup> Ivi, sottocartella 8-4, fotocopia di disegno a mano libera, colori applicati su fotocopia; prospetto e sezione, sottocartella 8-6, parte bassa, disegno a strumenti, scala 1:25, fotocopia, colori applicati su fotocopia, Sala 7, sezioni: FAPM-Ve, disegno a mano libera, matita e matite colorate, sala 7, prospettiva.

<sup>36</sup> FQS, AP, sottocartella 8-7, fotocopia di disegno a strumenti e a mano libera, colori applicati su fotocopia, sala 8, prospettiva: FAPM-Ve, disegno a strumenti e a mano libera, matita e matite colorate.

<sup>37</sup> FQS, AP, sottocartella 8-9, fotocopia di disegno a strumenti e a mano libera, colori applicati su fotocopia, sala 8, prospettiva.

<sup>38</sup> Ivi, sottocartella 8-8, fotocopia di disegni a strumenti e a mano libera, colori applicati su fotocopia, sala 8, prospetti e sezioni.

gli espositori a parallelepipedo con sommità tagliata della sala 8<sup>39</sup>, o quelli per i parallelepipedo con teca sovrapposta a contenere strumenti musicali<sup>40</sup>; uno studio particolare è dedicato al sistema di attacco a muro delle cornici di tele<sup>41</sup> o di sospensione di una grande cornice in modo da avere una struttura fissata dietro di essa – quindi eccentrica – ma che poi si riporta nel baricentro per appenderla superiormente: ancora un lavoro intorno ai pesi e alle figure che generano<sup>42</sup>.

Altri studi di dettaglio riguardano sistemi per appendere le opere in mostra a parete e a soffitto<sup>43</sup>. La complessità e necessità di ancoraggio di alcune di queste strutture e la ricorrenza del sistema di sospensione con pali a bordo superiore delle pareti porta a meditare su quanto di questo allestimento nel pensiero dei progettisti dovesse sottarsi al destino degli allestimenti temporanei.

Al corridoio che dalla sala 8 riconduce alla sala 1 è dedicato un disegno in prospettiva che indica un drappeggio a soffitto a volta a botte ribassata rovesciata e pannelli colorati alle pareti<sup>44</sup>.

Tra i disegni anche uno studio di un serramento finestra – forse da conservare con un elemento di rinforzo – con due figure umane, di un uomo e una donna, di cui il primo pare un autoritratto – forse a richiamare l'esperienza personale di quello spazio<sup>45</sup>.

Nei disegni oltre a essere sempre presenti figure umane nell'atto di osservare, vengono tracciate le sagome delle opere esposte, come a evocarle, non puri ingombri ma figure.

I colori applicati ai disegni – rosso scuro, rosa, giallo, azzurro, blu e varie tonalità di verdi – corrispondono alla varietà realizzata effettivamente, che caratterizza le singole stanze in sintonia con le opere ivi esposte.

<sup>39</sup> FQS, AP, sottocartella 8-10, fotocopia di disegni a strumenti e a mano libera, scale varie, colori applicati su fotocopia, sala 8, espositori, prospetti a strumenti.

<sup>40</sup> Ivi, sottocartella 8-11, fotocopia di disegni a strumenti e a mano libera, colori applicati su fotocopia, espositori per strumenti musicali, prospetti a strumenti.

<sup>41</sup> Si veda parte del contenuto del disegno alla nota 33.

<sup>42</sup> FQS, AP, sottocartella 8-12, schizzi a mano libera, a matita, fotocopia, sistema di sospensione di una grande tela.

<sup>43</sup> Ivi, sottocartella 8-13, sezioni a strumenti, a matita, fotocopia, sistemi per appendere a parete e a soffitto.

<sup>44</sup> Ivi, sottocartella 8-17, fotocopia, colori applicati su fotocopia, corridoio dalla sala 8 alla sala 1, prospettiva a mano libera.

<sup>45</sup> Ivi, sottocartella 8-14, serramento finestra, prospetti interno ed esterno, piante e sezione, disegni a mano libera, fotocopia.

L'apporto e il ruolo del colore nell'allestimento in generale è da Pastor stesso riconosciuto a Michelina Michelotto che «ha saputo conferire una sequenza timbrica all'infilata delle stanze, facendo tingere i teli di rivestimento delle sale secondo cromie di memoria settecentesca [...]. L'aria pareva avesse colore, conferendo realtà d'esperienza alla metafora *atmosfera settecentesca*»<sup>46</sup>.

Se la presenza nel palazzo in particolare del quadro di Pietro Longhi *Lezione di geografia* del 1752 ha sicuramente avuto un ruolo come ricordato da Giorgio Busetto, altri elementi o esperienze tornano nell'allestimento. Le porte delle stanze dell'infilata lungo il rio di Santa Maria Formosa, si può dire "selezionate" o evidenziate o decontestualizzate da un colore blu – decisamente inusuale per una porta in legno storica – rimandano forse all'allestimento da Pastor eseguito per la citata mostra *Identità di Biagio Rossetti* del 1956, dove, come Pastor ricorda, Zevi che voleva fortemente una mostra "scandalosa" aveva fatto dipingere di blu la sala d'ingresso<sup>47</sup>.

La lezione di Scarpa è stata recepita e metabolizzata: da quella degli aspetti più radicali legati alla interpretazione della spazialità veneziana, fatta di compressioni e dilatazioni, di un rapporto con la luce che spesso arriva dal basso - dall'acqua - ed è da questa riflessa, diventando frammentata, a quella dei colori che sono quelli dei vetri ma anche degli elementi naturali, ma anche quella dei grandi drappi utilizzati da Scarpa ad esempio nella mostra di Manzù nel 1964 alla XXXII Biennale di Venezia nell'ala Napoleonica, e anche a riformulare le stanze e i soffitti in altri allestimenti, così come gli studi per la sospensione delle opere secondo le linee di forza, quale quella adottata nell'aula magna dello Iuav nell'allestimento del 1975.

Sono presenti echi delle sperimentazioni più interessanti nel campo dell'allestimento degli anni cinquanta e sessanta tra i quali quelle di Ernesto Nathan Rogers con Vittorio Gregotti e Giorgio Stoppino per la mostra *Architettura, misura dell'uomo*, alla IX Triennale del 1951 al Palazzo dell'Arte, Milano, con pannelli appesi multidirezionali, o a tanti allestimenti di Franco Albini e Franca Helg, dove l'elemento tessile configura molti spazi, ma anche lo Schinkel che a Charlottenhof

<sup>46</sup> PASTOR, *De Querini Stampalia. Nel segno di Carlo Scarpa*, p. 45.

<sup>47</sup> ID., in *Biagio Rossetti secondo Bruno Zevi*, p. 165.

stacca la tappezzeria della stanza per generare il baldacchino del letto, come Pastor stesso cita, e lo studio di Mario Deluigi sulla luce<sup>48</sup>.

D'altra parte, non era inconsueto che nelle sue lezioni per i corsi universitari Pastor iniziasse proprio con la descrizione di un'opera d'arte, dalla quale desumeva una "forma formante" – per dirlo con le parole di Pareyson – che dimostrava come potesse essere generatrice di specifiche "forme formate".

Pastor afferma che il progetto di allestimento per la Querini venne disegnato in un pomeriggio e successivamente sviluppato, con lo studio di un cromatismo che coniugasse il gusto contemporaneo e quello settecentesco<sup>49</sup>: ciò non può che avvenire se non come sedimentazione di esperienze precedenti e come espressione rapida di un pensiero progettuale a lungo meditato.

Un ulteriore, ultimo tratto si vuole qui considerare: il ruolo ricercato dell'inaspettato, ossia della predisposizione delle condizioni perché esso si possa manifestare e la sua attesa.

Come rileva Egle Renata Trincanato

Originale, raffinato allestimento, tessuto su trasparenze di tendaggi giocati controluce e opacità di fondali su cui i ritratti di famiglia e una scelta di opere della collezione queriniana risaltano con valenze del tutto nuove per chi le ricordava nella tradizionale collocazione della pinacoteca del primo piano<sup>50</sup>.

La radice di tale ricerca può essere individuata nelle parole stesse di Valeriano Pastor:

Il fatto è che nelle opere storiche che si presentano quale stratificazione di eventi costruttivi – come il palazzo della Querini – i momenti eterogenei delle forme, degli elementi e dell'impianto spaziale sono recepibili come dissonanze nei criteri della ricerca armonica delle forme: la dissonanza vale come distanza tra gli armonici ricercati in età e culture tradizionali. La comprensione, il rilievo e l'apprezzamento o godimento delle dissonanze dipende dalla nostra capacità e determinazione a relazionare gli armonici più lontani. Nel dettaglio, tale capacità e determinazione vengono messe a prova: che si-

<sup>48</sup> ID., *Divagazioni sui progetti per la Querini*, p. 43.

<sup>49</sup> ID., *Nel segno di Carlo Scarpa...?*, dal minuto 1.29.26 della registrazione.

<sup>50</sup> EGLE RENATA TRINCANATO, *La Querini Stampalia e Valeriano Pastor*, in *Valeriano Pastor alla Querini Stampalia*, p. 27.

gnifica altresì dire che all'incontro con le opere storiche la banalità è messa al bando, se non è nell'effetto profondo una raffinata ricercatezza; oppure si può dire che l'eterogeneo e le dissonanze, reperite o prodotte, sono trasgressiva ricerca degli armonici più lontani<sup>51</sup>.

Quel caleidoscopio al quale accennavo è allora per Pastor

un residuo dionisiaco – quello per cui in Grecia un'opera artistica scultorea veniva fatta *per la gioia*, per esempio, di Apollo o Diana – che per noi traduce in un'architettura fatta *per la gioia di esserci*, là nel *comporre distinguendo*<sup>52</sup>.

#### ABSTRACT

Nel 2023 sono mancati Valeriano Pastor (Trieste 1927) e Michelina Michelotto Pastor (Trieste 1929), allievi della Scuola di Venezia che Giuseppe Samonà costituì nel secondo dopoguerra.

Il saggio analizza il progetto dell'allestimento temporaneo come una delle modalità – sicuramente meno conosciuta – attraverso la quale Pastor e con lui Michelina Michelotto hanno espresso una capacità rara di prefigurare e realizzare una complessità spaziale *caleidoscopica* ma anche un rigore evidente, esaminando in particolare la Mostra *I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano* del 1987.

Valeriano Pastor (Trieste 1927) and Michelina Michelotto Pastor (Trieste 1929) passed away in 2023; both had been students of the Venetian School Giuseppe Samonà established after the Second World War.

This essay analyzes the temporary exhibition project as one of the certainly less well-known means through which Pastor and with him Michelina Michelotto expressed a rare ability to prefigure and create a kaleidoscopic spatial complexity but also an evident rigor, by examining the 1987 exhibition *I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano* (*The Querini Stampalia. A family portrait in eighteenth-century Venice*).

<sup>51</sup> PASTOR, *Divagazioni sui progetti per la Querini*, pp. 36-37.

<sup>52</sup> ID., *De Querini Stampalia. Nel segno di Carlo Scarpa*, p. 32.

*Kristian Gandin*

DIGITALIZZARE NEI PICCOLI ISTITUTI CULTURALI.  
IL PROGETTO DELL'ATENEO VENETO\*

*Introduzione*

Le possibilità offerte dal digitale spingono sempre più istituti culturali a promuovere il proprio patrimonio attraverso il web. Se da un lato i grandi musei, archivi e biblioteche stanno attuando campagne di digitalizzazione su vasta scala per creare un vero e proprio patrimonio digitale fruibile attraverso portali dedicati, dall'altro i piccoli istituti italiani della cultura, per quanto sospinti e indirizzati ad attuare queste pratiche, arrancano e tardano a sviluppare dei propri progetti digitali. Tra le principali cause c'è evidentemente la mancanza delle condizioni per poter avviare progetti di questo tipo. Viene quindi da chiedersi che cosa significa nella realtà dei fatti sviluppare dei progetti di digitalizzazione all'interno degli istituti culturali di piccole dimensioni. Il presente contributo cerca di darne una risposta e di valutarne la fattibilità a partire da un progetto sviluppato presso l'Ateneo Veneto di Venezia tra il 2022 e il 2023, un progetto che ha permesso la digitalizzazione di più di un centinaio di volumi di pregio conservati all'interno della biblioteca dell'istituto.

*Digitalizzare nei piccoli istituti: una sfida manageriale*

La pianificazione e lo sviluppo di un progetto di digitalizzazione si misura direttamente con le caratteristiche specifiche dell'istituto promotore e nel caso delle organizzazioni più piccole può rappresentare

\* Questo contributo trae ispirazione dallo studio e dai risultati esposti nella tesi di laurea: KRISTIAN GANDIN, *Planning and Experimenting a Digitization Project for Small Cultural Institutes. The Case of the Ateneo Veneto Early-Printed Medicine Books*, tesi di laurea, Venezia, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici, corso di laurea magistrale in Digital and Public Humanities, relatrice Dorit Raines, a.a. 2022-2023. Il mio sentito ringraziamento va ancora una volta alla dirigenza dell'Ateneo Veneto, nella figura della presidente dott.ssa Antonella Magaraggia, e all'intero staff dell'istituto, in particolare alla dott.ssa Marina Niero, per l'esperienza progettuale che mi ha fatto vivere presso l'istituto, da cui sento di aver imparato molto, e la possibilità offertami di pubblicare il presente contributo. Desidero inoltre ringraziare la prof.ssa Dorit Raines, che ha seguito costantemente l'evoluzione del progetto e, oltre che a supportarmi, ha ispirato il mio lavoro con entusiasmo e grande ingegno.

una vera e propria sfida manageriale. Per questo, è bene capire innanzitutto che cosa si intende per istituti culturali di piccole dimensioni.

Si tratta di un fenomeno che a livello nazionale non ha ancora trovato una definizione precisa. Generalmente si fa riferimento a luoghi della cultura, come musei, biblioteche e archivi, caratterizzati da risorse umane e finanziarie ridotte, tanto che può manifestarsi un disequilibrio tra le capacità manageriali interne e il patrimonio culturale che l'istituzione è chiamata a preservare e che spesso risulta comunque ingente. La prima delle sfide più pressanti per i piccoli istituti culturali è la gestione e l'allocazione di risorse finanziarie limitate per lo sviluppo di progetti digitali. Rispetto alle istituzioni culturali più grandi, questi istituti devono normalmente fare i conti con la necessità di mantenere in vita le operazioni quotidiane, sviluppare nuove iniziative e, contemporaneamente, investire nella conservazione e nella promozione del patrimonio culturale. È su questa dimensione economica che si fa spesso riferimento per caratterizzare i piccoli istituti culturali. Nella creazione di un "fondo per il funzionamento dei piccoli musei", lo stesso Ministero della Cultura ha specificato che per piccolo museo debba intendersi

una struttura permanente, senza scopo di lucro, aperta al pubblico, che acquisisce, conserva, cataloga, tutela, promuove, comunica, espone e rende fruibile il patrimonio materiale e immateriale, facendo ricerca e divulgazione culturale e offrendo esperienze di educazione e intrattenimento, avente entrate non superiori a 20.000 (ventimila) euro<sup>1</sup>.

Si tratta di un parametro che potrebbe essere esteso alle altre tipologie di istituti culturali di piccole dimensioni e che dà un'idea sulle possibilità economiche che essi possiedono e sul tipo di progetti che possono mettere in campo. Il fabbisogno finanziario detta pertanto una ricerca di finanziamenti esterni verso enti governativi e fondazioni private, il ricorso a sponsorizzazioni aziendali oppure la partecipazione dell'istituto a bandi promossi da enti pubblici o privati a supporto delle attività interne e di nuovi progetti. L'avvio e la pianificazione di

<sup>1</sup> D.M. 451 08/10/2020, "Riparto del Fondo per il funzionamento dei piccoli musei di cui all'articolo 1, comma 359, della legge 27 dicembre 2019, n. 160", art. 1, c. 2. Il Fondo è stato istituito con la Legge 27 dicembre 2019, n. 160, art. 1, c. 359.

progetti di digitalizzazione devono fare i conti proprio con questo primo ostacolo economico che limita costantemente gli obiettivi istituzionali e frenano la capacità stessa degli istituti di assumere personale qualificato, acquistare attrezzature all'avanguardia, aggiornare le infrastrutture tecnologiche e promuovere programmi educativi e culturali. Ricevere dei fondi per lo sviluppo di un progetto non è nemmeno una condizione sufficiente a escludere il problema economico: l'istituto potrebbe dover bilanciare attentamente il proprio budget per coprire una serie di spese tra cui il costo per l'acquisto o il noleggio di macchine per la digitalizzazione professionale, il costo del personale coinvolto e di tutta l'attrezzatura di supporto ai fini del progetto.

Il carattere di "piccolezza" dell'istituto si riscontra anche in termini di risorse umane. Nel 2021 le rilevazioni effettuate nell'ambito museale dall'Istituto nazionale di statistica mostravano che la maggior parte dei musei italiani, circa il 45%, aveva un organico costituito da meno di cinque operatori, mentre circa il 32% disponeva dai sei a quindici operatori e solo il 16% circa aveva più di quindici operatori<sup>2</sup>. Il dato veniva confermato nel caso delle biblioteche italiane, il 64% circa delle quali erano animate da meno di cinque operatori<sup>3</sup>. Il quadro che ne esce è rilevante e mostra come a livello nazionale la maggior parte dei musei e delle biblioteche siano condotte da staff di piccole e medie dimensioni. Lì dove le risorse umane sono limitate, la loro gestione diventa una priorità critica, poiché il personale deve essere in grado di svolgere una vasta gamma di compiti e assumere molteplici responsabilità. In molti casi, i dipendenti dei piccoli istituti culturali devono essere polivalenti e flessibili, in grado di adattarsi rapidamente ai cambiamenti delle esigenze organizzative. Tuttavia, la mancanza di formazione e sviluppo professionale può limitare la capacità dei dipendenti di svolgere efficacemente i loro compiti e di consentire un apporto costante delle competenze necessarie per affrontare sfide manageriali complesse. Anche la pianificazione di un progetto di digitalizzazione si scontra con due questioni dal punto di vista delle risorse umane: reperire un numero sufficiente di operatori che possano dedicarsi al progetto; salvaguardare le competenze tecniche. In merito al primo punto, c'è da dire che l'istituto deve avere disponibilità

<sup>2</sup> Elaborazione dell'autore su dati forniti dall'ISTITUTO NAZIONALE DI STATISTICA (ISTAT), *Statistiche culturali – Anno 2021*, 2022, nella sezione "Tavole Musei", tav. 1.12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, nella sezione "Tavole Biblioteche", tavv. 4.9 e 4.14.

di operatori da impiegare nel progetto di digitalizzazione non solo nelle fasi più squisitamente operative, ma anche in tutta la fase precedente di pianificazione e avvio dello stesso. L'organizzazione dovrà quindi dedicare del personale per seguire bandi di concorso, ricercare fonti di finanziamento, definire la propria idea progettuale, stipulare accordi o ricercare personale esterno all'istituzione da assumere. Su quest'ultimo punto i piccoli istituti possono far leva sugli accordi di tirocinio con gli istituti superiori e le università, anche se molto spesso si incombe in alcune limitazioni. La legislazione corrente in materia – definita dalla legge 92/2012, successivamente modificata dall'accordo Stato-regioni del 25 maggio 2017 e da successivi adattamenti attuati dalla legge di bilancio 2022 – consente agli istituti di ospitare un numero di tirocinanti proporzionale al loro personale<sup>4</sup>. Questo vuol dire che nella maggior parte dei casi i piccoli istituti culturali possono ospitare un solo tirocinante, il che rimane un contributo comunque limitato. Nello sviluppare un progetto di digitalizzazione è importante poi salvaguardare l'apporto di competenze che nei grandi progetti è normalmente garantito dal coinvolgimento di un gruppo di esperti e specialisti della materia, tra cui restauratori, archivisti, informatici e tecnici. Un piccolo istituto che inaugura una campagna di digitalizzazione creerà un gruppo di lavoro – il cosiddetto *project team* – coinvolgendo verosimilmente parte del proprio personale e instaurando delle collaborazioni esterne in modo da coprire tutti i campi di specializzazione richiesti. E ciò avverrà contando sulla formazione multidisciplinare e trasversale di alcuni operatori. C'è da dire che gli stessi progetti digitali richiedono interdisciplinarietà e trasversalità di abilità e conoscenze, in quanto essi combinano le discipline umanistiche insieme a una serie di competenze tecniche, informatiche e, non da ultime, relazionali che vanno oltre un'area di specializzazione. È in questo senso che nei piccoli istituti il gruppo di lavoro può essere formato anche solo da pochi membri, coadiuvati da altro personale in base alle necessità, purché sia garantito l'apporto di un ampio ventaglio di competenze.

<sup>4</sup> CSR, *Accordo 86 del 25 maggio 2017*. L'Accordo lascia una certa discrezione alle Regioni per definire il numero di tirocini che possono essere attivati contemporaneamente da una stessa azienda. Ciononostante, ci sono dei parametri numerici di riferimento validi a livello nazionale. Questi definiscono il numero di tirocinanti – apprendisti esclusi – pari a: uno per soggetti ospitanti composti da massimo cinque dipendenti; due per soggetti dotati di personale tra i sei e i venti dipendenti; il 10% per soggetti con più di venti dipendenti.

Un ultimo fattore critico per le piccole organizzazioni culturali concerne la logistica e soprattutto il bisogno di allestire uno spazio dedicato allo svolgimento delle attività di digitalizzazione. Tale spazio può non essere disponibile in quegli istituti culturali che possiedono una piccola sede oppure le cui sale sono dedicate interamente alla pubblica fruizione o, ancora, i cui depositi non garantiscono l'allestimento di uno studio fotografico in cui poter operare autonomamente. Se poi la sede dell'istituzione in cui si vuole tenere la digitalizzazione è vincolata per l'importanza storica e artistica che possiede, è ancor più difficile creare o ricavare uno spazio funzionale alle operazioni di un progetto simile. Infatti, le attività di digitalizzazione richiedono generalmente uno spazio – lo studio fotografico appunto – dove siano garantiti determinati standard qualitativi in termini, per esempio, di luminosità e di umidità<sup>5</sup>. La questione logistica influenza, peraltro, la scelta della strumentazione tecnica in relazione alle dimensioni dei macchinari e alla loro idonea disposizione nell'ambiente di lavoro, in modo che sia garantita l'operatività e l'agilità delle operazioni di digitalizzazione.

A questo punto una domanda sorge spontanea: è ragionevole parlare di digitalizzazione nei piccoli istituti culturali dal momento che sussistono delle difficoltà strutturali di ordine economico, logistico e di capitale umano che, se anche arginabili, influenzano comunque il risultato del progetto? La risposta non è univoca e può trovarsi solo dopo un'attenta analisi dell'istituzione e sulla base delle soluzioni e strategie che i singoli istituti possono adottare. Tra l'altro, la scelta di svolgere all'interno il processo di digitalizzazione non è univoca e, anzi, può essere confrontata con l'alternativa di esternalizzare il processo presso centri dedicati<sup>6</sup>.

L'affidamento esterno del servizio (*outsourcing*) è particolarmente indicato quando gli originali da digitalizzare non consentono che il

<sup>5</sup> GRUPPO DI LAVORO 6 DEL PROGETTO MINERVA, *Manuale di buone pratiche per la digitalizzazione del patrimonio culturale*, 2004, p. 29. Gli standard richiesti per l'ambiente fotografico sono definiti dall'ISO 12646. Per esempio, le pareti dello stesso devono essere dipinte con tinte neutre; i monitor dovrebbero essere posizionati in modo da evitare riflessi e l'illuminazione diretta sugli schermi. L'illuminazione complessiva della stanza non dovrebbe superare il valore di 32 lux tra lo schermo e l'osservatore e la luce dovrebbe avere una temperatura di circa 5000K and un CRI attorno a 90. Per ulteriori informazioni, si rimanda a THOMAS RIEGER, ET AL., *Technical Guidelines for Digitizing Cultural Heritage Materials. Third Edition*, FADGI, 2023, p. 23.

<sup>6</sup> LORISA ANDREOLI, MARINA COMINO, GIANLUCA DRAGO, *Linee guida sulla digitalizzazione di documenti bidimensionali*, Università degli Studi di Padova, 2022, p. 4.

processo si tenga all'interno dell'istituzione, quando sussistono vincoli insuperabili di spazio, di infrastrutture e personale nell'istituzione, quando è necessario l'utilizzo di un macchinario specifico che non può essere comprato, noleggiato o trasportato nell'istituto oppure quando i livelli di qualità della digitalizzazione non possono essere raggiunti internamente. L'esternalizzazione offre così dei vantaggi, a cui bisogna aggiungere il fatto che con questa scelta viene meno ogni costo di specializzazione, di formazione e di obsolescenza tecnologica per l'istituto. Potendo far affidamento sulla professionalità di tecnici specializzati, c'è tra l'altro un evidente contenimento del rischio del processo ed è verosimile poter programmare e commissionare operazioni su larga scala anche in un breve periodo. Al tempo stesso, l'istituzione può incorrere in una serie di svantaggi non trascurabili. L'integrità e la sicurezza degli originali possono essere compromesse durante la movimentazione. L'istituzione stessa, non potendo sovrintendere i lavori, rischia di non sviluppare una conoscenza approfondita (*know-how*) sulla digitalizzazione che le consenta di cogliere nuove sfide e nuove opportunità di crescita.

Al contrario, la scelta di tenere la digitalizzazione all'interno dell'istituto (*in-house*) si rende obbligatoria qualora la collezione non possa essere spostata all'esterno e ci debbano essere delle attenzioni specifiche circa la sicurezza, la movimentazione e il trattamento degli originali<sup>7</sup>. È altrettanto preferibile tenere il processo di digitalizzazione all'interno quando si vuole avere un controllo diretto sul processo, quando si può fare affidamento su operatori già formati oppure si possano utilizzare macchinari o attrezzature digitali di proprietà dell'istituto o, al contrario, quando si voglia investire in uno sviluppo digitale dell'istituto e si intenda acquistare attrezzature e stimolare l'acquisizione di nuove competenze per il personale. Si dovrà in questo caso far attenzione affinché l'acquisto delle attrezzature, i parametri di digitalizzazione e la formazione del personale possano rispondere alle linee guida che in questi anni stanno orientando la digitalizzazione a livello nazionale<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> ANDREOLI, COMINO, DRAGO, *Linee guida sulla digitalizzazione*, p. 5.

<sup>8</sup> Per adempiere gli obiettivi prefissati dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (Pnrr) e dar vita al patrimonio culturale digitale della nazione, il Ministero della Cultura ha fondato nel 2020 un istituto *ad hoc*, l'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – Digital Library. La visione e la strategia dell'istituto per il quinquennio 2022-2026 sono confluite all'in-

Qualsiasi scelta venga presa, è opportuno che venga sempre e fin da subito accompagnata da un'ottica progettuale, analitica e di medio-lungo periodo, che consenta di soppesare i fattori caratterizzanti l'istituto, le proprie disponibilità e gli obiettivi che si vogliono raggiungere tramite il processo di digitalizzazione. Questo è tanto più vero per i piccoli istituti culturali che non possono permettersi sprechi di tempo, energie e denaro e che da un seppur primo, piccolo progetto di digitalizzazione possono creare un campo fertile per sostenere future azioni digitali.

È idea di chi scrive, ripensando al progetto svolto presso l'Ateneo Veneto, che ci debbano essere due principi a guidare la pianificazione di un progetto di digitalizzazione nei piccoli istituti. In primo luogo, la progettazione dovrebbe vedere come protagonista l'istituto, che è il depositario del valore culturale della collezione da digitalizzare e il garante della sua conservazione, fruizione e valorizzazione. Che sia interna oppure esternalizzata, una buona digitalizzazione deve "servire" all'istituto per raggiungere i propri scopi istituzionali e perciò non si può prescindere da una cura diretta dell'istituto. In secondo luogo, una buona pianificazione deve essere fatta con efficacia, efficienza, attenendosi alle linee guide, ma senza escludere una buona dose di ingegnosità e apporti creativi da parte degli operatori, che in alcuni casi possono appianare e risolvere diverse questioni.

### *Il progetto sviluppato dall'Ateneo Veneto*

Illustrare i passaggi, le metodologie e i risultati ottenuti durante il progetto svolto presso l'Ateneo Veneto di Venezia potrà chiarire quali possono essere le strategie adottate per superare alcune delle difficoltà interne appena descritte e quali sono le decisioni fondamentali che in ogni caso devono accompagnare la pianificazione di un progetto digitale per un piccolo istituto culturale.

terno di una prima versione del "Piano Nazionale di Digitalizzazione del Patrimonio Culturale" (Pnd) che si propone di "promuovere e orientare il processo di cambiamento degli istituti della cultura verso una trasformazione digitale consapevole, partecipata, condivisa, sostenibile e inclusiva" (MINISTERO DELLA CULTURA, ISTITUTO CENTRALE PER LA DIGITALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE – DIGITAL LIBRARY, *Piano Nazionale di Digitalizzazione del Patrimonio Culturale*, 2022, p. 8). Tra le diverse linee guida che sono state emanate dall'Istituto – quattro in totale – sono particolarmente utili ai fini del presente contributo quelle dedicate alla realizzazione di progetti di digitalizzazione (ivi, p. 59).

Il *Progetto di digitalizzazione di cento libri di medicina vari e antichi* è nato nel 2022 in risposta alla partecipazione dell'Ateneo Veneto di Venezia al bando di finanziamento *Cultura Digitale* promosso dalla Fondazione di Venezia. Il principale obiettivo di questo bando era supportare gli istituti culturali della città di Venezia nella loro evoluzione verso il mondo digitale, tramite lo sviluppo di una progettualità innovativa e il coinvolgimento di giovani nel settore della cultura<sup>9</sup>. Per poter partecipare a tale bando e ottenere il finanziamento, era di fondamentale importanza per l'istituto sviluppare fin da subito un'idea progettuale chiara, che da un lato rispondesse alle esigenze interne e dall'altro soddisfacesse i requisiti posti dalla fondazione promotrice. Ecco che in questo senso c'era già uno stimolo a trovar risposta ad alcuni degli interrogativi che normalmente accompagnano la pianificazione di un progetto di digitalizzazione. Uno tra tutti, la composizione del gruppo di lavoro: la dirigenza dell'Ateneo Veneto e la responsabile del progetto, la professoressa Dorit Raines, direttrice della biblioteca dell'istituto, hanno colto l'opportunità offerta dal bando di coinvolgere giovani studenti o neolaureati e si sono affidati per l'esecuzione del progetto all'autore del presente contributo, che all'epoca stava frequentando il corso di laurea magistrale in "Digital and Public Humanities" presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Senza contare gli apporti di altri operatori dell'istituto, il gruppo di lavoro constava quindi di sole due persone, un numero che di certo non può essere confrontato con la varietà di professionisti che operano nei grandi progetti di digitalizzazione, ma che ha comunque consentito una produttività costante e una trasversalità di competenze buona per i risultati raggiunti.

La partecipazione al bando ha inoltre consentito di definire il tema del progetto e di concepire un'opera di digitalizzazione che valorizzasse parte della collezione di libri antichi custoditi nella biblioteca dell'istituto. Si tratta di una selezione di libri, alcuni dei quali mostrati in fig. 1, facenti parte del fondo antico della biblioteca dell'Ateneo Veneto, un totale di tremila volumi acquisiti dall'istituto nel 1812 e provenienti dai soppressi conventi veneziani di San Salvador, San Francesco della Vigna, Santo Stefano e, in numero minore, dal convento di Santa Ma-

<sup>9</sup> FONDAZIONE DI VENEZIA, *Bando "Cultura Digitale"*, 2022, p. 3.

ria della Salute, dal Redentore, dai Frari e dagli Scalzi<sup>10</sup>. Di questi, ai fini del progetto vennero scelti un centinaio di volumi pubblicati tra il Quattrocento e il Settecento, a tema medico, secondo il carattere di rarità e pregio, al fine di cercare da un lato di assicurare l'accessibilità lì dove il precario stato di conservazione ne precludeva la consultazione diretta e dall'altro di stimolare la conoscenza di questi testi data l'importanza che essi rivestono per la storia della medicina, tanto per le dissertazioni quanto per le incisioni anatomiche al loro interno<sup>11</sup>.

Risultando vincitore del bando di finanziamento sopra descritto, l'Ateneo Veneto è riuscito ad assicurarsi un contributo economico che garantiva l'esecuzione del progetto e poteva assorbire la maggior parte delle spese, vale a dire quelle per il personale, le attrezzature *hardware* e i programmi *software* necessari per il processo di digitalizzazione. Essere beneficiari di un finanziamento non può però essere considerata una soluzione definitiva alle questioni economiche che l'istituto deve affrontare nello sviluppare progetti digitali simili a quello dell'Ateneo Veneto. Come spesso accade, l'ammontare di tali contributi allocati ai piccoli istituti culturali difficilmente può coprire i costi per un processo di digitalizzazione eseguito a regola d'arte. I costi per strumenti d'acquisizione fotografici di alta gamma – macchine fotografiche o scanner planetari ad alta risoluzione, automatizzati o semiautomatici – sommati a quelli per l'equipaggiamento di supporto, al costo del personale e ai programmi normalmente usati per l'elaborazione e la gestione delle immagini, nella maggior parte dei casi sono veramente consistenti e l'istituto si troverà a un bivio: decidere se integrare con

<sup>10</sup> *Anatomia di una biblioteca. Cinquanta volumi di medicina dalla collezione storica dell'Ateneo Veneto*, a cura di Dorit Raines, Venezia, Ateneo Veneto, 2007, p. 19. In realtà questa collezione di libri arrivò nella sede attuale dell'Ateneo Veneto – l'ex Scuola Grande di San Fantin – nel 1809, quando qui operava la Società Veneta di Medicina. Questa venne in seguito accorpata insieme all'Accademia dei Filareti e all'Accademia Veneta Letteraria facendo seguito ad un decreto napoleonico del 1810, per costituire quindi l'Ateneo Veneto che iniziò la sua missione culturale nel 1812. Il fondo antico di libri entrò in possesso dell'istituto proprio dopo questi avvenimenti.

<sup>11</sup> A questo proposito non si può che menzionare il capolavoro conservato nella Biblioteca dell'istituto a opera di Girolamo Fabrici d'Acquapendente (Acquapendente, 1533-Padova, 1619), il trattato *De formato foetu*, stampato nel 1600 a Venezia dall'editore Francesco Bolzetta (segnatura: 8.E.34). L'autore è considerato il padre della branca medica dell'embriologia e il libro è infatti estremamente significativo e di grande impatto visivo per le trentatré tavole anatomiche contenute al suo interno che indagano la formazione del feto nell'utero degli esseri umani, in altri mammiferi come ovini, bovini, equini, suini, e anche in altri animali come pesci e rettili.

finanze proprie le spese per ottenere una digitalizzazione di alto livello oppure – e nel caso dei piccoli istituti sembra essere la scelta obbligata – fare un passo indietro rispetto alle aspettative iniziali e intraprendere un percorso di pianificazione delle spese e di ottimizzazione della componentistica e dei processi che porti a dei risultati soddisfacenti e perlomeno ispirati da quanto suggerito dalle linee guida nazionali sulla digitalizzazione.

Anche l'Ateneo Veneto è passato tramite una fase di valutazione delle spese e di ottimizzazione della strumentazione. Una prima ricerca di mercato ha portato a confrontare diverse tipologie di dispositivi di acquisizione fotografica e in particolare di scanner planetari, a seconda del loro costo e di livelli di prestazione, considerando parametri tecnici come la risoluzione delle immagini generate, la profondità di colore, il formato di acquisizione, il tipo di sensore d'immagine<sup>12</sup>. Le disponibilità economiche hanno infine dettato l'acquisto di uno scanner planetario con parametri d'acquisizione evidentemente limitati in confronto a quelli richiesti per la digitalizzazione di libri a stampa antichi. Tuttavia, lo scanner rispondeva ai bisogni di conservazione degli originali, poteva essere ulteriormente ottimizzato ed era compatibile all'ambiente in cui sarebbe stato usato, nello specifico, un piccolo vano dell'istituto dove era possibile allestire uno studio fotografico indipendente. È in questa combinazione di variabili economiche, logistiche e tecniche che l'istituto si trova a soppesare che emerge il concetto di compromesso e la corrispettiva ridefinizione degli obiettivi da raggiungere con il progetto di digitalizzazione. Non potendo scattare foto ad alta risoluzione, l'Ateneo Veneto ha, infatti, comunque garantito l'accessibilità digitale dei volumi in termini di una corretta leggibilità dei testi fotografati e di una ricerca puntuale della fedeltà cromatica. Ciò è stato possibile per mezzo dell'eliminazione di filtri addizionali e parametri applicati di *default* dal programma di acquisizione dello scanner, dallo studio e dalla regolazione dell'impianto di illuminazione durante la fase di scansione e da una successiva, sistematica elaborazione delle immagini raw. A tal fine, l'istituto si è servito di un *Color Checker* e del plugin di Photoshop chiamato Camera Raw per poter di volta in volta

<sup>12</sup> Cfr. GANDIN, *Planning and Experimenting a Digitization Project for Small Cultural Institutes*, pp. 60-66.

calibrare la postazione in base alle caratteristiche dei volumi – a partire dal formato di stampa – e apportare regolazioni alla cromaticità delle immagini digitali almeno in riferimento al bilanciamento del bianco<sup>13</sup>. Le figg. 2 e 3 sono esemplificative di questo processo.

Contemporaneamente, il gruppo di lavoro si è adoperato per rendere maggiormente efficiente lo scanner planetario e collocarlo all'interno di un sistema di acquisizione delle immagini che rispondesse alle linee guida relative agli studi fotografici<sup>14</sup>. In questo senso, a seguito di numerosi test di illuminazione, si è deciso di scartare il sistema di illuminazione led integrato allo scanner e di acquistare due faretti Led da disporre lateralmente e in maniera simmetrica rispetto all'asse ottico dello scanner planetario, con inclinazione di 45°, come mostrato in fig. 4. Quindi, si è deciso di costruire una postazione di digitalizzazione dotata di un pannello in vetro antiriflesso basculante e regolabile in altezza, sotto cui poter sistemare in sicurezza il volume da fotografare, facilitando in questo modo le operazioni di scansione dei libri, riducendo le imprecisioni ed evitando che dei sostegni fossero impiegati per tenere aperto il libro durante lo scatto, compromettendo l'immagine finale. La postazione realizzata è visibile a fig. 5.

È proprio da questa fase di prototipazione della postazione di digitalizzazione che emerge una variabile fondamentale per sviluppare progetti digitali come questo, vale a dire la variabile dell'ingegnosità, che può andare a compensare alcuni limiti della strumentazione e far superare non pochi ostacoli all'istituto. Allo stesso tempo, è bene sottolineare che approcci ingegnosi come questo apportano delle migliorie alle funzionalità del sistema di acquisizione, ma difficilmente possono aumentare i parametri tecnici di scatto. Permane un *trade-off* tra costo dell'attrezzatura e qualità delle immagini. Tra gli altri svantaggi si indi-

<sup>13</sup> Il Color Checker è uno strumento imprescindibile per la corretta calibrazione del sistema di acquisizione e serve a riprodurre digitalmente il colore in modo fedele sotto qualsiasi fonte di illuminazione e con diverse tipologie di fotocamere. Scattando una foto preliminare includendo questo strumento e processandola poi in Camera Raw, è possibile eseguire il bilanciamento del bianco e verificare, tramite l'uso di un istogramma, se l'assetto della postazione (altezza, distanza, luminosità dei faretti) è quella ottimale. In caso affermativo, si procede alla scansione del libro. Altrimenti, si ricalibra il sistema di illuminazione fino a quando i risultati dei test sono soddisfacenti.

<sup>14</sup> FRANCO LOTTI, MAURIZIO LUNGI, GIORGIO TRUMPY, *Digitalizzazione di beni artistici e documentari. Manuale di procedure per un laboratorio fotografico digitale*, in *Quaderni di Studio 04*, a cura dell'Istituto di Fisica Applicata "N. Carrara", Consiglio Nazionale delle Ricerche e della Fondazione Rinascimento Digitale, 2009, p. 7.

vidua inoltre uno spiccato apporto di lavoro manuale per compensare limiti strutturali degli scanner più economici e la mancanza di funzioni integrate – ad esempio, il sollevamento automatico del pannello di vetro protettivo – di norma presenti in sistemi automatici e semiautomatici di acquisizione. Ne consegue che il gruppo di lavoro deve dedicare più tempo sia alla fase di scansione che di quella dell’elaborazione delle immagini, soprattutto se il progetto – come quello dell’Ateneo Veneto – si propone di digitalizzare originali molto grandi che richiedono successivamente un certosino lavoro di riallineamento dei recti e dei versi perché l’area di scansione non permette una contemporanea, duplice scansione delle parti. Questo processo è mostrato in fig. 6.

Dovendo individuare un altro passaggio fondamentale in un progetto di digitalizzazione, esso sicuramente consiste in un’accurata e sistematica gestione dell’archiviazione degli oggetti digitali – per lo più fotografici – prodotti, insieme ai file e cartelle generati nel corso del progetto. Si tratta di un’attività che è sempre possibile eseguire. È richiesta, infatti, una normale applicazione di gestione file integrata al sistema operativo del computer della postazione di digitalizzazione – ad esempio, “Esplora risorse” per sistemi Windows e *Finder* per MacOS – e, soprattutto, un metodo di archiviazione che consenta una buona organizzazione dei file in cartelle e sottocartelle e una completa trasparenza operativa in modo da rendere comprensibile quanto fatto in futuro, anche nel caso in cui non ci fossero più gli stessi membri del gruppo di lavoro ad operare. In questo è essenziale l’adozione di una nomenclatura dei file chiara, intuitiva e modulabile, al fine di consentire «l’identificazione univoca dei file nel contesto del progetto di digitalizzazione»<sup>15</sup>. Questo processo si riallaccia in verità a un concet-

<sup>15</sup> MINISTERO DELLA CULTURA, *Linee guida per la digitalizzazione del patrimonio culturale. Versione 1.0 – giugno 2022*, 2022, p. 37. Non esistono regole univoche per la creazione di una nomenclatura e anzi questa deve adattarsi alle necessità dell’istituto e delle specificità della collezione coinvolta nel progetto. L’Ateneo Veneto ha per esempio assegnato una cartella per ogni libro della collezione, nominata seguendo il modello “sezione di appartenenza \_autore\_ anno di pubblicazione” e ponendo all’interno altre sottocartelle. Le immagini digitali sono state nominate progressivamente seguendo il modello “segnatura.numero progressivo”. Ciò ha permesso l’identificazione univoca di ciascuna cartella e di ciascuna componente senza ricorrere in ridondanze e, quindi, in indesiderate sovrascrizioni dei file. A tal fine, sono stati usati dei fogli di calcolo elettronico che hanno consentito di combinare agevolmente i dati dei volumi per creare la nomenclatura e gestire la fase di scansione e di pubblicazione. Si veda GANDIN, *Planning and Experimenting a Digitization Project for Small Cultural Institutes*, pp. 73 e *passim*.

to molto più ampio che prende il nome di metadattazione, cioè la gestione di quei dati che per loro natura descrivono altri dati – i metadati appunto. Tra i tanti vantaggi di attribuire dei dati descrittivi agli oggetti digitali generati si può ricordare una migliore ricercabilità degli stessi per categorie di interesse oppure la possibilità di includere dati relativi al contenuto e al contesto di produzione e di appartenenza dell'originale fotografato o dell'oggetto digitale. Nel caso dell'immagine di una pagina di un libro, ad esempio, sarà utile fornire i parametri tecnici di scatto, i dati relativi al volume di appartenenza, alla sua produzione e composizione, così come i diritti che regolano l'utilizzo e la condivisione di quell'oggetto. Questo evita che l'archiviazione nei gestionali oppure la diffusione nel web possa corrompere l'identità e l'autenticità degli oggetti digitali. L'attribuzione e la gestione dei metadati possono avvenire attraverso le applicazioni di gestione file summenzionate, ma anche attraverso programmi specifici di cui sono fornite le piattaforme digitali che consentono la pubblicazione di collezioni digitali. In base alle esigenze del progetto, l'istituto può infatti propendere per la sola consultazione interna dei prodotti della digitalizzazione oppure – come accade sempre più spesso nel mondo della cultura che è votato alla pubblica fruizione – per la disseminazione online attraverso opportune piattaforme.

La scelta sull'archiviazione a lungo termine di una collezione digitale è, insieme alla metadattazione, l'ultima delle scelte strategiche di un progetto di digitalizzazione che vengono analizzate nel presente contributo, anche se, in realtà, è una delle prime che l'istituto dovrebbe affrontare. Essa, infatti, determina dal punto di vista operativo come si svolgeranno le fasi di digitalizzazione degli originali, la successiva elaborazione delle immagini, il formato dei file che si potrà disseminare, i metadati da fornire e le operazioni di pubblicazione. La scelta di un ambiente digitale di archiviazione dovrà garantire la lunga conservazione dei file e soddisfare i principi e le raccomandazioni nazionali e internazionali, soprattutto in termini di accessibilità, riuso e interoperabilità degli oggetti<sup>16</sup>. Nello specifico, le esigenze dell'Ateneo Veneto hanno portato a

<sup>16</sup> I *digital repository* o *Digital Assess Management System* (Dams) sono delle infrastrutture informatiche, costruite secondo standard e principi di accessibilità, operatività ed archiviazione specifici, che consentono la lunga conservazione dei contenuti digitali, la gestione dei relativi metadati e funzionalità e strumenti anche basici come la ricerca e il controllo dell'accesso. A livello

scegliere una piattaforma adatta alla lunga archiviazione e pubblicazione di collezioni di tipo librario, basata sui principi Fair e possibilmente su altri standard, dotata di strumenti specifici per promuovere l'accesso e l'interconnessione tra gli oggetti digitali, nonché il loro riutilizzo<sup>17</sup>. Tale scelta è infine ricaduta su Phaidra, la piattaforma multidisciplinare del Sistema bibliotecario dell'Università di Padova per l'archiviazione a lungo termine di oggetti e collezioni digitali nata nel 2008 da un progetto dell'Università di Vienna. Si tratta di un ambiente digitale, la cui complessità è mostrata in fig. 7, che risponde ai principali standard in materia come l'Oais (*Open Archival Information System*), ai principi Fair e ai requisiti segnalati da CoreTrustSeal. È inoltre basata sul software Fedora che consente il supporto nativo ai dati aperti e collegati (*Linked Open Data*). L'interoperabilità e comunicabilità della piattaforma è ulteriormente ampliata grazie all'adozione, tra gli altri, di uno schema di metadato aperto, sviluppato dalla piattaforma, l'UWmetadata, ulteriormente interoperabile grazie ad una mappatura di conversione con lo schema Dublin Core, che è internazionalmente riconosciuto come lo schema standard per i metadati. L'implementazione di protocolli e Api consente poi il dialogo con ulteriori *repository* internazionali – Europea ed Internet Archive – e piattaforme nazionali – CulturalItalia, Movio. L'Ateneo Veneto ha quindi stretto una convenzione con l'Università di Padova e ha potuto archiviare online in modo sicuro la sua collezione di cento libri digitalizzati nel corso del progetto. Ciascun libro digitale – e, ancor più, ogni singola immagine che lo compone – possiede un proprio identificativo unico, un link permanente, una serie dettagliata di metadati descrittivi e una struttura interna che segnala le sezioni più importanti. L'utente può sfogliare digitalmente i volumi di pregio dell'Ateneo Veneto – come mostrato in fig. 8 – utilizzando un apposito strumento di presentazione, il *BookViewer*, e anche scaricarli in formato Pdf seguendo la licenza prescelta dall'istituzione, ovvero CC BY-NC-SA (attribuzione, non commerciale, condividi allo stesso modo).

internazionale l'iniziativa promossa da CoreTrustSeal – *Core Trustworthy Data Repositories* – è di grande importanza per le linee guida e le certificazioni che rilascia alle infrastrutture informatiche più virtuose.

<sup>17</sup> I principi Fair, adottati anche dalla Commissione Europea nel 2020, definiscono attraverso l'acronimo *Findable, Accessible, Interoperable, Reusable*, una serie di linee guida per rendere i dati ricercabili, accessibili, interoperabili e riutilizzabili all'interno delle infrastrutture informatiche.

### *Conclusioni*

Il potenziale offerto da una piattaforma digitale come Phaidra è molto e può essere sfruttato dall'istituto non solo nell'immediato. Il progetto può essere via via incrementato ampliando la descrizione degli oggetti, creando connessioni con altri elementi della piattaforma e migliorando sempre più la narrazione. Si può generare una vera e propria strategia digitale di medio e lungo periodo che può trovare in una piattaforma l'ambiente idoneo per la creazione della collezione digitale dell'istituto. Ma ciò sarà possibile se il gruppo di lavoro avrà concepito fin da subito un'ampia e comprensiva pianificazione che, cogliendo le caratteristiche dell'istituto, si ispiri alle linee guida in materia e, al di là delle possibilità contestuali, permetta di programmare nuovi sviluppi e di cogliere nuove opportunità di crescita.

### ABSTRACT

La trasformazione digitale del settore culturale in Italia lancia una sfida nei confronti dei piccoli istituti. Essi, infatti, per avviare dei progetti di digitalizzazione devono fare i conti con i propri limiti strutturali e districare una matassa di difficoltà economiche, logistiche e di personale che, in ogni caso, rischiano di incidere sulla qualità finale del processo. Il presente contributo analizza proprio il tipo di approccio al digitale che può nascere in contesti simili segnati dalla mancanza di attrezzature all'avanguardia e di fonti di finanziamento per ottenerle. Verranno quindi delineate le decisioni fondamentali da considerare nel corso della pianificazione progettuale facendo tesoro dell'esperienza sviluppata presso l'Ateneo Veneto di Venezia, che tra il 2022 e il 2023 ha digitalizzato e reso accessibili più di cento libri antichi conservati nella sua Biblioteca.

The digital transformation of the cultural sector in Italy presents a challenge to small-sized organizations. These tend to embrace a resourceful approach to compensate for their inherent weaknesses, especially the absence of state-of-the-art equipment, yet this adaptive approach may potentially lead to a diminution in the quality of their outputs. In searching for funding opportunities, they must surmount a labyrinth of structural impediments of economic, logistical, and Hr dimensions. This essay underscores the pivotal decisions of cultural digitization planning that these institutes must undertake

and explains the significant expertise gained during the project promoted by the Ateneo Veneto in Venice, that successfully digitized more than a hundred early-printed books kept in its Library between 2022 and 2023.

## MEMORIE



*Adolfo Bernardello*

## IL PORTO FRANCO DI VENEZIA (1806-1849)

Con l'aprirsi del XIX secolo, caduta la Repubblica nel 1797, si delineava una profonda modificazione negli assetti dell'economia mondiale e dei traffici marittimi, si creavano nuovi equilibri continentali, Venezia e le province venete subivano un radicale mutamento politico-istituzionale negli anni intercorrenti fra la dominazione francese e quella austriaca. Il Mediterraneo perdeva il ruolo rivestito nel XVIII secolo nei confronti dell'Atlantico e la città lagunare doveva assestarsi all'interno del sistema creato con il Regno Italico per far fronte alla concorrenza di Trieste e di Fiume con un regime di porto franco fin dal 1719. Per porla in una posizione funzionale e favorire il commercio di transito sia col retroterra del Regno Italico (Lombardia ed Emilia), sia per rispondere ai nuovi equilibri mondiali, un decreto imperiale (25 aprile 1806), fin dal momento dell'aggregazione delle terre venete, stabilì la creazione di un porto franco che, rispondendo anche alle richieste del prostrato ceto commerciale che vide in questo sistema daziario un fattore della rinascita della città, avrebbe dovuto rivitalizzare l'economia dello scalo marittimo<sup>1</sup>.

Cercheremo ora di seguire passo passo le vicende della costruzione del porto franco con gli interventi materiali per creare spazi, vani ed edifici all'interno dell'isola di San Giorgio, dove sorgevano la chiesa e il convento<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> MASSIMO COSTANTINI, *Dal porto franco al porto industriale*, *Storia di Venezia*, XII, *Il mare*, a cura di Alberto Tenenti e Ugo Tucci, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 879-914. A San Giorgio esisteva in precedenza una "dogana di transito" dove venivano depositate le merci giunte da diverse vie (MICHELE GOTTARDI, *L'Austria a Venezia. Società e istituzioni nella prima dominazione austriaca 1798-1806*, Milano, FrancoAngeli, 1993, p. 93; e per la situazione della Dogana di Venezia negli anni precedenti al 1808, v. pp. 93-96); VALENTINA DAL CIN, *Il mondo nuovo. L'élite veneta fra rivoluzione e restaurazione (1797-1815)*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019.

<sup>2</sup> Per il convento e la chiesa di San Giorgio si vedano ALVISE ZORZI, *Venezia scomparsa*, I, *Storia di una secolare degradazione*; II, *Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, Milano, Electa, 1977. Nel 1806 si pensava al trasferimento dei monaci dal convento per consentire le trasformazioni da attuarsi, curando la conservazione dei beni ivi raccolti fra cui

Direttore generale delle Dogane del Regno, con sede a Milano, era Luigi Lambertenghi il quale riceveva i rapporti da Venezia dall'ispettore generale delle Finanze, il senatore Francesco Mengotti, affiancato dall'Intendente delle Finanze del Dipartimento dell'Adriatico Francesco Vendramin. Ora Mengotti, dopo una serie di consultazioni con vari esperti, aveva ritenuto che l'isola di San Giorgio maggiore, collocata in una posizione intermedia fra il bacino di San Marco, il canale della Giudecca e il canal Grande fosse il luogo più opportuno. La proposta venne accettata e il decreto dell'imperatore e re del 7 dicembre 1807 lo stabilì in via definitiva.

Il progetto generale e la sorveglianza dei lavori da intraprendersi furono affidati all'ingegner Girolamo Venturelli (1765-1849), ispettore generale dei Lavori pubblici, ma per gli interventi concreti sul campo fu scelto l'ingegner Carlo Zola (1752-1810), in precedenza ispettore alle pubbliche fabbriche a Zara<sup>3</sup>.

La Camera di commercio, con il presidente Jacob Treves, appoggiava il piano imperiale scorgendo nel nuovo sistema daziario privilegiato un fattore della ripresa economica della città e quasi a premunirsi per il futuro in vista delle scadenze annunciate, ricordava ai responsabili che il traffico dei cereali oltre al legname era «uno dei primi elementi» del commercio veneziano, occasione di scambi fruttuosi con l'estero per zuccheri, vallonea, pesce salato. Libero era allora l'arrivo dei carichi di grano scendenti da Po, Adige e Brenta, salvo quelli soggetti al pagamento del dazio di consumo<sup>4</sup>.

Purtroppo il consuntivo dei lavori intrapresi da Zola dal 1806 al 1810 non ci è stato conservato, per cui dovremo ricostruire progetti e interventi sulla base della restante documentazione<sup>5</sup> Zola e Venturelli inizialmente pensavano che le opere esterne all'isola dovessero consistere nell'escavo del canale esistente per consentire l'approdo ai bastimenti. Nel 1808

i quadri «d'insigni maestri» VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Porto Franco di Venezia (d'ora in poi PF), b. 2, fasc. 3, Lambertenghi a Mengotti, Milano 12 maggio 1806.

<sup>3</sup> Carlo Zola, nonno del famoso Émile, ebbe due figli (Marco (1785/6-1840) e Francesco) ambedue ingegneri. Si veda PIERO BRUNELLO, *La famiglia veneziana di Émile Zola*, <http://www.storiamestre.it> (12 giugno 2014).

<sup>4</sup> ASVe, PF, b. 1, fasc. I, 10 aprile 1808.

<sup>5</sup> Ivi, b. 2, fasc. 3, Zola all'Intendente di Finanza, 22 novembre 1806; «Sommaro dei lavori del Porto Franco, della loro progressione, del modo con cui furono sorvegliati ed eseguiti, e dello stato attuale di essi», ivi, b. 2, fasc. e, 25 luglio 1811.

si decise di scavare un bacino nel lato settentrionale con una palafitta di cinta e la costruzione di un marciapiede marmoreo lungo il fronte dove dovevano collocarsi i magazzini. I lavori esterni erano a carico del ceto dei commercianti mentre per gli interni doveva provvedere una tassa imposta sul magazzinaggio e sull'affitto dei magazzini agli utenti<sup>6</sup>.

Il 19 febbraio 1808 una riunione ad alto livello, presente il ministro delle Finanze, approvò «sull'istante» il fabbisogno relativo all'opera affidando a Mengotti la sorveglianza e a Vendramin i versamenti di liquidità. Ai negozianti fu richiesto di versare un anticipo sul prezzo dei beni demaniali dell'isola che avrebbero acquistato oltre all'imposizione di una tassa temporanea.

In sostanza sembrerebbe che lo Stato avesse delegato almeno in parte i costi dell'allestimento del porto franco al ceto mercantile e al capitale privato. E in effetti non mancarono le lagnanze della Camera di commercio per la tassa temporanea ritenuta troppo gravosa. Dopo una nuova conferenza il viceré approvò l'aumento della spesa ricorrendo sempre al contributo del capitale mercantile<sup>7</sup>.

Sgomberato il presidio militare installato nell'isola, Zola procedette all'inventario degli effetti contenuti nel convento di cui faremo un riepilogo per i particolari più rilevanti. Undici gli altari «con palle [*sic*] in pittura ed uno alla romana con n. 7 statue 6 candellieri, ed un Cristo il tutto in bronzo e palla [*sic*] rappresentante il Mondo». Tralasciando gli oggetti di arredamento e quelli utilizzati per le funzioni religiose, erano registrati due quadri ai lati dell'altar maggiore e uno rappresentante Pio VII. Seguivano l'organo dietro l'altar maggiore, delle statue di bronzo e nella sacrestia maggiore un grande altare con una pala e inoltre tre quadri. Il «coro da notte» aveva un altare di legno con una pala e «12 quadri in sorte» all'interno. In biblioteca erano collocati due mappamondi; nelle due torri varie campane. Da notare ancora che «nell'angolo della Cappella Maggiore della Chiesa» si predispose l'abitazione dei bastazi addetti al carico/scarico delle merci<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Secondo Venturelli il canale doveva avere una lunghezza di 1.300 piedi veneti (m 452, 05); una larghezza di 50 (m 17, 38) e una profondità di 16 (m 5, 56). Il preventivo di spesa, come richiesto da un decreto imperiale, era di lire venete 222.677, 10 (ivi, PF, b. 2, fasc 3 e b. 2, fasc. c, Decreti 7 dicembre 1807 e 19 febbraio 1808 di Sua Maestà Imperiale.

<sup>7</sup> Ivi, b. 2, fasc. 3, 19 febbraio 1808; b. 2, fasc. 4; b. 2, fasc. 6, 21 marzo 1809: per i lavori esterni furono stanziare lire italiane (l. i.) 45.720 e per gli esterni 197.026.

<sup>8</sup> Ivi, b. 2, fasc. 2, 6 marzo 1808; b. 2, fasc. b, 22 novembre 1808.

Dalle carte lasciate da Zola, esaminate con l'aiuto del figlio Marco che lo aveva coadiuvato, si possono aggiungere altri particolari sugli interventi. Entrando in chiesa, nella sacrestia maggiore, fu rimosso «lo sporgente altare»; rialzato il piazzale dietro la chiesa; praticato un foro nel muro del secondo chiostro; chiuse le comunicazioni fra i due chiostri e allestiti gli uffici per direttore, cassiere e magazziniere del porto franco. Le sacrestie furono adattate per la creazione di magazzini che alla fine risultarono in numero di dieci tutti indipendenti l'uno dall'altro. Dispensa, cucina, refettorio e altri locali a ponente e a levante del chiostro furono convertiti in altri nove magazzini con le necessarie demolizioni di muri, porte e finestre. Al piano superiore del chiostro, cui si accede ancor oggi mediante due belle scale, opera di Baldassarre Longhena, lungo la galleria vennero posti gli alloggi degli impiegati. Furono anche qui necessari vari interventi dato che in precedenza vi stazionava il presidio militare<sup>9</sup>.

Bisognerà attendere ancora qualche anno quando un ulteriore decreto di Sua Maestà (9 agosto 1817), rispetto all'estensione all'intera città, limitò il porto franco all'isola dotandolo dei privilegi di cui godeva quello di Trieste. Una decisione condivisa dalla Camera di commercio.

I lavori però non erano certo finiti: Pietro Paleocapa con il collega Pietro Lucchesi in seguito si occupò del restauro di locali per la caserma e per gli uffici del personale e inoltre di sorvegliare l'opera degli appaltatori. Una loro planimetria che descriveva nei particolari l'area del porto franco purtroppo non è ci stata conservata<sup>10</sup>.

Fino agli anni trenta del secolo il porto franco apportò scarsi profitti all'economia cittadina malgrado che il primo febbraio 1830 la franchigia venisse estesa all'intera città. Il 13 novembre veniva creato dal governo un emporio indipendente e separato dal porto franco per il deposito delle merci "nazionali" provenienti dalle varie province. Una cinta doganale separava il circondario veneziano dal resto della Mo-

<sup>9</sup> ASVe, PF, b. 1, fasc. 10. Ma nell'aprile del 1811 si nota non essere ancora necessari gli alloggi per gli impiegati (ivi, b. 1, fasc. 11, Intendente a Venturelli, 4 aprile 1811).

<sup>10</sup> «Descrizione della Linea di Confine che deve separare quella parte dell'Isola di San Giorgio Maggiore che sarà destinata ai liberi usi di Porto Franco da quella che resterà a disposizione dell'Imp. Regia Finanza pe' suoi Uffizii, non che da quella che resta attribuita alla Chiesa pel servizio Divino» (ivi, PF, b. 1, fasc. 16, 28 settembre 1818).

narchia, stabilendo varie ricevitorie di finanza sia per l'esterno al Lido e a Malamocco, sia per l'interno a Treporti, Mazzorbo, Campalto, San Pietro in Volta, San Giuliano e Fusina. In tredici punti stazionavano dei posti di forza armata oltre alle ricevitorie, stabilendo una vera e propria frontiera vigilata che divideva la città dal territorio.

La laguna venne punteggiata da un cordone daziale caratterizzato dalla collocazione di vari pali colorati posti a una cinquantina di metri l'uno dall'altro su due linee entro le quali si poneva il circondario doganale. I bastimenti diretti verso la terraferma o viceversa dovevano percorrere determinati canali per accedere al porto. Il transito di beni esteri era agevolato rispetto ai limiti del porto franco nell'isola di San Giorgio ed essi erano esentati da dazi se introdotti per i consumi della popolazione e per le manifatture. Le merci che dal porto franco dovevano essere spedite all'interno dovevano passare da una delle tre dogane di Venezia. Il regolamento stabiliva a quali fabbriche era accordato un dazio di favore per l'inoltro dei loro prodotti all'interno della Monarchia.

Deluse in gran parte, come si accerterà nel corso degli anni quaranta del secolo, le speranze nutrite dall'ampliamento della franchigia, la Camera di commercio tuttavia ammetteva che il porto franco aveva stimolato commercio e manifatture ponendo le basi per una rinascita della città. Ma la presenza concorrenziale di Trieste da un lato e di Genova dall'altro, la quale attirava a sé il traffico con Milano, malgrado le misure del governo austriaco, erano limiti invalicabili. Non a caso la borghesia veneziana negli anni trenta concepì il progetto di una strada ferrata che avrebbe dovuto, almeno in parte, rimontare lo svantaggio dirottando la movimentazione dei generi a favore della città lagunare<sup>11</sup>.

La laguna era sorvegliatissima dunque. Malgrado tutte queste misure il contrabbando, endemico fin dai tempi della Repubblica, era ben radicato e praticato dagli abitanti delle isole per sfuggire generalmente alle loro condizioni di povertà. A questo punto, in attesa di riprendere

<sup>11</sup> KENT ROBERT GREENFIELD, *Commerce and new enterprises at Venice, 1830-48*, «Journal of Modern History» XI (1939), in particolare pp. 316-323; ASVe, Gradenigo di Rio Marin, b. 129, «Regolamento pel Porto Franco di Venezia», 22 dicembre 1829 e «Istruzioni per l'esecuzione del regolamento sul Porto franco di Venezia», 7 gennaio 1830; per la ferrovia da Venezia a Milano, ADOLFO BERNARDELLO, *La prima ferrovia fra Venezia e Milano. Storia della Imperial-Regia Privilegiata strada ferrata Ferdinanda Lombardo-Veneta (1835-1852)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1996.

in mano questo tema e svilupparlo adeguatamente, ci sembra opportuno farne qualche cenno in coda alla costruzione del circondario doganale dal 1830 in poi.

Aprile 1837: ci troviamo a San Giacomo in Palude; un battello con tre remiganti carico di nove vitelli e una vacca diretto a Venezia viene sorpreso dalle guardie: vengono poi identificati un battellante di anni trenta, sposato con due figli, abitante in campo dei Gesuiti; un lavorante nel settore vetrario delle margarite ai Santi Apostoli e un altro battellante di anni 19, Antonio Cambrisi, dimorante in campo delle Tole a San Felice. I tre dichiarano di aver ricevuto gli animali da un villico di Dese. Tra maggio e giugno vengono stesi vari costiti e si scopre che Antonio Cambrisi, era stato detenuto in precedenza nelle carceri criminali. Arrestati, fanno richiesta di grazia dichiarando le loro condizioni di povertà a scusante del reato commesso. Secondo la normativa le multe sono assai pesanti: in questo caso lire austriache 609,35 ciascuno, il quintuplo dell'imposta prevista per quel caso specifico o giorni trentuno in carcere. Le domande di grazia vengono respinte nel dicembre del 1838 e nel 1839, con la vendita giudiziaria degli animali e del battello, la multa viene ridotta di lire 21,86 per ciascuno dalla Giudicatura provinciale di Finanza in Venezia. Tre in effetti erano i gradi di giudizio cui si era sottoposti: dalla prima corte si passava alla Giudicatura superiore di Finanza in Venezia e, nei casi particolari, si saliva all'I.R. Giudizio superiore di Finanza di Vienna<sup>12</sup>.

Giugno 1838: un battello con passeggeri a bordo condotto dal padrone e tre rematori si sta dirigendo da Venezia a Chioggia. L'imbarcazione non si ferma all'intimazione delle guardie e punta su Pellestrina. Raggiunta non si trova nulla di compromettente a bordo, ma poi viene accertato che il padrone a San Pietro in Volta aveva portato a terra due involti. I quattro in seguito dichiararono di avere avuto due libbre ciascuno di zucchero acquistate a Venezia; all'intimazione delle guardie avevano avvolto lo zucchero in due fazzoletti e mentre una delle guardie li aveva accusati di averlo malmenato, tanto che gli atti erano stati rimessi alla Pretura, avevano dichiarato al contrario di avergli tolto lo zucchero di mano e, inseguiti, di averlo gettato in acqua. Dopo la pro-

<sup>12</sup> ASVe, I.R. Giudizio Superiore di Finanza, b. 1123 II/31. Tutti i tribunali erano composti da presidente e vari assessori.

cedura erano stati condannati nel settembre del 1839 a 27 giorni di arresto. Con la richiesta di grazia, constatato che non erano recidivi e inoltre in stato di miserabilità venne ridotta la multa da 15 a 3,75 lire ciascuno<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, b. 1122 II/74.



*Gianfranco de Zuccato*

GIANGIROLAMO ZUCCATO (FUTURO CANCELLIERE GRANDE)  
“RESIDENTE” IN INGHILTERRA PER CONTO DELLA REPUBBLICA  
DI VENEZIA

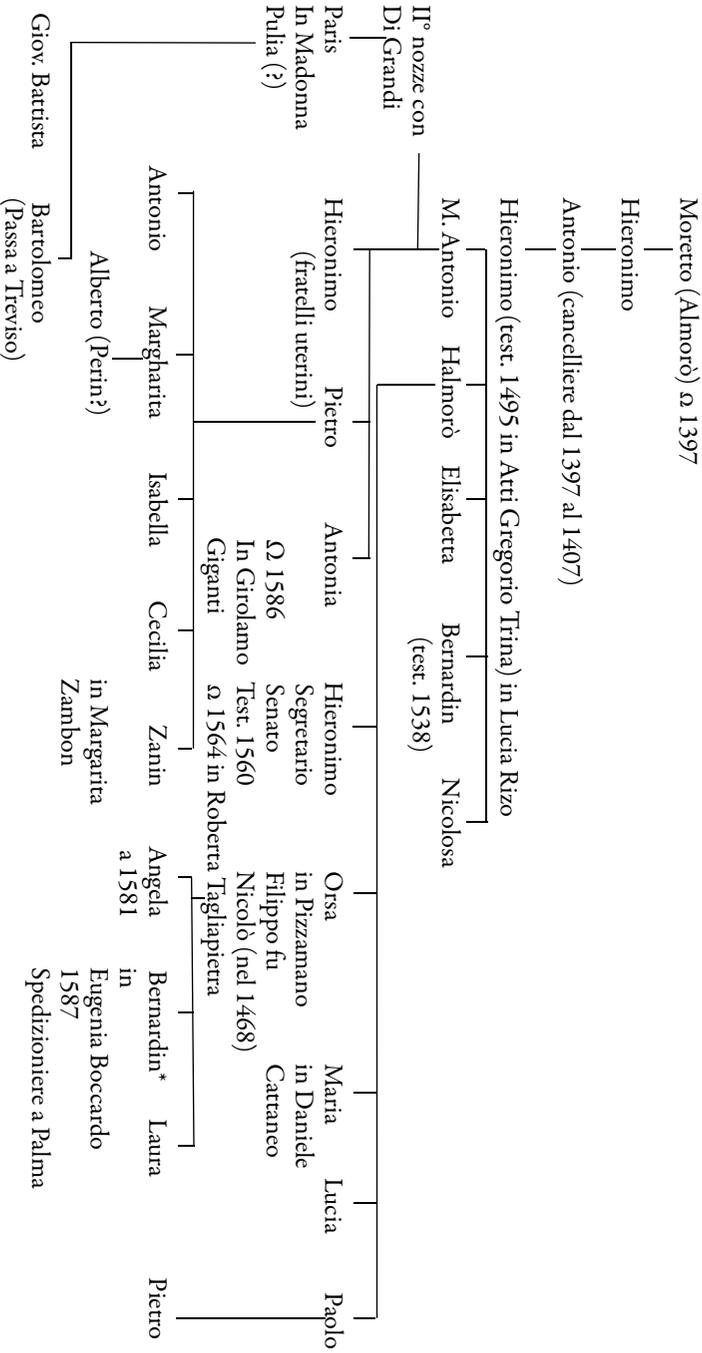
La genealogia di Gian Girolamo probabilmente non era conosciuta già ai suoi tempi e non sappiamo se non la fosse anche per lui o se trovasse più conveniente fingere di non conoscerla per giocare sull'incertezza e celare o confondere la sua provenienza dal ramo degli Zuccato di Padova e la sua vera età. Quando nel 1772 fu nominato cancelliere grande e quando morì nel 1784, a 65 anni, le orazioni di prammatica furono pronunciate rispettivamente da Natale Dalle Laste e dall'abate Giambattista Schioppalalba i quali non mancarono di ricordare

l'antichità e nobiltà della famiglia Zuccato fin dai tempi del pontefice Bonifazio IX che a Moretto di questo casato accordò con onorifico diploma la nobiltà romana per sé e per tutti i suoi discendenti in perpetuo.

E qui sta l'equivoco: con Bernardino, spedizioniere a Palmanova, si estingue il ramo principale degli Zuccato di Venezia discendenti da Moretto (Almorò). Destino vuole che un Girolamo del ramo degli Zuccato di Padova (le omonimie sono frequentissime) si trasferisca a Venezia intorno all'anno 1509 quando avvenne la battaglia di Agnadello perduta dai veneziani. Questo Girolamo, diventato segretario dei Dieci, apre a Venezia una sua propria discendenza da cui deriva Gian Girolamo, cancelliere grande. Gli storici perdono la bussola e, non tenendo conto di queste vicende, cuciono erroneamente il Girolamo di Padova (antenato del cancelliere grande) al Bernardino di Venezia, spedizioniere a Palmanova. La continuità sembra quindi assicurata, ma questa invece non sussiste perché cessa il ramo vecchio di Venezia (Bernardino non ha eredi) e, contemporaneamente, qui ne nasce uno nuovo<sup>1</sup> che dopo diverse generazioni, tutte veneziane, finalmente produce

<sup>1</sup> ANTONIO LONGO, *Dell'origine e provenienza dei cittadini originari*, Venezia, Casali, 1817. *Antichissima e nobilissima famiglia nella quale si annoverano moltissimi causidici celebri ed illustri personaggi nei primi uffici della ducale cancelleria, tra i quali ultimamente un Girolamo cavaliere e cancelliere grande*. In realtà, l'unico “causidico celebre” fu Tiberio (1599-1677). «Nella chiesa di

Gen. 1. Genealogia degli Zuccato di Venezia (un ramo) erroneamente attribuita dagli storici a GianGirolamo (1719-1784), che fu il penultimo cancelliere grande della Serenissima



\* L'errore degli storici consiste nell'aver innestato in quest'ultimo Bernardin il Gerolamo proveniente, invece, dall'esterno e precisamente dal ramo degli Zuccato di Padova. Quindi, GianGirolamo, penultimo Cancelliere Grande, ha derivazione padovana e non veneziana (vedi gen. 2)

Gian Girolamo (futuro cancelliere grande) da un Tiberio, segretario dei Dieci, e da Elisabetta Filippi sua seconda moglie. Anche la data di nascita di Gian Girolamo è avvolta da una certa nebulosità intenzionale o no, da noi chiarita<sup>2</sup> però ricorrendo ai documenti necessari per le prove di nobiltà. Com'era prassi a quei tempi, Gian Girolamo ottiene la "cittadinanza originaria" di Venezia perché può dimostrare agevolmente che la sua famiglia ha abitato a Venezia da ben oltre quattro generazioni e che il suo bisnonno fu il famoso medico e scrittore Tiberio, il quale fu coinvolto dalla peste che afflisse Venezia nel 1630-1631 e che causò la perdita di un terzo della popolazione (46.000 morti su un totale di circa 142.000 abitanti).

Nel 1740 un altro Tiberio, nipote del precedente (medico) e padre di nove figli (un altro, Giacomo, l'aveva già generato con la prima moglie, Marina Massarini nel 1698) compra il cosiddetto palazzo, nominato poi come palazzo Zuccato, situato a Venezia presso il ponte delle Ostreghe sul rio dell'Alboro (fig. 3), nella parrocchia di Santa Maria del Giglio. Chiamarlo palazzo è un po' ampolloso perché è sì una casa grande a tre piani, ma che non ha niente di simile ai fastosi e rinomati palazzi di Venezia. Ha un paio di bifore in stile gotico sulla facciata ed è situato all'ingresso di una calle (allora detta "per San Moisè") stretta e un po' oscura, adiacente ad altre case più modeste, per cui è anche difficile averne una visione d'insieme, sufficiente però a farne apprezzare un certo stile e importanza. Esso è stato illustrato dalla professoressa Ileana Chiappini di Sorio in un suo interessante saggio<sup>3</sup> nel quale spiega anche la complicata simbologia dei numerosi e belli affreschi ivi contenuti e commissionati dal Tiberio all'artista Giovanni Scajaro o Scaggiaro, nato ad Asiago nel 1726.

### *La situazione della famiglia di Tiberio nel 1750*

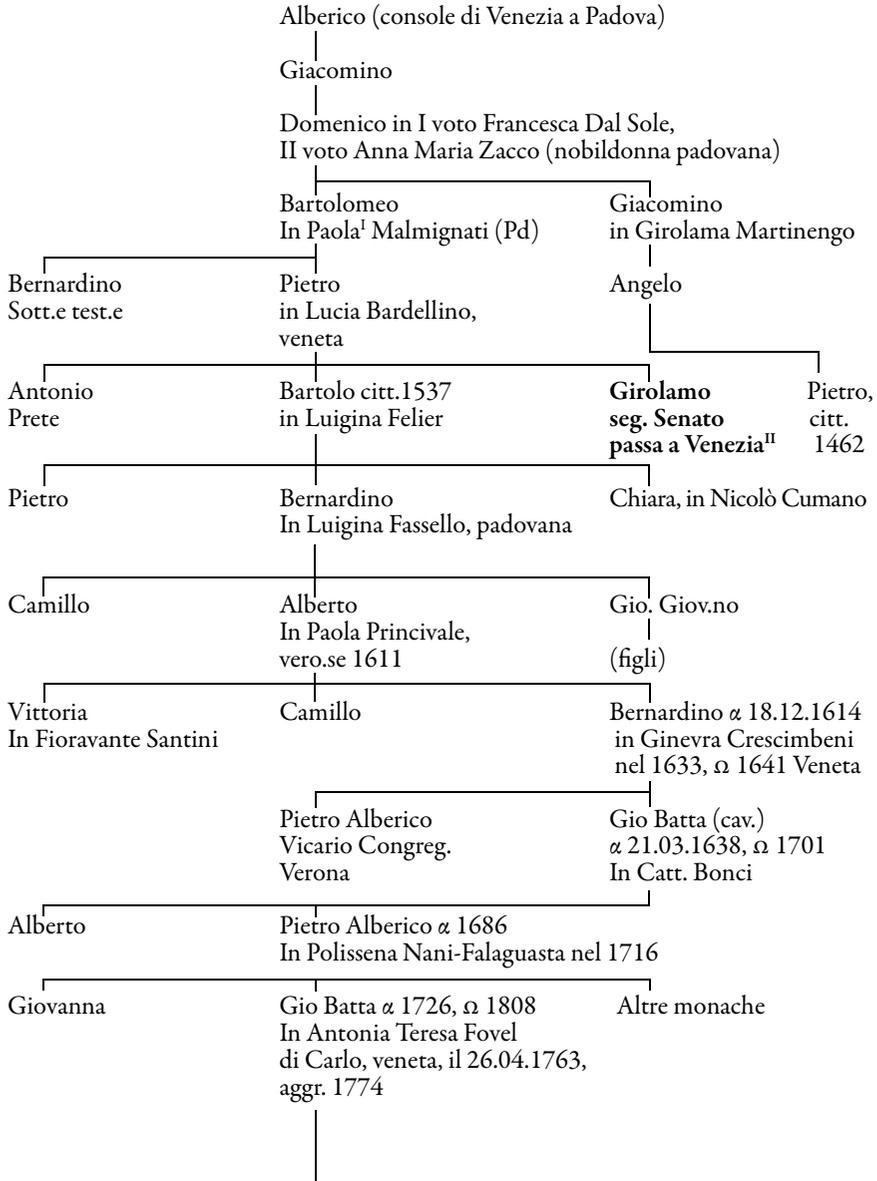
Alla morte di Tiberio nel 1750, la posizione dei figli è variegata, ma sono tutti approvati come *cittadini originari di Venezia*.

S. Francesco della Vigna esistono decorose memorie della sua nobiltà e grandezza». Venezia ha ricordato questa dinastia dedicandole il ponte Zuccato, situato nel sestiere di Santa Croce, nei pressi della stazione ferroviaria di Santa Lucia (fig. 2).

<sup>2</sup> GIANFRANCO DE ZUCCATO, *La dinastia millenaria degli Zuccato*, Segrate (Mi), MFD, 2020.

<sup>3</sup> ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, *Gli affreschi del Palazzo Zuccato, Iconologia di un'apoteosi familiare* Venezia, Tipografia commerciale, 1991. VENEZIA, Museo Correr, Biblioteca, op. pd., 30202.

Gen. 2. Genealogia degli Zuccato del ramo di Padova (detti Zuccà). La vera origine della genealogia di GianGirolamo (1719-1784), Cancelliere Grande della Serenissima



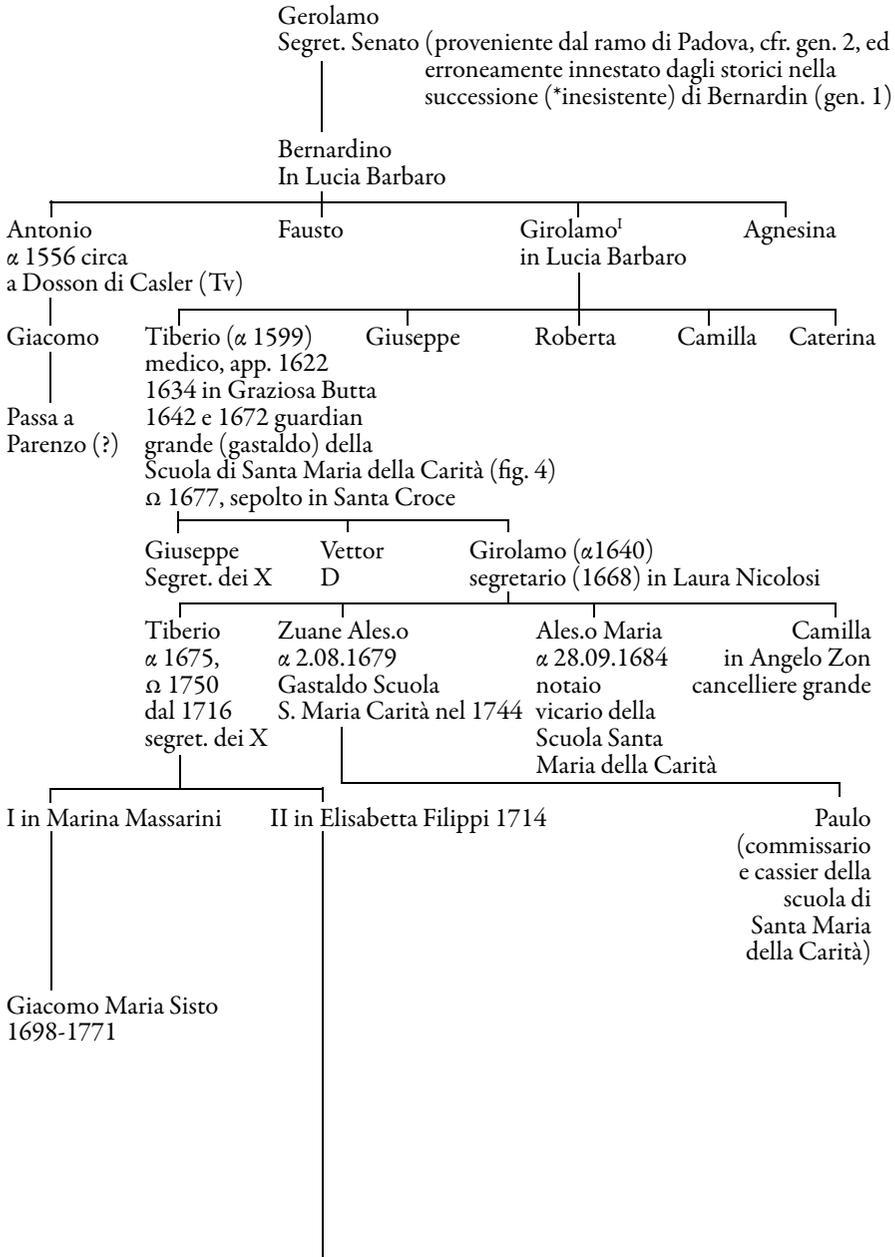
<sup>1</sup> In DE ZUCCATO, *La dinastia* è indicata come Maria (da altra fonte).

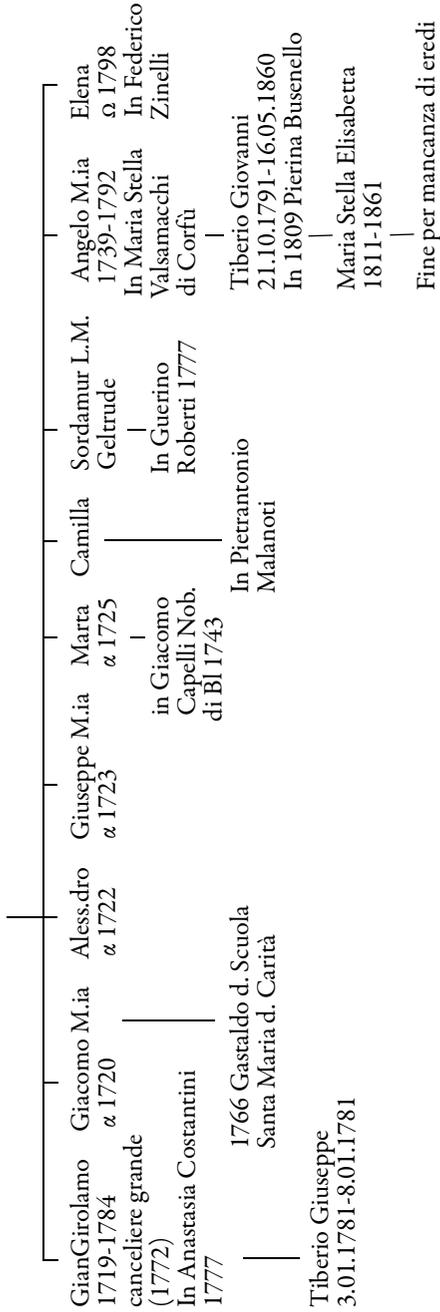
<sup>II</sup> Apre la discendenza a Gian Girolamo penultimo cancelliere grande (cfr. gen. 3).



<sup>III</sup> FRANCESCO SCHRODER, però, riferisce nel suo *Repertorio genealogico delle Famiglie confermate nobili nelle Provincie venete*, II, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1831, che da Bartolomeo (1766) sono nati «Antonio Lodovico n. 27.5.1809, Lodovica Antonia n. 12.5.1810, Francesco Domenico n. 4.8.1811, Giovanna Elisabetta n. 7.11.1812, Pietro Alberico n. 16 maggio 1817».

## Gen. 3. La corretta genealogia di Giangirolamo (1719-1784), cancelliere grande

<sup>1</sup> "Residente" in Inghilterra dal 1532 al 1534.



Gian Girolamo Maria Francesco, nato nel 1719 e morto nel 1784. È segretario del Senato. Sarà nominato *Cancellier Grando* nel 1772 e si sposerà nel 1777 con Anastasia Costantini, di famiglia nobile di Costantinopoli. Avrà un figlio di nome Tiberio che vivrà soltanto cinque giorni.

Giacomo Maria, nato nel 1720, sta proseguendo il suo addestramento di funzionario dell'amministrazione pubblica con la prospettiva di arrivare al rango dei segretari del Consiglio dei Dieci che raggiungerà finalmente nel 1764. Intorno al 1755 è segretario dell'Accademia pubblica di pittura, scultura e architettura istituita a Venezia per decreto del Senato e nel 1766 è gastaldo della Scuola Grande di Santa Maria della Carità<sup>4</sup>. Nel 1774 e nel 1777 sarà nominato revisore alla Bolla ducale con il (non tanto) larvato aiuto del fratello gran cancelliere<sup>5</sup>. Questo Giacomo è colui che sarà padrino di battesimo, per interposta persona, di un Pietro Giacomo Zuccato (1769-1835) *quondam* Gabriele, del ramo degli Zuccato di Parenzo, da cui discende la famiglia dell'autore<sup>6</sup>. Evidentemente, doveva esistere un legame di parentela tra i due rami (Venezia e Parenzo) e di tale parentela c'era consapevolezza tra gli interessati. Un Giacomo (α 1582) di Venezia si sarebbe trasferito a Parenzo, dando origine a questo ramo, oppure il trasferimento è avvenuto a opera di uno degli Zuccato di Rovigno, dove di un ramo di essi esistono tracce<sup>7</sup> dal 1300 circa al 1636.

Alessandro, nel 1750 sta studiando per diventare segretario ducale. Vive nella nuova casa fin che diventerà notaio ducale e segretario alle

<sup>4</sup> «Le Scuole Grandi erano così chiamate perché comprendevano una grande quantità di persone, sia nobili cittadini e gente del popolo; vi si insegnavano ed esercitavano funzioni religiose e cristiane. La prima Scuola istituita fu quella di S. Maria della Carità, seguita da S. Giovanni Evangelista, S. Maria della Misericordia, S. Marco, S. Rocco e S. Teodoro. Le Scuole Grandi provvedevano alla dote di molte ragazze, assegnavano case, denaro, farine, mantelli, provvedevano così alla sussistenza dei più poveri. In ogni Scuola era eletto ogni anno un Guardiano Grande che insieme ad un Vicario e altri ministri, costituivano il nucleo amministrativo». *Gli annali di Pietro Gradenigo*, a cura di Ilaria Marchesi e Franco Crevatin, Trieste, Università degli Studi di Trieste, I, 2006, nota 22.

<sup>5</sup> GIUSEPPE TREBBI, *Il segretario veneziano*, «Archivio Storico Italiano», 144 (1986), n. 1, pp. 35-73: «La classe politica veneziana riteneva di dover premiare la fedeltà dei propri massimi funzionari anche attraverso la concessione di questo tipo di "grazie"; né doveva essere estraneo a tale scelta il convincimento che una solida tradizione familiare potesse costituire la migliore preparazione al servizio pubblico».

<sup>6</sup> DE ZUCCATO, *La dinastia*.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Beccarie nel 1777, si dice con la spintarella (risaputa e tollerata) del potente fratello Gian Girolamo. Prima, nel 1764 era stato anche nominato per quattro anni tra gli Inquisitori agli Ebrei.

Da Gian Girolamo (suo fratello) fu anche nominato suo privato esecutore testamentario.

Giuseppe Maria, di un anno più giovane del precedente fratello, fu “balotin”<sup>8</sup> del doge Alvise Pisani (1664-1741) e diventerà segretario ordinario nel 1750. Sarà poi giubilato dal Consiglio dei Dieci nel 1784 su sua richiesta per motivi di salute. Marta è già sposata dal 1743 (a 20 anni) con Giacomo Campelli, nobile di Belluno da cui resta vedova nel 1748 e questa famiglia si estingue.

Camilla non si è ancora sposata e vive nella nuova casa in Santa Maria del Giglio. Si sposerà con Pierantonio Malanotti, di Caldes in val di Sole, nobile di Vienna, del Tirolo e di Conegliano, proprietario del magnifico palazzo Tiepolo<sup>9</sup> di Vazzola (Tv), rogitato dallo zio di Camilla, il notaio Alessandro Maria Zuccato (1684). Sordamur, non si è ancora sposata e vive con la sorella nella stessa nuova casa. Tale soprannome (dal francese, *soeur d'amour*) nasconde il suo vero nome che è Laura Maria Geltrude, che si sposerà nel 1777 con il conte Guerino Roberti, nato nel 1719<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Il fanciullo che estraeva dall'urna il nome del magistrato destinato alla nomina del Doge.

<sup>9</sup> ANTONIO SOLIGON, *Palazzo Tiepolo in Vazzola*, Vazzola, Comune di Vazzola, 2007.

<sup>10</sup> JACOPO VITTORELLI, *Poesie*, Bari, Laterza, 1911, Sonetto CVXIII. Al conte Guerino Roberti, cognato di S.E. Gian Girolamo Zuccato (1719-1784), Cancelliere Grande della Repubblica di Venezia (dal 1782) «Né il buon sangue cognato onde si pregia / l'antenorea cittade al fausto evento; / né gli onor multiformi; over la regia / grazia britanna in questo di rammento. // Né i vanti eccelsi della stirpe egregia / che per cento fatiche e imprese cento / quanto sien cari a l'immortal Vinegia / Girolamo esser può chiaro argomento. // Né la porpora e l'ostro a cantar vegno; / che a lui per senno e per maniere accorte / diedero i padri dell'adriaco regno. / Ma il ciel ringrazio che con pari sorte / donasse all'Adria Cittadin sì degno / e a voi sì prode, sì gentil consorte». Commento: a. i personaggi: 1. Jacopo Vittorelli, nato a Bassano, visse a Bassano Venezia e Padova senza raggiungere mai un impiego importante, ma ottenne una certa fama come poeta. 2. Il sonetto che qui si commenta è il classico esempio della consuetudine dell'epoca di adulare i potenti per ottenere favori e prebende. Quindi, vale in questo caso il famoso detto *parlare a nuora perché suocera intenda*: questo sonetto, apparentemente destinato al Roberti per festeggiare le sue nozze con Laura Maria Geltrude Zuccato, è indirizzato, invece, al Cancelliere Grande, ma non ottenne grande fortuna perché quest'ultimo finse di non capire. 3. Chi era Guerino Roberti. Un conte di Bassano (Vicenza) che ha sposato Maria Laura Geltrude Zuccato, detta Sordamur, figlia di Tiberio e sorella del Cancelliere grande; madre di Francesca (1744-1817), sposata al conte padovano Andrea Franco, soprannominata Egle Euganea, famosa poetessa e letterata, di cui Padova divenne per elezione la patria culturale e artistica. B) Il sonetto: 1. La prima quartina del sonetto va letta nel modo seguente: «Non voglio qui ricordare la nobile parentela (buon sangue cognato: il Vitto-

Angelo Maria, vive nella nuova casa per un certo periodo, mentre completa la sua formazione professionale e nel 1766 sarà deputato aggiunto alla revisione del Dinaro, mentre nel 1776 occupa la carica di revisore della Bolla ducale, ma presto si allontanerà perché inviato a Corfù come segretario del Provveditore da Mar e a Corfù si sposerà con Maria Stella Valsamacchi. Da questo matrimonio nascerà nel 1791 Tiberio Giovanni che nel 1809 sposerà Pierina Busenello da cui nascerà un'altra Maria Stella (Elisabetta) così chiamata in ricordo della nonna.

Angelo Maria morirà nel 1792 di ritorno da Corfù con la famiglia e con il fratello Alessandro che vi era stato inviato in missione temporanea. Tutti verranno ricoverati in quarantena nel lazzeretto di Venezia, ma Angelo Maria non reggerà alla malattia.

Maria Stella Elisabetta morirà senza eredi e così si estinguerà anche il ramo degli Zuccato cui appartiene Gian Girolamo, cancelliere grande.

Elena vive nella nuova casa del padre fin che si sposerà nel 1754 con Federico Zinelli di Venezia, ricco «negoziante in piazza singolarmente di carichi interi per ponente, senza bottega».

Gian Girolamo nel 1750 ha 31 anni ed è dunque nel mezzo del cammino della sua vita, ma non si trova né in una selva oscura né tanto meno ha smarrito la retta via. Sa quello che vuole e lo persegue nella sua carriera di segretario della Cancelleria ducale. Vivrà nel palazzo riconosciuto ormai col nome degli Zuccato e continuerà la sua ascesa come dignitario adempiendo a incarichi sempre più importanti a Venezia e in altre città d'Italia. Dopo varie missioni a Napoli (febbraio

relli sa che Gian Girolamo era di discendenza padovana e non veneziana) che illustra Padova (città di Antenore) col fausto matrimonio (evento), né le importanti cariche ricoperte né la residenza (quasi ambasciata) di Gian Girolamo presso la Corte britannica (regia grazia britanna). 2. La seconda: né parlare di Gian Girolamo potrebbe essere un chiaro argomento benché riassuma il vanto dell'immortale Venezia per le eccelse vicende dell'egregia stirpe degli Zuccato in conseguenza delle infinite fatiche e imprese (di uomini – segretari, cancellieri, notai ecc.. – dell'amministrazione pubblica). 3. La terza terzina: né vengo a cantare il manto e la porpora (la carica di Cancelliere Grande) che i padri (le Autorità) del regno (significa Stato) adriatico (Venezia) a lui (a Gian Girolamo) diedero per la saggezza (senno) e la prudenza (maniere accorte). 4. La quarta: ma ringrazio il cielo che con pari sorte (benevolenza) abbia voluto donare al così degno Adria cittadino (cittadino veneziano) e a Voi (Roberto) così prode, una così gentile consorte (Maria Laura). Il nostro parere: il sonetto è brutto, involuto e sfacciatamente adulatorio. Il festeggiato è nominato una sola volta e soltanto alla fine. Crediamo che nemmeno in quell'epoca fosse di facile comprensione di tutti coloro che non erano al corrente dei fatti».

1752), Torino (marzo 1752), Milano (luglio 1752), nel 1761 arriverà l'incarico più prestigioso all'estero: "residente" in Inghilterra, che gli aprirà definitivamente la strada per il Cancellierato.

### *La "residenza" in Inghilterra*

Per Venezia, "residente" significa una sorta di ambasciatore, carica quest'ultima destinata soltanto ai patrizi e per sedi al di fuori della penisola italiana o stabili e non provvisorie o saltuarie come quella d'Inghilterra, che era stata un po' trascurata a causa di alcune divergenze politiche negli anni precedenti. Infatti, Pietro Andrea Cappello fu l'ultimo ambasciatore ordinario di quel periodo (1743-1748); «dopo il suo richiamo, tranne l'ambasciata straordinaria di Tommaso Querini e Francesco Morosini 2°, inviati in Inghilterra per congratularsi con il nuovo re Giorgio III, la legazione veneta verrà retta costantemente da "residenti"»<sup>11</sup>. Alla partenza di Cappello viene inviato come successore il residente Pietro Busenello e

ciò si spiega perché la missione del Cappello, anche se egli rimase in Inghilterra oltre quattro anni e mezzo, consisteva soprattutto nel riallacciare e rendere ben solide le relazioni diplomatiche dopo il periodo della nota interruzione<sup>12</sup>.

Gian Girolamo non è un patrizio, ma cittadino originario e, quindi, perfettamente adatto all'incarico di residente per i servizi resi a Venezia che gli era riconoscente. Quindi, l'uomo giusto, al momento giusto e al posto giusto.

L'Inghilterra costituiva sempre un motivo di interesse per Venezia la quale non voleva perdere di vista la sua situazione, complessa, ma stabile in quel momento. Dopo gli anni travagliati del recente passato, si stava formando la Gran Bretagna dal 1707 con la Scozia e l'Irlanda, nominalmente rappresentata da un re, ma governata effettivamente da un parlamento dove i ministri erano guidati per la prima volta da un "primo ministro", carica occupata fino al 1742 da Robert Walpole (1676-1745)<sup>13</sup>. Gli successe solo per un anno Spencer Compton e poi

<sup>11</sup> SALVATORE CARBONE, *Note introduttive ai dispacci al Senato dei rappresentanti diplomatici veneti*, Roma, Arti Grafiche Flli Palombi, 1974.

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

<sup>13</sup> Il re Giorgio II gli regalò la casa di Downing Street che da allora divenne la casa ufficiale dei primi ministri inglesi anche se non tutti la utilizzarono.

Henry Pelam, William Cavendish e Tomas Pelam-Holles, che furono i primi ministri, rispettivamente, del regno di Giorgio I, Giorgio II e Giorgio III. Fu con il tempo di quest'ultimo che coincise la "residenza" di Gian Girolamo Zuccato dal 1761 al 1764.

L'A.I. (Intelligenza Artificiale) – ChatGPT – così dice in proposito sul web:

Nel 1700 l'Inghilterra era una potenza coloniale emergente con una crescente economia basata sul commercio marittimo e sull'industria. Politicamente il Paese era governato dalla monarchia con il re al potere. L'economia inglese era caratterizzata da una rapida crescita grazie alla rivoluzione industriale in corso che portava a un aumento della produzione e dell'urbanizzazione. Tuttavia è importante notare che l'Inghilterra era anche segnata da profonde disuguaglianze sociali e da un sistema di classe rigido.

Venezia aveva tutte le ragioni per riavvicinarsi a chi una volta aveva da essa attinto ispirazione ed esperienza; tuttavia non seppe trarne profitto. Essa riceveva abbondanti notizie dai suoi dignitari e dai viaggiatori che visitavano il Paese per questioni commerciali, ma come una donna sposata da un intenso lavoro, paga dei risultati ottenuti, non si sforzò di interpretare le informazioni a suo vantaggio, ma si dedicò a preservare la sua neutralità, a tenere in ordine la sua casa e a godere delle ricchezze accumulate nei secoli precedenti. Il 1700 fu il tempo delle grandi feste a Venezia. Le famiglie patrizie non fornivano più alla Repubblica uomini di coraggio e di grandi iniziative mercantili, il mare Adriatico non era più percorso in lungo e in largo dalle navi veneziane in cerca di proficui scambi di merci e di territori da conquistare; anche quelli un tempo conquistati erano stati in gran parte perduti. Eppure, tenendo conto dello sviluppo dei mercati dell'Europa occidentale e di una concorrenza spietata che da questi tagliava fuori Venezia, favorita dalla sua posizione privilegiata, avrebbe potuto ancora predominare sui mercati orientali mediante coraggiose iniziative e accordi commerciali. Ma, ormai, restava soltanto quel tipo di aristocratici senza carattere (*i calabraghe*<sup>14</sup>) che alla fine del secolo tanto si spaventarono delle

<sup>14</sup> *Dogì veneziani. Cronologia*: [www.Storiologia.it/dogi](http://www.Storiologia.it/dogi).

minacce di Napoleone Bonaparte, da consegnargli la Repubblica senza combattere<sup>15</sup>.

In terraferma, le campagne non erano metodicamente coltivate, ma servivano generalmente per mantenere le ville ad uso di vacanza e, quindi, fornivano scarso reddito che, però, non veniva reinvestito, ma semplicemente consumato. Non giovava certo ad un'intensa generale produttività anche il secolare ostracismo verso l'esercizio dell'arte meccanica che scoraggiava fin sul nascere qualsiasi iniziativa di carattere imprenditoriale. In definitiva, in quel tempo Venezia vegetava.

### *La patente di nomina*

Questo, in breve, è lo scenario nel quale debutta Gian Girolamo come "residente" in Inghilterra. Abbiamo il documento della sua nomina<sup>16</sup> che è così interessante da essere particolarmente commentato. È firmato dal doge Francesco Loredan in «Nostro Ducali Palatio die Aprilis Ind.ne IX. MDCCLXI»<sup>17</sup> e la meticolosità della Repubblica arriva a editare un documento di grande stile (con copertina in cartoncino foderato di panno) e così personalizzato dal segretario amanuense, da aprire con un'intestazione decorata a mano in cui spicca il leone di San Marco (in moeca<sup>18</sup>) che tiene tra le zampe non il libro con la solita scritta ufficiale («Pax tibi Marce...»), bensì lo scudo con lo stemma di

<sup>15</sup> Domenico Pizzamano (1748-1817), ammiraglio, comandante del Forte S. Andrea, fu l'unico a reagire all'attacco di Napoleone. «Fu suo l'ordine di far sparare dalle micidiali bocche di fuoco di Forte Sant'Andrea, poste ad alzo zero sull'acqua, monito e baluardo insormontabile per chiunque intendesse varcare il confine tra mare e laguna e raggiungere Venezia. Dopo i colpi di collaudo, sparati secoli prima, fu la prima e ultima volta che il Forte assolse al suo scopo difensivo; prima di allora infatti nessuno aveva osato sfidarne la potenza. A farne le spese fu il vascello francese "Libérateur d'Italie", che la notte del 20 aprile 1797 tentò di forzare in maniera pretestuosa l'entrata del Porto (fu affondato e ucciso il suo capitano). Ma Domenico Pizzamano quel gesto di coraggio e di fedeltà alla Repubblica, giunta alle sue ultime ore, lo pagò aspramente». (DOMENICO PIZZAMANO, *L'eroe imprigionato*, «Il Gazzettino», 30 maggio 2023).

<sup>16</sup> VENEZIA, *Biblioteca Marciana*, MSS Italiani, CL 7, n. 2090, coll. 8137, cod. MMXC, L. XXVII.7 (fig. 5).

<sup>17</sup> Durante la vita di Gian Girolamo (1719-1784) si avvicendarono i seguenti Dogi: 111° Giov. II Corner 1709-1722, 112° Alvise III Mocenigo 1722-1732, 113° Carlo Ruzzini 1732-1735, 114° Alvise Pisani 1735-1741, 115° Pietro Grimani 1741-1752, 116° Francesco Loredan 1752-1762, 117° Marco Foscarini 1762-1763, 118° Alvise IV Foscarini 1763-1778, 119° Paolo Renier 1779-1789.

<sup>18</sup> Appiattito e rotondo come un granchio. I veneziani chiamano *moeca* il granchio che nella giusta stagione cambia il guscio. Quello nuovo è morbido e, così diventano mangiabili.

famiglia dello stesso GianGirolamo in cui figurano tre zucche<sup>19</sup> entro una cornice finemente lavorata con volute dorate.

Trascriviamo qui integralmente (anche con gli errori)<sup>20</sup> il testo e poi commentiamo.

Nella prima parte del documento si trovano le istruzioni impartite a Gian Girolamo in relazione al suo mandato presso il re d'Inghilterra che in quel momento (1761) è Giorgio III, succeduto a suo zio Giorgio II morto l'anno prima. Nello stesso anno 1761, il re si sposa con Carlotta di Meclemburgo-Sterlitz e Venezia approfitta della circostanza per ravvivare i contatti con quel Paese.

Il fruttuoso servizio prestato alla Signoria Nostra da Te' Circospetto<sup>21</sup> Seg.

<sup>10</sup> Gio Girolamo Zuccato dentro e fuori della Città ci ha dato motivo di destinarti al presente Residente in Inghilterra con certezza di ricavare dalla tua solita applicazione e virtù ogni migliore impiego e vantaggio di Pubblici interessi a misura delle occasioni che si presentano.

Ti commetteremo però col Senato di dover col nome del Sig.<sup>r</sup> Iddio incamminarti alla stessa volta d'Inghilterra ove arrivato procurerai di aver il commodo dell'udienza di Sua Maestà e presenterai le lettere credenziali; doverai con le più vive espressioni farle apparire il desiderio nostro, che la destinazione tua appresso di lui in quella residenza serva a fare che sempre più continuo anco col mezzo tuo le reciproche corrispondenze degl'animi nel modo appunto che sempre più dal nostro canto s'argomenti l'affetto e la sincerità verso la Maestà Sua; Voler queste parti del nostro interno e dei nostri cuori per accompagnare li successi tutti di quella Serenissima Corona con zelo sincero del suo vero sostenimento e grandezza e rimaner da esse medesime eccitata. La disposizione ereditaria che venimo di comprobarle in viva maniera con tutti quei mezzi et Ufficij che dalle occorrenze ti venissero portati assicurandosi Noi all'incontro di ritrovare in ogni tempo quella corrispondente volontà nella Maestà Sua meritata da Noi per il grado in che la tenemo con li quali termini anderai nelle funzioni della tua carica, conciliandoti et avan-

<sup>19</sup> Zucca del pellegrino di forma allungata (cucurbita lagenaria), cosiddetta perché veniva svuotata della sua pasta ed utilizzata per portare l'acqua da bere durante il cammino.

<sup>20</sup> Si rileva che questo documento scritto dal Doge e tutti i dispacci inviati successivamente dallo Zuccato al Doge – quindi uno scambio puramente interno all'amministrazione dello Stato – sono in lingua italiana e non in veneziano. Sarebbe interessante una ricerca – per quanto concerne la tesi, sostenuta da molti, che il veneziano sia una lingua e non un dialetto – sul quando, perché e quanti documenti ufficiali della Repubblica siano stati redatti in lingua italiana e non in veneziano come, invece, ordinariamente avveniva nei rapporti quotidiani orali.

<sup>21</sup> Titolo onorifico che veniva dato al Segretario del Consiglio dei dieci.

zandoti nella confidenza proprij per condurre avvantaggiosamente a buon fine li negotij che accadono e per ben introdurti nell'indagatione degli ... [?] Con tutti quelli, che nei tempi presenti crederai essere in stato di annovità, di reputazione anderai procurandoti confidenza per quello che alle occasioni possa giovare ai nostri interessi, et al comune servizio.

Con li ministri de' Principi, che sono alla Corte, tenirai il termine prescritto et usato dai tuoi Precessori e con essi passerai buona corrispondenza, secondo l'ordinario, e che conoscerai essere opportuno.

Avrai a cuore et protezione i Nostri Mercanti et negotij Loro, perché siano ben trattati e sia osservato con Loro il diritto e la ragione come Noi dal nostro canto abbiamo statuiti buoni ordini perché quelli di detta Nazione pur ricivino di quà non solo ma nelle Isole Nostre del Zante, e Ceffalonia<sup>22</sup> in particolare ogni buon trattamento e soddisfazione.

Alli emergenti et avvisi, che a quella parte occorreranno, starai con ogni diligenza per avvisarci tutto ciò che ti parerai poter complir al nostro servizio.

Ti facemo dare copia della Parte<sup>23</sup> del Senato circa la distinzione nelle tue lettere delle cose di Roma nell'universale.

Con la Ziffra<sup>24</sup> che ti sarà consegnata doveranno essere scritte le cose Pub.<sup>6</sup> importanti che ti occorrerà avvisare alla Sig.<sup>ia</sup> Nostra et alli Rappresentanti che.... anno la Ziffra medesima.

Per ponerti all'ordine ti saranno dati Ducati Tremille seicento V.C. giusta da parte del Senato.

Item per Salario Ducati Trecento di V.C. al mese e ti saranno dati di mesi quattro anticipati.

Scudi quaranta da Lire sette l'uno per mesi quattro per le spese straordinarie, eccettuati Corrieri e Porti di lettere, senza obbligo di render conto in ragione di scudi dieci al mese.

Ducati cento ottanta da ...[?] per Corriere e Porti di lettere da render conto.

Per Cavalli, Coperte, e Forzieri Ducati Cinquecento sedici V. C.

Per un Corriere che ti accompagni Ducati disdotto V. C.

Averai incluse per Salario et Alloggi di Campagna Ducati cinquecento all'an-

<sup>22</sup> Il testo la nomina "in particolare" perché l'isola stava passando un periodo di contrasti interni e di tentativi della Russia e dell'Inghilterra di arrivare ad esercitare la loro influenza. Venezia, allora, si comportava con debolezza e incertezza.

<sup>23</sup> Parte = decisione.

<sup>24</sup> Il cifrario per comunicare in segreto con il Governo della Repubblica. *Per ovviare al pericolo dello spionaggio postale i veneziani scrivevano in maniera criptata utilizzando una cifra che impedisse di leggere i documenti senza una chiave, escogitando diversi sistemi come pagine ritagliate a buchi che dovevano essere appoggiate sul messaggio da leggere oppure ruote di carta che si inserivano tra segni e lettere, fino ad uno spartito musicale.* MASSIMO MATTEI, *I corrieri della Serenissima*, tesi di laurea, Università La Sapienza, Roma, a.a. 2015-2016.

no giusta la Parte primo Luglio 1733 che per mesi quatro sono Ducati cento sessanta – sei grossi id, V. C.; ed altri Ducati nove V. C. pur al mese giusta la Parte del Senato 4 marzo 1752; e per la contribuzione di un Regallo al Bastimento nel tuo passaggio a quella parte Ducati Ottanta V. C. per una volta tanto g.<sup>ta</sup> la Parte sud primo Luglio 1733.

Per costruzione e della Capella Ducati trecento V. C. per una volta tanto.

Per mantenimento della Capella Ducati duecento ottanta otto V. C. all'anno.

Ti saranno bonificati g.<sup>to</sup> l'ultima Regolazione di primo luglio 1732.

Per Porti di lettere Ducati Settecento all'anno V. C; e per il viaggio ti saranno pur bonificati mesi tre per l'andata et altri tre per il ritorno facendoti dare copia, per tuo lume de' Decreti 1733, 13 Settembre e 1783 Primo Luglio.

Ti sarà bonificata la spesa delle corrispondenze nelle misure stesse, nelle quali è stata bonificata al tuo Antecessore, giusta le Ducali 14 Dicembre 1754.

Data in Nostro Ducali Palatio die IV Aprilis Ind.ne IX. M.DCCLXI

*Commento: le quattro parti*

Tralasciando di commentare gli errori sparsi nel testo dal povero segretario che lo ha scritto, sembra che questo mandato possa essere letto in quattro parti ben distinte:

- la prima, concernente la funzione tipica di rappresentante della Serenissima, cioè quella di presentarsi con il dovuto ossequio al Re d'Inghilterra per accreditarsi con le regolari e tradizionali credenziali al fine di farsi riconoscere e ottenere il «beneplacito a intrattenere vicendevoli e buoni rapporti dei governi dei due Paesi»;
- la seconda, nascosta nel linguaggio di convenienza utilizzato per farsi capire dall'interessato, ma non da estranei, concernente la funzione più riservata, ma assai importante, di aprire occhi ed orecchi per capire ed interpretare da quel Paese e da altri («li ministri de' Principi che sono alla Corte»), tutto ciò che poteva interessare la Repubblica intorno a questioni di ordine politico, sociale ed economico. In sostanza, un lavoro di *intelligence* (usando, all'occorrenza, la Ziffra);
- la terza, concernente la protezione dei concittadini veneziani e delle loro attività in quel Paese come si garantiva ai cittadini inglesi nei territori veneziani;
- infine la quarta, concernente il trattamento economico destinato dalla Serenissima al “residente” Gian Girolamo Zuccato.

Per quanto riguarda le istruzioni contenute nella prima parte del documento, non parliamo delle vicende dell'Inghilterra di quel tempo perché basta un'escursione sul *web* per aver esaurienti informazioni. Giorgio III avviava allora il suo periodo di regno ed era intenzionato a sposare Carlotta di Maclembourg-Strelitz da cui avrà 13 figli.

Si entra, poi, nella seconda e terza parte. Lo Zuccato scrive al Senato di Venezia circa una volta alla settimana e possiamo desumere dal primo dispaccio (che si può legittimamente ritenere di suo pugno) quale fosse la sua calligrafia che, poi, si ripete con regolarità negli ulteriori dispacci (più di un centinaio), salvo in alcuni che sembrano scritti da altre mani. Ogni dispaccio inizia con la formula di rito: «Serenissimo Principe» (rivolta al Doge) e termina con la firma dello Zuccato posta nell'angolo di destra in fondo alla pagina (anche se la pagina è mezza vuota) quasi a significare la prevalenza delle notizie fornite rispetto all'importanza del mittente. L'allineamento delle righe di scrittura è ammirevole ed è facile presumere che lo scrivente adoperasse sotto il foglio, abbastanza trasparente, una mascherina prerigata come guida. Un grafologo, in collaborazione con uno psicologo, potrebbe analizzare questa scrittura per ricavare qualche utile osservazione sul carattere e la personalità di questo Zuccato, tanto devoto alla sua Repubblica.

Per inciso, c'è da essere amaramente stupefatti che talvolta gli uomini di scienza trascurino di scavare negli archivi dove giacciono innumerevoli opere che ci permetterebbero di conoscere un po' meglio il nostro passato e gli uomini che l'hanno vissuto. In questo caso, Zuccato è stato dimenticato, ma lui e i suoi avi sono stati pietre fondamentali per la struttura burocratica della Repubblica.

I dispacci sono scritti su fogli di carta (da tempo era stata abbandonata la pergamena), grossolana e piuttosto assorbente, tanto che la calligrafia risulta qualche volta indecifrabile, oltre che per le caratteristiche dello scrivente, anche a causa dell'inchiostro penetratovi. Il foglio era ripiegato in quattro e chiuso con una linguetta chiamata "nizza", fissata da un bollo di ceralacca con l'impronta del mittente o con la figura del leone di San Marco. Per inciso: tutti i bolli in ceralacca, per forza di cose, risultano strappati e quasi tutti sono andati perduti.

Riprendendo il discorso: il dispaccio viaggiava, poi, a Venezia con il corriere assegnato al residente o mediante i corrieri (dal latino *cursores*) del servizio pubblico. Non sono stati rilevati a tutt'oggi altri dispacci *in*

*Ziffra*<sup>25</sup> e non risulta che lo Zuccato tenesse copia per sé dei dispacci; quindi, la raccolta custodita dall'Archivio di Stato di Venezia è costituita da quelli integrali inviati al Senato e che costavano molta fatica al mittente il quale, infatti, non esitava a cancellare con grossi tratti di penna, buona parte del testo (anziché ricorrere a un nuovo foglio) quando riteneva di migliorare le informazioni già scritte, con altre più aggiornate.

### *I dispacci*

Il primo dispaccio datato 23 maggio 1761 è inviato da Padova. Gian Girolamo, dopo aver superato coraggiosamente le comprensibili incertezze per una trasferta tanto impegnativa, esegue sollecitamente l'ordine ricevuto e, nonostante abbia dovuto provvedere ai bagagli e chiudere i suoi impegni a Venezia, un mese dopo è già in viaggio per Londra. Nel dispaccio lo dice apertamente che ha dovuto fare fagotto in fretta anche per giungere a Londra prima dell'arrivo del carico delle sue cose, alle quali dovrà aggiungerne altre «con nuovo non preveduto dispendio». Interessante il richiamo ai costi del nolo e dell'assicurazione che già da tempo<sup>26</sup> si praticavano nei viaggi sia di mare che di terra. In questo caso il bagaglio ha viaggiato via mare, lungo le consuete rotte da Venezia a Londra nel Mediterraneo fino a Gibilterra e nell'Atlantico risalendo Spagna e Francia.

Tostoché ho venerato la sovrana decisione di V. E. 4 aprile decorso che decise la riverente incertezza in cui doveva giacere l'umiltà mia e l'antecedente 31 gennaio; sicché l'andata della povera mia persona alla Residenza di Londra procedere dovesse le mosse dell'illustre ecc. legazione diedi sollecita opera a vendere in brevi giorni... quanto restava al più decente sostenimento del grave incarico. Il dovere di... obbedienza ed il voto ereditario di servire senza risparmio delle sostanze esercitato per secoli dall'umilissima mia Famiglia rese meno sensibile nella ristrettezza del tempo prescrittomi il peso cui doversi soggiacere nel rinvenir ad ogni...

imbarco, a spedir per mare l'occorrente equipaggio, malgrado l'esorbitanza del noleggi, e di sicurtà; e sopra tutto il riflesso di dover trovarmi a Londra avanti l'arrivo dei spediti provvedimenti e di raddoppiarli con nuovo non preveduto dispendio.

<sup>25</sup> Vedi nota n. 24.

<sup>26</sup> Venezia utilizzava l'assicurazione di navi e merci fin dal 1200.

Dovuto essendo ogni sacrificio all'adorato mio Paese, presi dunque in oggi il camino con la benedizione di Dio Signore, cui piaccia dare vigore allo smarrimento, che io provo per l'ingenua conoscenza di me medesimo, e far che corrispondano gli effetti dell'ottima volontà di perfettamente servire.

Prima della partenza...

Per arrivare a Padova, Gian Girolamo è dovuto partire in barca a remi (allora non c'erano vaporetto o imbarcazioni a motore) dal suo palazzo in Santa Maria del Giglio, attraverso il Canal grande e la laguna arrivare alla terraferma e imbarcarsi sul battello che faceva servizio fino a Padova risalendo controcorrente il fiume Brenta<sup>27</sup>. Tale battello si muoveva trainato da uno o due cavalli che camminavano sull'alzaia del fiume, aiutati, a volte, da una vela e, spesso, da un battelliere il quale, munito di una lunga pertica puntata, da una parte sul terreno della riva del fiume e, dall'altra sulla sua spalla, percorreva da prua a poppa la sponda della barca producendo con i suoi passi una spinta supplementare al senso di marcia. La distanza tra le due città è di 30 chilometri circa, attualmente un soffio con i nostri mezzi di locomozione, ma piuttosto laboriosi in quel tempo in cui non esistevano né treni né autobus; un giorno completo di viaggio.

Il secondo dispaccio viene spedito il 3 giugno da Milano, cioè 11 giorni dopo (circa 20-22 chilometri percorsi al giorno in carrozza) e lo Zuccato annuncia di voler proseguire per Torino e, successivamente, entrare in Francia per raggiungere Parigi e poi Londra da dove comunica l'arrivo il 7 luglio, («malconcio nella persona e dissipato nelle sostanze»), col terzo dispaccio: un mese più tardi, dunque, alla velocità media di 50 chilometri al giorno nonostante le difficoltà e la distanza del cammino di circa 1.500 chilometri, che include il superamento delle Alpi lungo i valichi a quell'epoca non sostituiti da gallerie ferroviarie o stradali. La velocità media più sostenuta rispetto a quella in Lombardia e Piemonte fu consentita dallo stato di conservazione delle strade in Francia e in Inghilterra, ben migliore di quello dell'Italia, grazie ai provvedimenti più avanzati in atto in quei Paesi.

Sorge spontanea, a questo punto, la curiosità di sapere come si viag-

<sup>27</sup> Fiume Brenta, estuario dei laghi di Levico e Caldonazzo, attraversa le provincie di Trento, Vicenza, Padova, Venezia e sfocia in mare nei pressi di Chioggia.

giava in quel tempo, anche perché era diventato di moda il cosiddetto Grand Tour<sup>28</sup> che veniva effettuato preferibilmente verso l'Italia da artisti, scrittori e giovani di famiglie abbienti, per curiosità, istruzione, divertimento e avventura.

Per brevità, si può ricorrere al web e trovare da autorevoli fonti la notizia che «viaggiare nel Settecento era ancora un'attività scomoda, pericolosa e faticosa; la sicurezza, il comfort, la rapidità, erano tutte preoccupazioni non accessorie, ma vitali»<sup>29</sup>.

Il mezzo di trasporto era la diligenza trainata da uno o due cavalli e viaggiare comportava il dover sopportare anche vere torture fisiche. Wolfgang Amadeus Mozart diceva «che non si può chiudere occhio per un solo minuto perché queste carrozze ci strattonano fin dentro all'anima. E i sedili: duri come pietra»! E, poi, gli agenti atmosferici, le strade in condizioni disastrose, i ponti spesso mancanti, i briganti, i taglieggiatori per ogni servizio necessario, le rotture del mezzo, gli infortuni ai cavalli, gli albergatori disonesti, il cibo non sempre eccellente ecc.

Tutto questo sopportato da Gian Girolamo per la durata di un mese; saggiamente il Doge gli aveva concesso un tempo di tre mesi, consapevole dei disagi cui si incorreva in un viaggio così lungo e l'accompagnamento di un corriere per il quale furono stabiliti “disdotto” (diciotto) ducati.

È da presumere che lo Zuccato abbia preso una carrozza a noleggio tutta per sé e, infatti, la nota spese prevede 516 ducati per cavalli, coperte e forzieri. Indi, 500 ducati all'anno per vitto e alloggio di campagna, cioè sia per il tempo dei viaggi di andata e ritorno e sia per quelli fuori sede a Londra, nonché 80 ducati per l'imbarcazione di trasbordo del Canale della Manica<sup>30</sup>.

Poi, sono prese in considerazione anche le spese di posta, importanti per l'interessato, ma, soprattutto per ricordare che Venezia aveva istituito fin dal 1300 un servizio postale sia nei confini del proprio territorio e sia nei principali Paesi d'Europa e dei suoi domini. La famiglia dei Tasso, originaria di Cornello<sup>31</sup> in Val Brembana aveva creato il

<sup>28</sup> Era un lungo viaggio di durata non definita.

<sup>29</sup> Università degli Studi della Tuscia.

<sup>30</sup> Più difficile da capire il perché venga accennato a un “Regallo” e non ad un compenso legittimamente richiesto dal traghettatore del canale della Manica.

<sup>31</sup> Paese della val Brembana, situato a mezza costa, (oggi non si può raggiungere con autoveico-

servizio dei corrieri postali di cui ben presto la Repubblica di Venezia assunse il controllo<sup>32</sup>.

Più difficile capire il rimborso spese per la costruzione ed il mantenimento di una “capella”. Si deve allora sottolineare la preoccupazione di Venezia per consentire i riti religiosi del residente? È da presumere, infatti, che a quell’epoca Venezia non avesse a Londra una sede propria adibita in permanenza all’uso di ambasciata o residenza ufficiale dei propri rappresentanti, nella quale fosse allestito in modo permanente anche un locale per il culto cattolico in un Paese dove predominava il rito anglicano. Così si deduce che la Repubblica si preoccupava e provvedeva non solo ai bisogni materiali del suo rappresentante, ma anche a quelli spirituali.

Zuccato al suo arrivo a Londra scrive a Venezia di essere “dissipato” nelle sostanze dopo il lungo viaggio di trasferimento; evidentemente per motivi di sicurezza, non aveva portato con sé grandi somme di denaro, giusto quanto doveva bastargli per vitto e alloggio e il suo forziere languiva, ma davanti a lui si apriva un lungo periodo di permanenza nella città inglese con tutto il carico di spese che ciò comportava sia per la sua sopravvivenza e sia per la rappresentanza. Il problema era serio a

li). Dotato di parcheggio a 500 metri di distanza, è collegato da sentieri percorribili a piedi sul vecchio percorso della “Via Mercatorum”. Il paese, un tempo sede di una “mutatio” (cambio di cavalli e sosta) svolse per tre secoli il ruolo di smistamento delle carovane e fu uno dei centri più attivi e fiorenti della valle Brembana. Possedimento terriero della famiglia dei Tasso (Torquato, uno dei più famosi, si proprio quello della *Gerusalemme Liberata*), conserva le rovine del loro palazzo, l’aspetto e la struttura dell’antico borgo e un breve tratto di una meravigliosa strada porticata ancora oggi percorribile a piedi e un tempo percorsa dai viandanti diretti verso nord per raggiungere Averara, altro antico borgo anch’esso dotato di strada porticata e, attraverso la val Moresca, il passo di San Marco (alt. 1991 m.s.l.m.) che collega la val Brembana con la Valtellina. Ma non si può parlare della via Mercatorum (che è nata in tempi antichissimi come risultato di un cammino tradizionalmente seguito dai viandanti perché risultava il più pratico tra le mille difficoltà di un percorso di montagna tra Bergamo e l’Alta valle Brembana, senza accennare anche alla strada Priula che fu costruita da Alvise Priuli podestà di Bergamo (1595-1599), il cui territorio era l’ultimo lembo del dominio della Serenissima. La quale si rese conto che per arrivare in Valtellina e commerciare con i cantoni dei Grigioni portando cavalli e carriaggi, non si poteva affrontare il viaggio per la via Mercatorum soltanto pedonale o aggirare le alpi Orobie attraverso Lecco e i territori della Lombardia allora in mano agli spagnoli del Ducato di Milano e decise, quindi, la costruzione della nuova strada. Essa, più carrozzabile e più efficiente, ricalca in qualche parte il percorso della Mercatorum, ma all’altezza del bivio per Averara si discosta decisamente per raggiungere Mezzoldo e salire verso il passo San Marco per poi scendere a Morbegno in Valtellina e confluire con le altre vie dirette in nord Europa.

<sup>32</sup> Il 10 maggio 1489, nasce la Compagnia dei corrieri che, pur restando indipendente, era autorizzata e sorvegliata dalla Repubblica che se ne serviva abbondantemente. Chi fosse interessato alla storia della posta (parola italiana diffusasi in tutto il mondo), può consultare MATTEI, *I corrieri*.

quell'epoca in cui non esistevano i mezzi di oggi sostitutivi del denaro contante. Doveva, quindi, essere rifornito di denaro da Venezia, ma in quale valuta ciò avvenisse non si sa, sebbene non mancassero le alternative: il ducato veneziano era moneta di natura corrente in Europa in quell'epoca, ma fioriva anche la corona d'oro prevalentemente nell'area anglo francese o il fiorino catalano o fiorentino nell'area mediterranea: è presumibile che Venezia operasse in ducati, ma per la fornitura a Londra doveva scegliere un mezzo di trasmissione sicuro. E questo era forse costituito dalle lettere di cambio che erano ormai accettate da quasi tutti i Paesi d'Europa perché l'attività bancaria prosperava ed a Venezia erano presenti banchieri internazionali e, soprattutto, banchi cosiddetti di scritta o di giroconto, tra i quali primeggiava il Banco di Rialto<sup>33</sup>.

È difficile calcolare il costo della vita in quel tempo, sia a Venezia che a Londra, ma si può fare qualche calcolo approssimativo partendo dal valore dell'oro contenuto in un ducato il cui peso era stabile di 3,44 g a 24 K (986/1000). Un ducato valeva 2 lire veneziane e 8 soldi e una lira valeva 20 soldi e 240 denari. Un grammo d'oro costa oggi circa 60 euro e, quindi, un ducato varrebbe 206,40 euro. Con questa unità di misura, quindi, ognuno può fare i suoi calcoli di base e avere un'idea approssimativa delle cifre di cui si parla.

Facciamo un po' di conti in tasca al nostro residente:

una tantum = ducat    salario ecc. = ducati  
 rimborsi spese = ducati

3600 da parte del senato

3600 all'anno            100 (scudi 40 x 7lire per

509 all'anno per        spese straordinarie)

Parti<sup>34</sup> 1/7/1733 e 4/3/1752

180 (corriere e porti)

300 (cappella costr.)

288 (capp. mantenim.)

<sup>33</sup> REINHOLD C. MUELLER, *Money and Banking in Medieval and Renaissance Venice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2020 (1985).

<sup>34</sup> Parti = decisioni, regole.

18 (corriere accomp.)

80 (bastimento)

700 all'anno per posta

(altro non precisato per posta)

Queste cifre, però, non ci dicono abbastanza se non le confrontiamo con qualche altro dato: è tanto o poco? Lasciamo la parola a chi se ne intende.

Luigi Einaudi<sup>35</sup> scrisse che nel 1755, pochi anni prima dell'avventura dello Zuccato in Inghilterra, il bilancio della Serenissima non era florido.

Non è quindi a stupire se la Serenissima dovesse essere assai turchia di regola nello spendere per le magistrature civili e giudiziarie. All'interno l'unico stipendio abbastanza elevato era quello (che del resto avrebbe dovuto essere incluso nel bilancio militare) del capo mercenario del suo esercito, il Feld maresciallo di Scolemburg<sup>36</sup>, il quale riceveva dapprima 25.000 ducati all'anno (circa 100.000 nostre lire<sup>37</sup>). Ma poi lo stipendio gli fu ridotto a 18.750 ducati ed al tenente generale Guglielmo di Green, che nei bilanci figura come suo successore, si pagavano appena 4.125 ducati all'anno. Larga era invece, per antica tradizione, la Repubblica con i suoi ambasciatori<sup>38</sup> e ministri all'estero. L'ambasciatore a Roma riceveva per salari da 11.329,7 (a.1740) a 15248,18 (a.1745) ducati all'anno, oltre al rimborso delle spese straordinarie in ducati 1471,12 nel 1737 e ducati 727,17 nel 1745 ed allo spazzo (rimborso per le spese per l'invio di dispacci con corrieri speciali) di ducati 5310,12 nel 1740, 3517,13 nel 1750 e 105(?)<sup>39</sup>. Nel 1755, anno in cui l'organico, per chiamarlo così, delle ambasciate si trovava all'incirca al completo, si avevano le seguenti cifre per stipendi: all'ambasciatore a Roma ducati 11749,9; a Vienna 11.731,11; in Francia 9738,15 e in Spagna 575,6; al residente in Inghilterra 5473,12; a Napoli 3735,12; a Milano 4302,14 ed

<sup>35</sup> Luigi Einaudi (1874-1961), Il presidente Repubblica Italiana, *Spese pubbliche a Venezia nel sec. XVIII*, «Corriere della Sera», 5 gennaio 1904.

<sup>36</sup> Johann Matthias von der Schulemburg (Magdeburgo 1661-Verona 1747).

<sup>37</sup> Dell'epoca del saggio di Einaudi.

<sup>38</sup> Ricordiamo che gli ambasciatori erano patrizi.

<sup>39</sup> Ci deve essere un errore di stampa.

a Torino 4299,12. Stipendi da 40 a 50.000 lire nostre per gli ambasciatori; da 15 a 22.000 lire per i residenti e da 2.300 a 4.000 lire circa per i segretari. Nell'interno le cose erano ben diverse...

A questo punto bisognerebbe trascrivere e commentare tutti i dispacci inviati da Zuccato al Senato e diligentemente conservati dalla Cancelleria veneziana, ma il loro numero è eccessivo per questa sede e si dovrà attendere che qualche studioso oppure l'Archivio di Stato di Venezia ne faccia oggetto di una integrale pubblicazione sul web oppure su carta<sup>40</sup>. Non siamo riusciti ad appurare, però, se il Nostro fosse partito da Venezia conoscendo già la lingua inglese oppure l'avesse appresa durante il soggiorno "in loco" e si servisse nel frattempo di un interprete per parlare e, soprattutto, capire le vicende e la mentalità inglese al fine di spiegarla ragionevolmente ai superiori destinatari a Venezia. Non se ne parla nella lettera di nomina, né si fa cenno ad un rimborso spese per l'arruolamento di un interprete, né ci risulta che nei suoi dispacci lo Zuccato si lamenti di qualche difficoltà in proposito. Non è credibile che lo Zuccato parlasse solo in veneziano e fosse compreso dagli inglesi, benché a quell'epoca fosse ancora ampiamente diffuso in Europa perché utilizzato nei commerci, nella diplomazia e dai tanti stranieri che l'avevano appreso per aver frequentato la città ai fini di lavoro o svago<sup>41</sup>. Certamente si usava ancora la lingua latina oppure un linguaggio misto, una specie di lingua franca molto utile negli innumerevoli scambi commerciali, ma non adatta però a capire ed interpretare gli umori ed i rumori provenienti da un popolo tanto diverso da quello veneziano e da trasferire con le dovute spiegazioni alle Autorità veneziane.

Infine, è curioso quell'accento nel primo dispaccio a «*un voto ereditario a servire senza risparmio delle sostanze esercitato per secoli dall'umilissima mia Famiglia...*». È la prima volta che se ne sente parlare e non sappiamo se si tratta di un riferimento ad una vera e propria promessa fatta da qualche antenato in forma ufficiale in circostanze

<sup>40</sup> Sarebbe necessario operare in fretta perché la collezione dei dispacci, maneggiati da tanti studiosi, va deteriorandosi a vista d'occhio.

<sup>41</sup> Che, poi, il veneziano sia da considerare una lingua o un dialetto, come oggi si disputa, è una questione completamente senza senso perché ciò che avveniva in passato non è manipolabile in termini di attualità.

precedenti (ma finora non ne risultano tracce) oppure, versione più credibile, questo voto è il risultato di un comportamento continuo degli avi che sono stati quasi tutti al servizio dell'amministrazione della Repubblica come se fosse una missione di vita. Una spiegazione plausibile potrebbe essere trovata nel fatto che i funzionari dello Stato (come sono stati quasi tutti gli Zuccato di un troncone (gen. 3) delle dinastie di Venezia<sup>42</sup>, erano arruolati prevalentemente tra le famiglie dei cittadini originari<sup>43</sup> divisi nelle categorie dei segretari "circospetti" e dei notai ducali "fedelissimi" e formavano insieme una classe continua, ma non ufficiale, di burocrati a capo della quale stava il Cancelliere Grande.

Al ritorno dall'Inghilterra, che avvenne nel 1764, Gian Girolamo fu ricompensato dal doge Alvise IV Foscari con la nomina a cavaliere di San Marco, l'unico ordine equestre della Repubblica veneziana.

A Londra viene sostituito da Cesare Vignola il quale arriva, differentemente dallo Zuccato, via Germania e Olanda, ma – anche lui – fa necessariamente la prima tappa a Padova da dove manda il primo dispaccio in data 26 aprile 1764.

<sup>42</sup> DE ZUCCATO, *La dinastia*.

<sup>43</sup> I cittadini originari erano una sorta di nobiltà inferiore rispetto ai patrizi, elevata al rango comitale dagli Asburgo, nella Restaurazione.

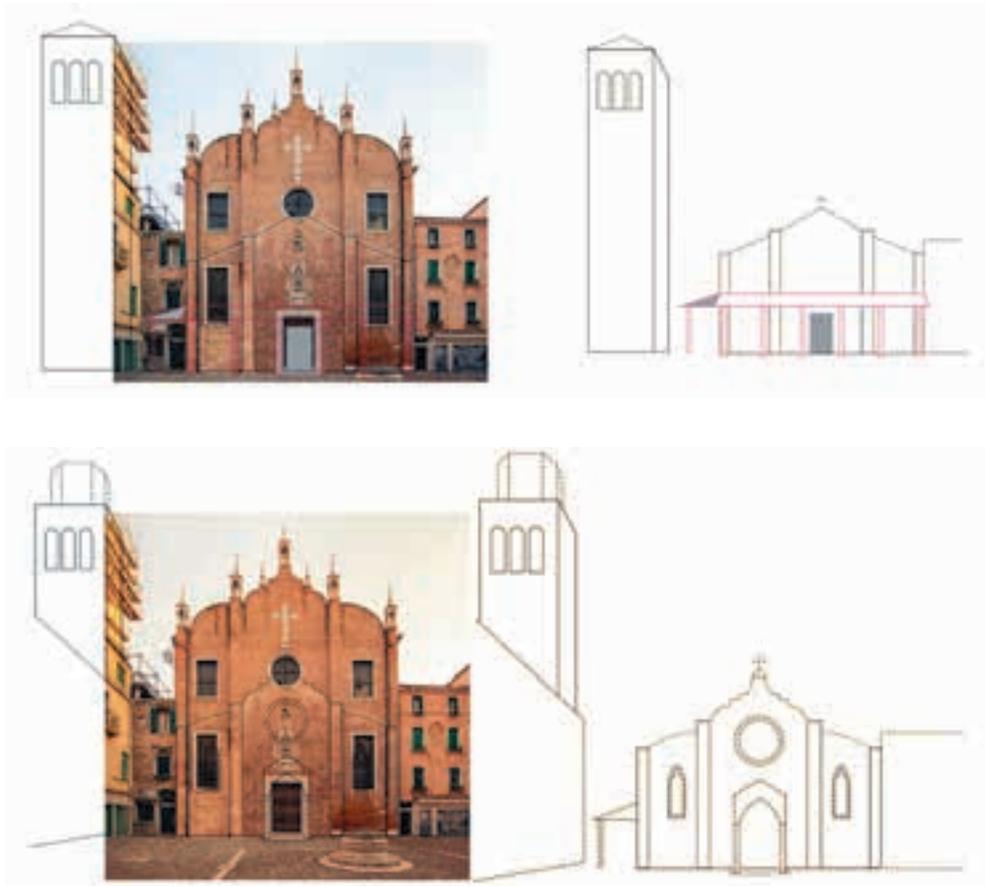


T A V O L E





1. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, facciata: tracciati discontinui della muratura esterna (foto Alejandro Merizalde, elaborazione Nicola Berton)



2. Ricostruzione ipotetica della chiesa di Sant'Aponal nella fase romanica (foto Alejandro Merizalde, elaborazione Nicola Berton)

3. Ipotesi ricostruttiva per la facciata gotica, in base al disegno del de Barbari e ai tracciati dei mattoni (foto Alejandro Merizalde, elaborazione Nicola Berton)

4. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, complesso scultoreo a decorazione del portale d'ingresso, XIV-XV secolo (foto Nicola Berton)





5. Ipotesi ricostruttiva dei frammenti della cornice di Sant'Aponal (foto Nicola Berton)

6. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, crocifisso in pietra d'Istria, inizi XV secolo (foto Nicola Berton)







7. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, statua all'interno dell'edicola esterna sinistra: *Madonna Addolorata* (XV secolo?) (foto Nicola Berton)

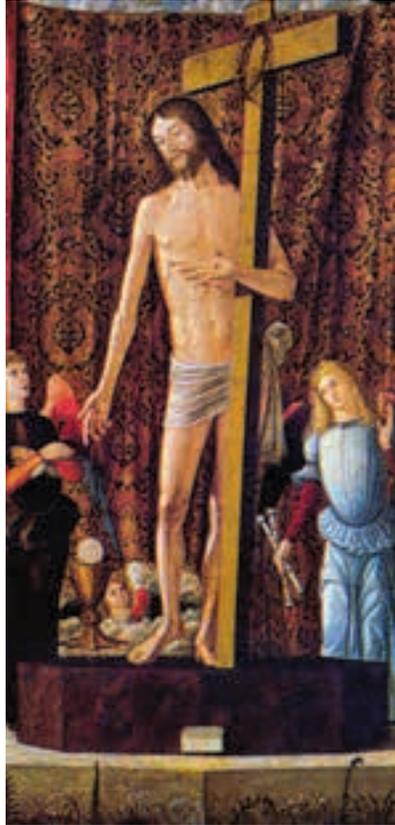
8. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, statua dell'edicola centrale sinistra: *Cristo portacroce*, XV secolo (?) (foto Nicola Berton)

9. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, statue dell'edicola centrale, *Incredulità di san Tommaso*, XV secolo (?) (foto Nicola Berton)

10. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, statua centrale destra, *Cristo alla colonna*, XV secolo (?).

11. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, statue dell'edicola laterale destra, *Orazione nell'Orto degli Ulivi*, XV secolo (?) (foto Nicola Berton)





12. Pellestrina, Portosecco, civico n. 110B, esterno, *Vesperblid*, primi anni XV secolo (foto Nicola Berton)

13. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, complesso scultoreo del portale d'ingresso, particolare: Madonna Addolorata, inizi XV secolo (foto Nicola Berton)

14. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, complesso scultoreo del portale d'ingresso, particolare: *Cristo Passo*, inizi XV secolo (foto Nicola Berton)

15. Bottega veneziana, *Cristo Passo*, legno intagliato e dipinto (chiesa di Santa Caterina, Venezia, primi decenni XV secolo), Gallerie dell'Accademia, Venezia, S. 255 (foto Gallerie Accademia di Venezia)

16. Vittore Carpaccio, *Cristo tra quattro angeli con gli strumenti della Passione*, particolare, olio su tavola, 162×163, Civici Musei e Gallerie di storia e arte, Udine, 1496 (foto Wikimedia Commons)





17. Gerardo (o Gherardo) di Mainardo (attribuito a), *Pala d'altare con i santi Pietro, Paolo e Giovanni Battista e due donatori*, bassorilievo policromo in pietra d'Istria, (forse dalla chiesa di San Benedetto, Venezia, 1408), New York, Metropolitan Museum of Arts (foto The Metropolitan Museum of Art Collection)



18. Gerardo (o Gherardo) di Mainardo (attribuito a), *Pala d'altare con i santi Pietro, Paolo e Giovanni Battista e due donatori*, bassorilievo policromo in pietra d'Istria, (forse dalla chiesa di San Benedetto, Venezia, 1408), New York, Metropolitan Museum of Arts (foto The Metropolitan Museum of Art Collection)

19. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, *Crocifisso*, particolare del capotesta: *san Pietro in abiti papali*, primi anni del XV secolo (foto Nicola Berton)



20. Venezia, basilica di Santi Giovanni e Paolo, interno, *Monumento funebre della dogaresa Agnese Venier, Orsola e Agnese da Mosto, di Petronilla de Tocco e di Orsola Venier*, particolare: lunetta con la Madonna con Bambino in trono e i santi Domenico e Antonio Abate, 1410-1411 (foto Nicola Berton)

21. Padova, Cattedrale di Santa Maria Assunta, interno, transetto destro, *Monumento funebre di Jacopo Zabarella*, particolare del coronamento superiore con quattro statue di santi e Madonna con Bambino, 1417 ca. (foto Nicola Berton)



22. Venezia, San Pietro di Castello, Cappella di San Giovanni Battista, esterno, *Madonna degli Alberetti*, primo quarto del XV secolo (foto Nicola Berton)



23. Venezia, San Pietro di Castello, Cappella di San Giovanni Battista, esterno, *Madonna degli Alberetti*, primo quarto del XV secolo, particolare del volto della Vergine (foto Nicola Berton)



24. Venezia, basilica di Santi Giovanni e Paolo, interno, *Monumento funebre della dogaresa Agnese Venier, Orsola e Agnese da Mosto, di Petronilla de Tocco e di Orsola Venier*, particolare del volto della Vergine, 1410-1411 (foto Nicola Berton)



25. Venezia, San Pietro di Castello, Cappella di San Giovanni Battista, esterno, *Madonna degli Alberetti*, particolare: *Dio Padre attorniato da sei cherubini*, primo quarto del XV secolo (foto Nicola Berton)

26. Venezia, chiesa di Sant'Aponal, esterno, *Crocifisso*, particolare del suppedaneo: *san Giona profeta*, primi anni del XV secolo (foto Nicola Berton)



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





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



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

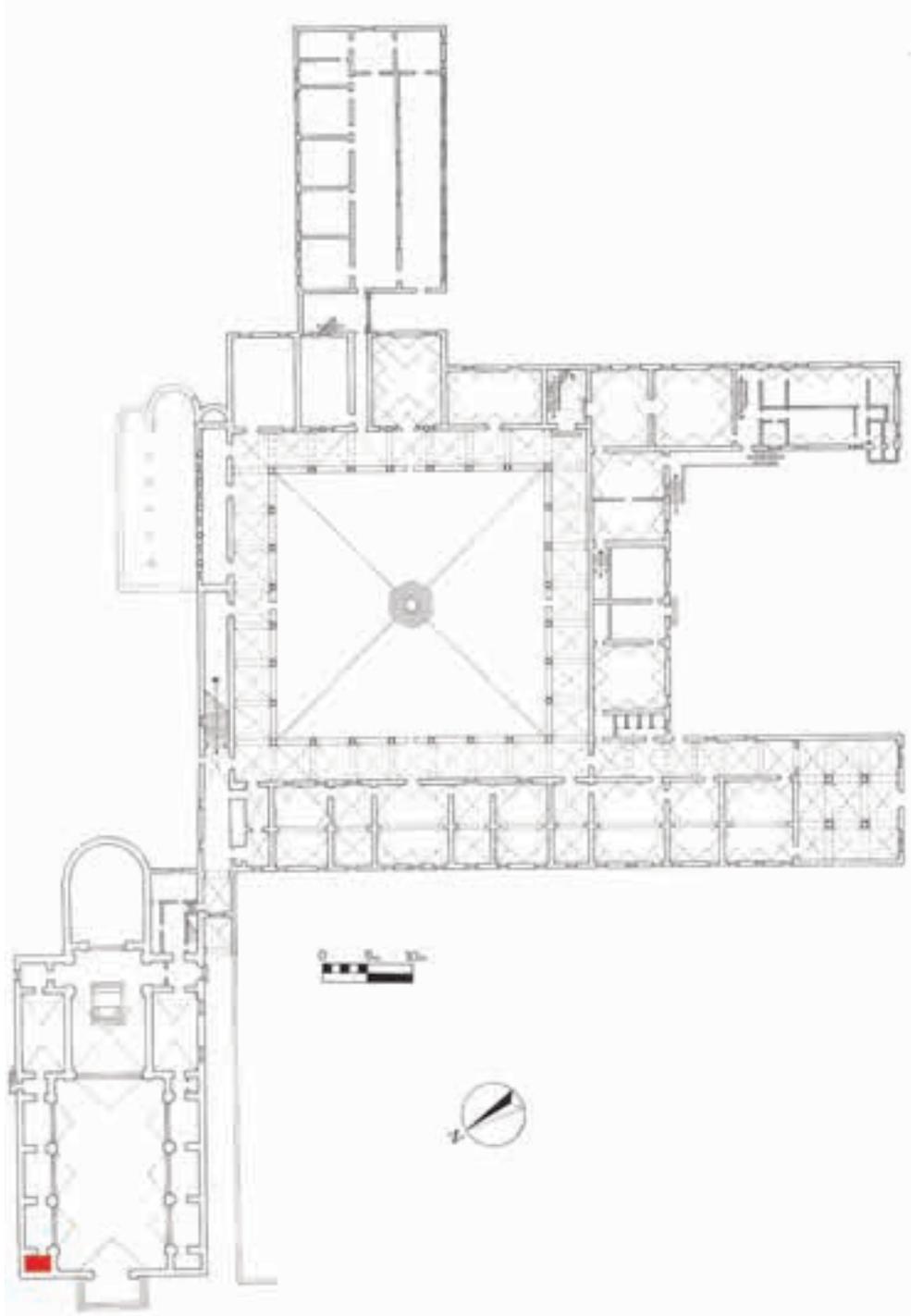
8. Affresco votivo con Guglielmo di Castelbarco Verona, San Fermo (*La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1986)

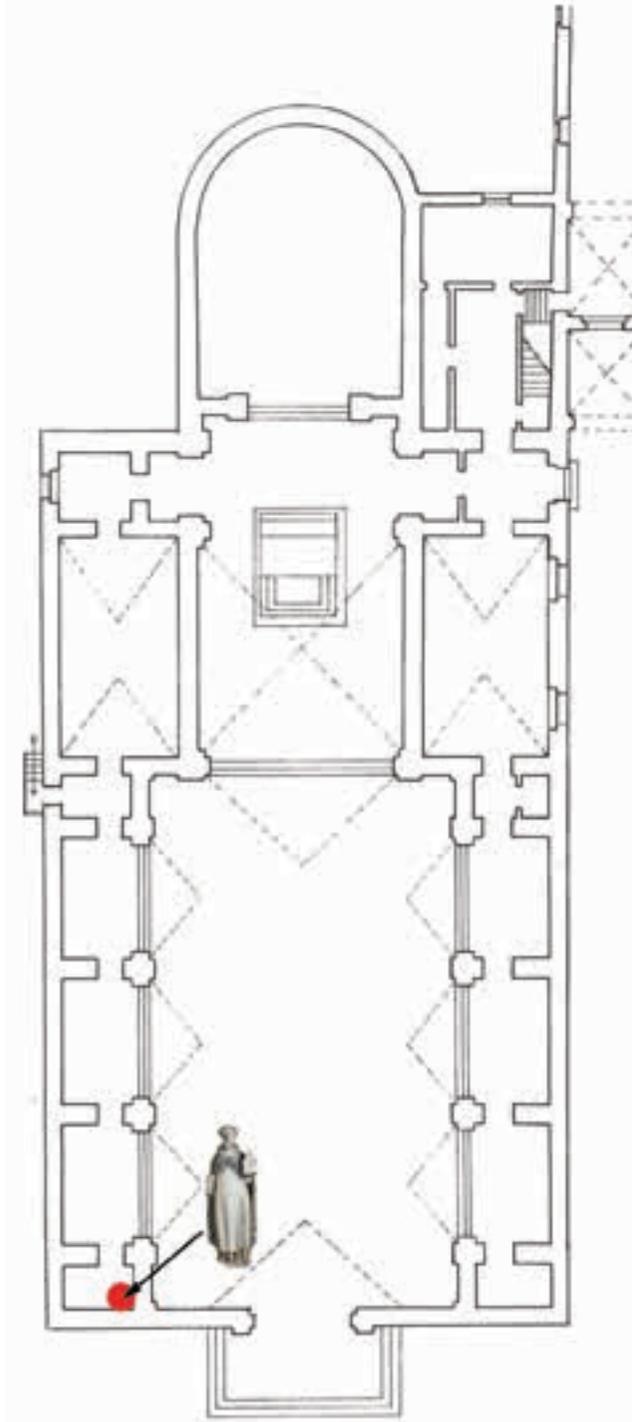




9. Tomba del Beato Salomone, particolare, Forlì Museo Civico (WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300-1460*)

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





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

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



1. Evidenziata in rosso l'area tra Terraglio (SS 13) e via Trezzo a Carpenedo di Mestre dove sorgeva il complesso di villa Gradenigo, ora di pertinenza della Caserma E. Matter

2. Le mura perimetrali della Caserma E. Matter in via Trezzo dove si apriva un tempo l'ingresso principale di villa Gradenigo



3. All'angolo tra il Terraglio e la strada che conduce a Carpenedo la proprietà «del clarissimo Gerardo». VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Savi ed esecutori alle acque, Diversi, dis. 13 (1590)

4. In questo particolare della grande mappa che rappresenta tutta la gronda lagunare e il suo entroterra, si nota in alto a sinistra, in prossimità del Terraglio, Palazzo Ghirardi. La mappa, priva di datazione, risale probabilmente alla seconda metà del XVII secolo. ASVe, Provveditori sopra Beni Inculti, Disegni Padova-Polesine, rotolo 374, mazzo 34, dis. 2

5. ASVe, Ufficiali alle Rason Vecchie, b. 365 (1714)



6. Villa di Carpanedo (1781). Particolare del Terraglio con indicazione di «Ca' Gradenigo» (da *Cattastico di tutti li Beni compresi nelle Ville e Comuni delli territori di Mestre e Torcello*, Centro Studi Storici di Mestre e Archivio di Stato di Venezia, Mestre-Venezia 2003). ASVe, Catastico Scalfurotto.

7. G. VENTURELLI, *Profilo, disegno e sezioni della Regia Strada del Terraglio* (1787). Si nota il complesso di Ca' Gradenigo con il suo ampio giardino. TREVISO, *Biblioteca civica*, Fondo cartografico, mappa n. 92



8. Francesco Guardi, *Le nozze del duca di Polignac* (1790) (VENEZIA, *Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr presso Ca' Rezzonico*, inv. Cl. III n. 30; © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia)

9. Francesco Guardi, *Studio per le nozze del duca di Polignac* (1790) (VENEZIA, *Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr presso Ca' Rezzonico*, inv. Cl. III n. 1201; © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia)



10. Francesco Guardi, *Le nozze del duca di Polignac* (1790) (VENEZIA, *Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr presso Ca' Rezzonico*, inv. Cl. III n. 1202; © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia)

11. Francesco Guardi, *Banchetto per le nozze del duca di Polignac* (1790) (VENEZIA, *Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr presso Ca' Rezzonico*, inv. Cl. III n. 29; © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia)



12. Francesco Guardi, *Spettacolo teatrale nel giardino di Villa Gradenigo a Carpenedo*. Canterbury, Royal Museum (da JULIEN STOCK, *Disegni veneti di collezioni inglesi*, Vicenza, Neri Pozza, 1980)

13. Le sculture equestri davanti alla *gloriette*, parco di villa Sartorio, Trieste





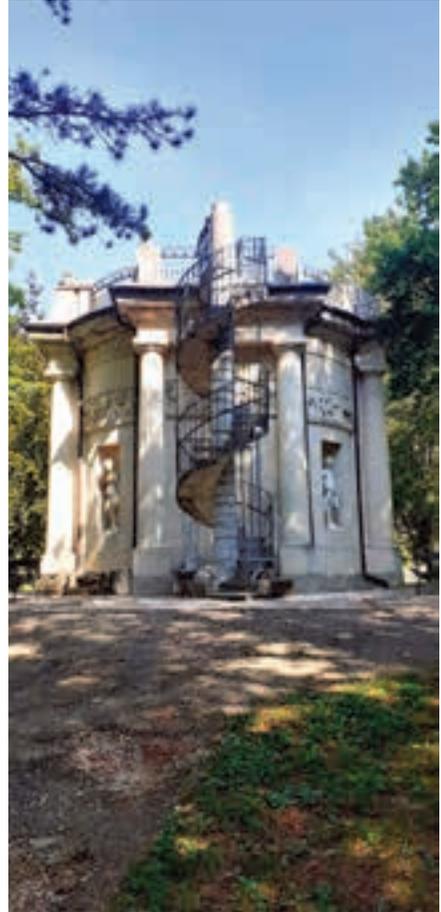
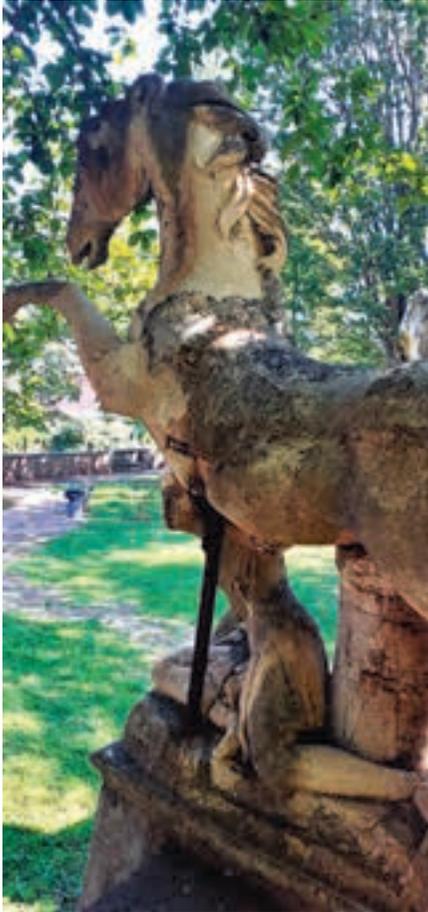
14. Le statue dei cavalli da altra prospettiva

15-17. Particolari del complesso statuario equestre





18-20. Particolari del complesso statuario equestre

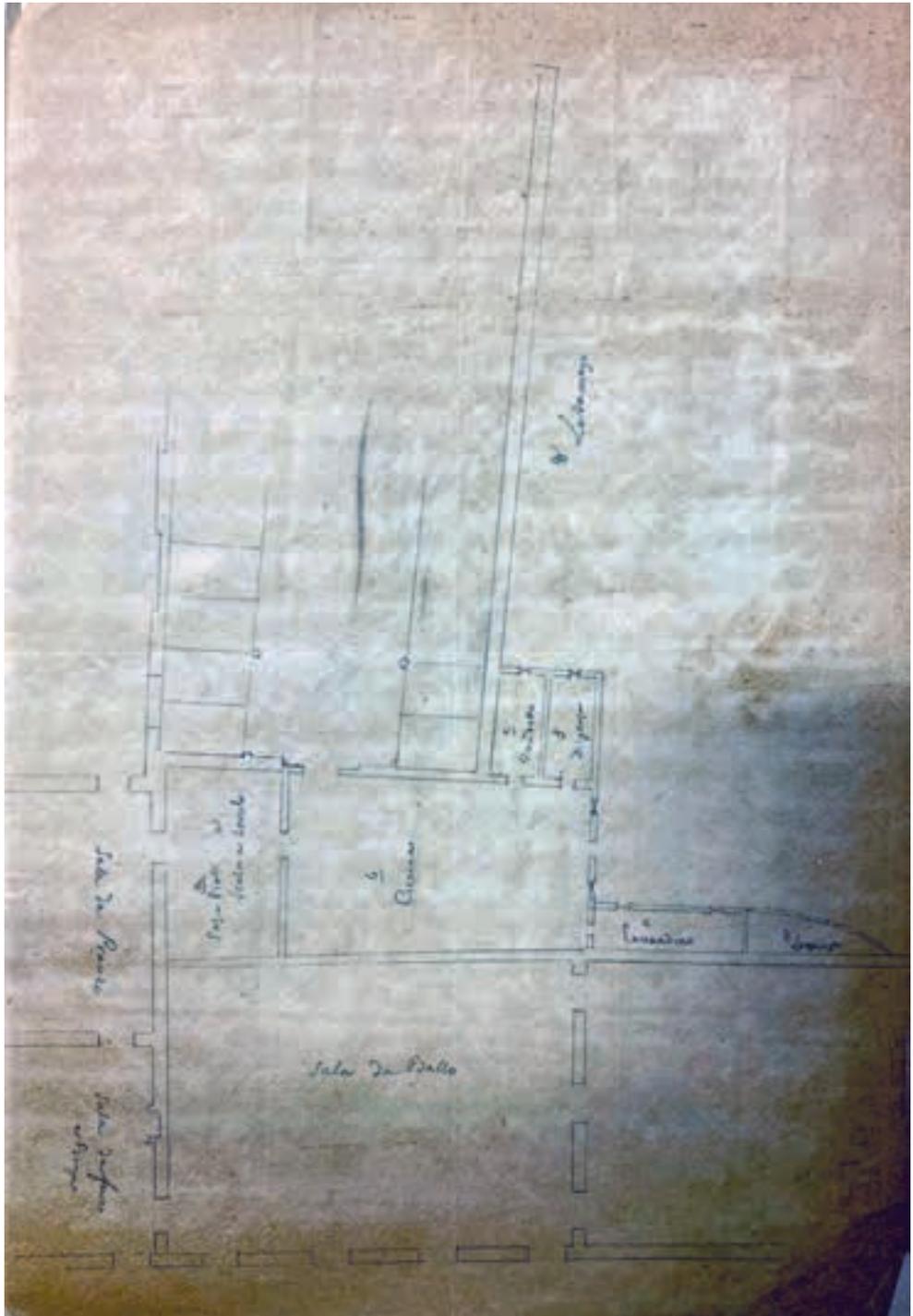


21. Particolare del complesso statuaria equestre

22. La *gloriette*, parco di villa Sartorio, Trieste



1. Joseph Mallord William Turner, *Hospice of the Great St Bernard II (The Dead-House)* for Rogers's *Italy*, 1830, Line engraving on paper, Tate
2. Joseph Mallord William Turner, *Marengo* for Rogers's *Italy*, 1830, Line engraving on paper, Tate
3. Joseph Mallord William Turner, *Lake of Como I* for Rogers's *Italy*, 1830, Line engraving on paper, Tate
4. Joseph Mallord William Turner, *Venice* for Rogers's *Italy*, 1830, Line engraving on paper, Tate





1. Francesco Revedin, *schizzo con la planimetria del piano terra*, 29 novembre 1852  
(VENEZIA, *Biblioteca del Museo Correr*, ms. Dolcetti, b. XLIII, fasc. 53, lettera 29 novembre 1852)

2. Castelfranco Veneto, villa Revedin Bolasco, facciata "gotica" su via Borgo Treviso  
(foto Costanza Scarpa, su concessione dell'Università degli Studi di Padova)



3. Castelfranco Veneto, villa Revedin Bolasco, facciata verso il giardino  
(foto Costanza Scarpa, su concessione dell'Università degli Studi di Padova)

4. Castelfranco Veneto, villa Revedin Bolasco, scalone (foto Costanza Scarpa, su concessione dell'Università degli Studi di Padova)





5. Castelfranco Veneto, villa Revedin Bolasco, sala da ballo (foto Costanza Scarpa, su concessione dell'Università degli Studi di Padova)



6. Padova, palazzo Revedin, scalone (foto Costanza Scarpa)





7. Castelfranco Veneto, villa Revedin Bolasco, sala da ballo, particolare del soffitto (foto Costanza Scarpa e, su concessione dell'Università degli Studi di Padova)

8. Padova, palazzo Revedin, sala da ballo (foto Costanza Scarpa)



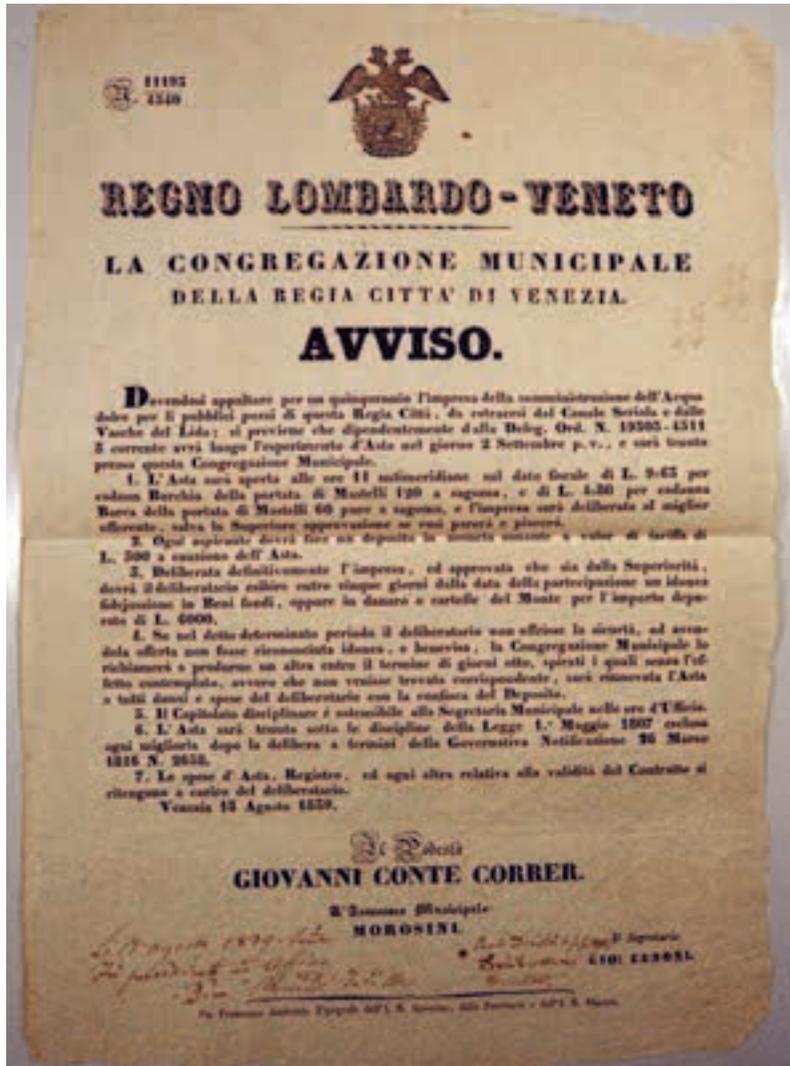
9. Padova, palazzo Revedin, sala da ballo, particolare del soffitto (foto Costanza Scarpa)



10. Padova, palazzo Revedin, sala da ballo, particolare (foto Costanza Scarpa)



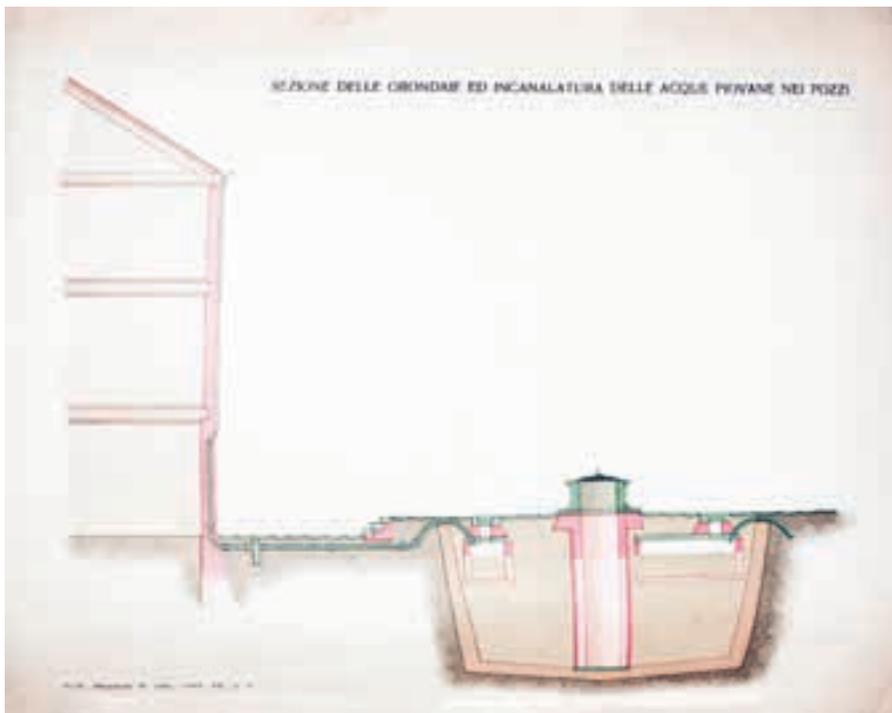
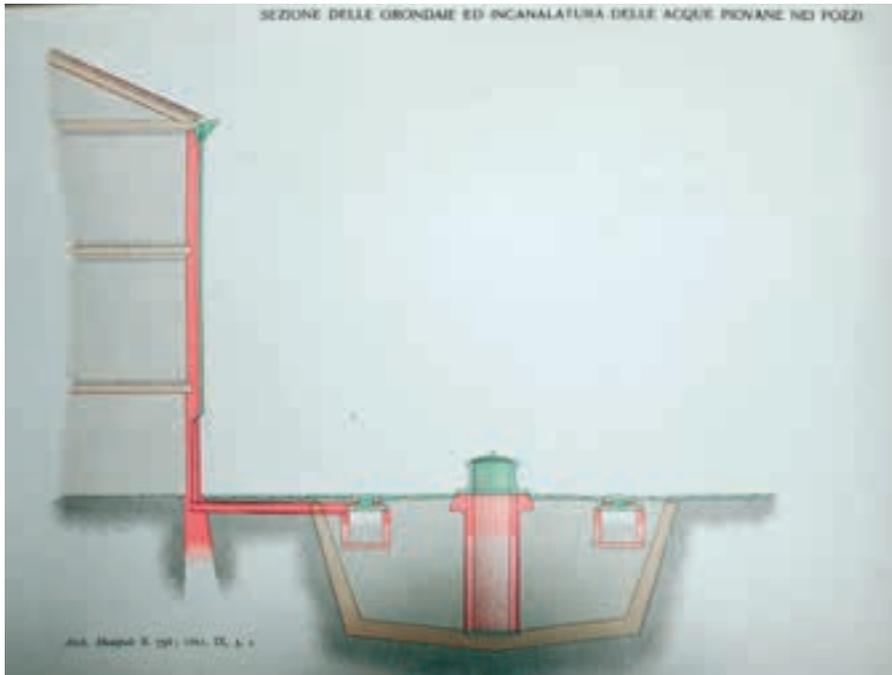




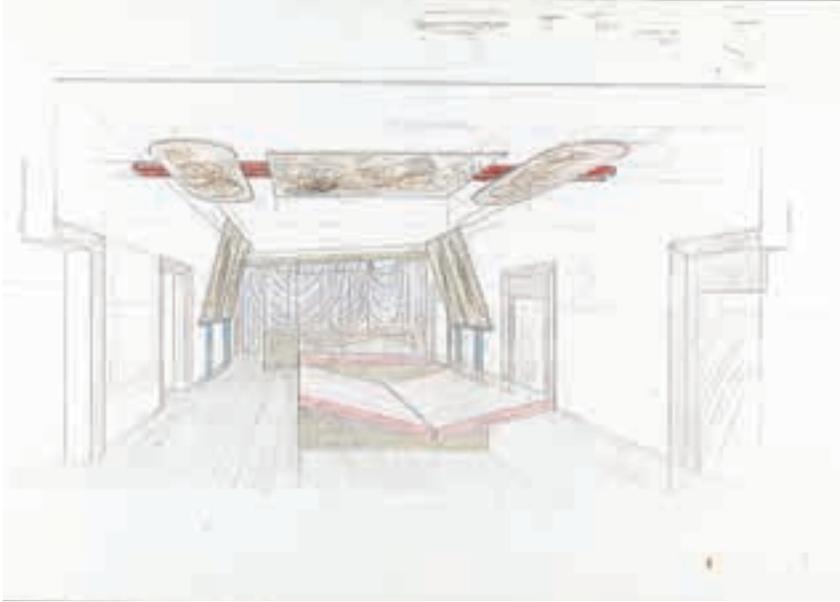
4. Avviso di gara per la somministrazione dell'acqua dolce nei pozzi pubblici di Venezia, proveniente dalla Seriola e dalle vasche del Lido, datata 13 agosto 1839 (VENEZIA, *Archivio Generale*, 1835-1839 fasc. IX 10/9)

5. Sezione verticale di un pozzo con le condutture dal tetto (BOLDRIN, DOLCETTI, *I pozzi di Venezia*, 1015-1906)

6. Sezione verticale di un pozzo con le condutture dal tetto (BOLDRIN, DOLCETTI, *I pozzi di Venezia*, 1015-1906)







2. Disegno prospettico della sala 1, fotocopia di disegno a strumenti e a mano libera, colori applicati su fotocopia (VENEZIA, *Fondazione Querini Stampalia*, Archivio Pastor, sottocartella 8-2)

3. Fotografia dell'allestimento, 1987, sala 1-portego (VENEZIA, *Fondazione Querini Stampalia*, Archivio fotografico, Palazzo)



4. Sala 3, prospettiva (VENEZIA, *Fondazione Querini Stampalia*, Archivio Pastor, sottocartella 8-6, parte alta, fotocopia di disegno a mano libera, colori applicati su fotocopia)

5. Sala 3, prospetto e sezione della struttura di sostegno in cavi e tubolari con tele sagomate sulla struttura, velari a pannello davanti alle finestre (VENEZIA, *Fondazione Querini Stampalia*, Archivio Pastor, sottocartella 8-5, fotocopia di disegno a strumenti e a mano libera, colori applicati su fotocopia)



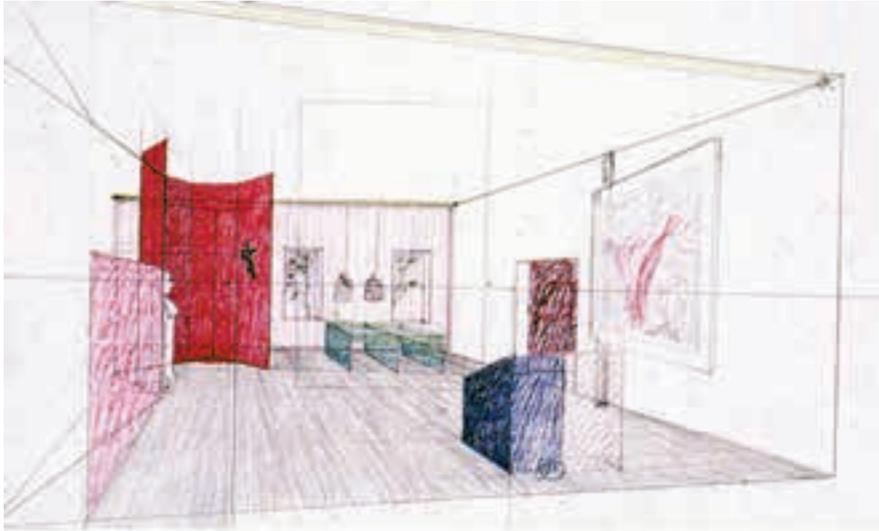
6. Sala 7, prospettiva (VENEZIA, *Fondo Architetti Pastor Michelotto*, disegno a mano libera, matita e matite colorate)

7. Sala 7, sezioni (VENEZIA, *Fondazione Querini Stampalia*, Archivio Pastor, sottocartella 8-4, fotocopia di disegno a mano libera, colori applicati su fotocopia)



8, Sala 7, fotografia dell'allestimento, 1987 (VENEZIA, *Fondazione Querini Stampalia*, Archivio fotografico, Palazzo)

9. Sala 7, fotografia dell'allestimento, 1987, variante di illuminazione (VENEZIA, *Fondazione Querini Stampalia*, Archivio fotografico, Palazzo)



10. Sala 8, disegno prospettico (VENEZIA, *Fondo Architetti Pastor Michelotto*, disegno a strumenti e a mano libera, matita e matite colorate)

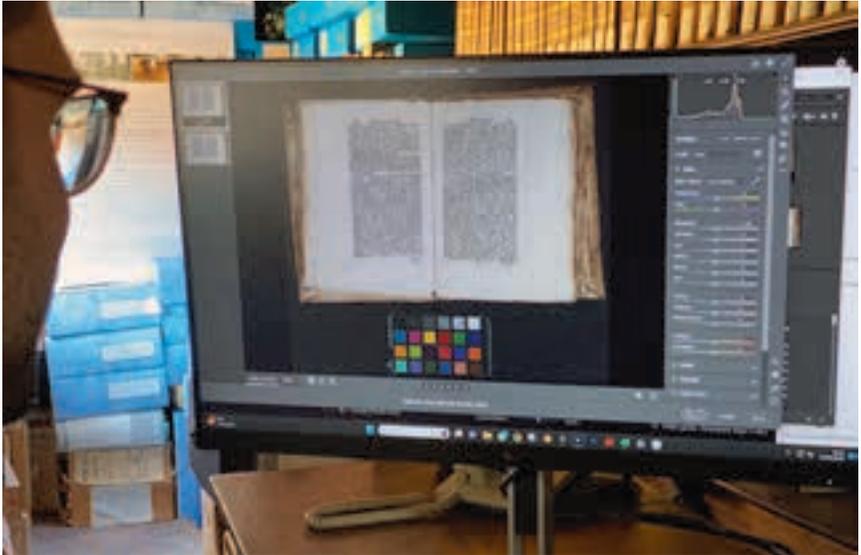
11. Sala 8, fotografia dell'allestimento, 1987 (VENEZIA, *Fondazione Querini Stampalia*, Archivio fotografico, Palazzo)



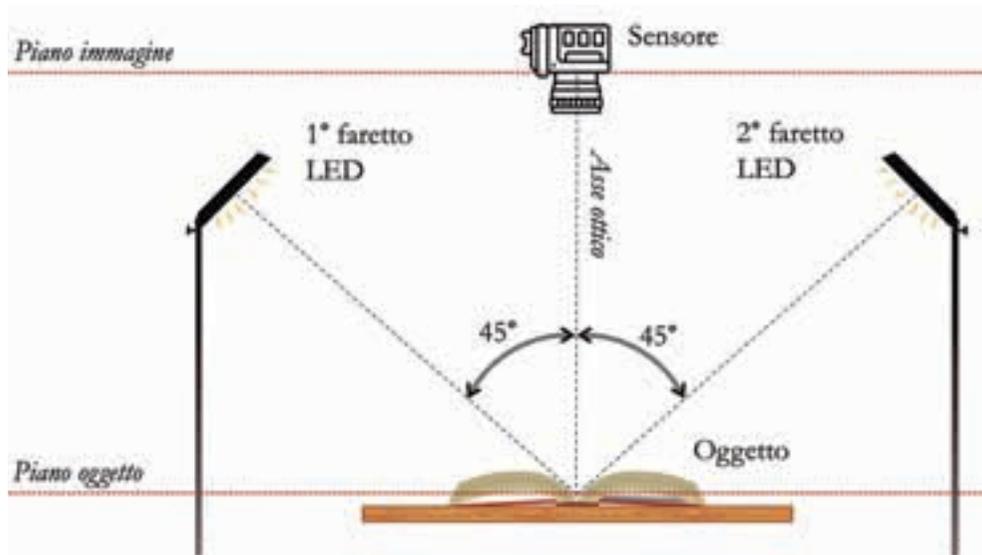
1. Alcuni dei libri di medicina conservati presso l'Ateneo Veneto e digitalizzati nel corso del progetto



2. Il posizionamento del Color Checker insieme a un libro sulla postazione di digitalizzazione per eseguire uno scatto preliminare e verificare la corretta calibrazione delle immagini



### 3. La calibrazione dell'immagine preliminare usando Camera Raw



4. Disposizione del sistema di acquisizione e di illuminazione secondo la geometria 45°/45°/0°. Elaborazione eseguita sullo schema proposto da LOTTI, LUNGI, TRUMPY, *Digitalizzazione* di beni artistici e documentari, p. 7

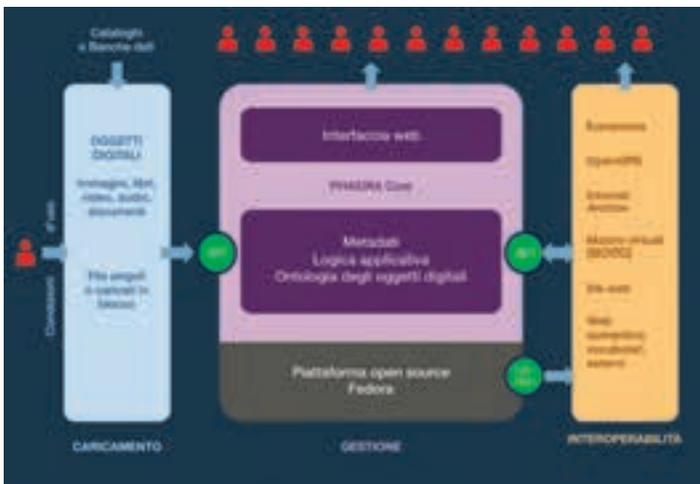


5. Lo studio fotografico allestito presso l'Ateneo Veneto per il progetto: a sinistra, il monitor, con il computer e gli hard disk di archiviazione; a destra, la postazione di digitalizzazione e, disposti lateralmente, i faretto Led

6. Il processo di riallineamento digitale tramite Photoshop degli scatti eseguiti alla pagina sinistra e destra della seconda parte della 30ima tavola del trattato di Acquapendente *De formato foetu*

7. L'ambiente digitale di Phaidra (Fonte: LORISA ANDREOLI et al., *Phaidra, un archivio digitale FAIR per la disseminazione e l'accesso integrato a testi, testimonianze, immagini e storie del patrimonio culturale*, «DigItalia. Rivista del digitale nei beni culturali», 14 (2019), n. 1, p. 152)

8. Il libro di Garcia da Orta *Dell' historia de i semplici aromati...* digitalizzato e visualizzato in Phaidra attraverso il BookViewer





1. Ritratto di Gian Girolamo Zuccato, penultimo cancelliere grande della Repubblica di Venezia, eseguito nel 1772 da C. Orsolini, incisore (1703-1781), Venezia, Museo Correr

2. In fondo, tra la casa rossa e la gialla, si trova il rio del Magazen attraversato dal ponte Zuccato. A destra, uno dei Tre Ponti (foto Gianfranco de Zuccato)





3. Palazzo Zuccato dal Ponte delle Ostreghe nella Parrocchia di Santa Maria del Giglio



4. Archivio di Stato, Venezia. Scuola Grande di S. Maria della Carità. Dal Libro dei Soci, elenco dei Guardiani Grandi (Gastaldi). Il penultimo della pagina è Tiberio Zuccato, medico (1599-1677). Bisogna dire, però, che i segretari di questa istituzione erano degli ammirevoli e diligenti amanuensi nei primi anni dalla fondazione dell'istituto, quando disegnavano pagine come questa, ma pessimi a mano a mano che il tempo passava, quando verso gli ultimi anni annotavano i nomi con semplici scarabocchi



5. Prima pagina della patente di nomina

6. Il cippo posto dai Veneziani in cima al passo San Marco (2000 m) al confine della strada Priula con il versante della Valtellina. La faccia di donna in basso è stata scolpita direttamente sulla roccia dallo scultore Angelo Gabriele Fierro residente a Morbegno (SO) (foto Gianfranco de Zuccato)



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 CCXI ANNO ACCADEMICO

- 25 febbraio: Prolusione di Ilaria Capua. *Salute circolare: la salute del futuro*

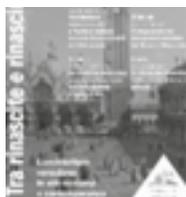


#### CORSO DI STORIA VENETA

*Il potere delle immagini. Le immagini del potere.  
Per una storia del palazzo ducale*  
(gennaio-febbraio)

diretto da Alfredo Viggiano

- 11 gennaio: Lezione inaugurale. Introduzione del direttore del corso
- 18 gennaio: Mario Infelise, *Ricevere gli ambasciatori*
- 25 gennaio: Giovanni Florio, *I sudditi nel Palazzo*
- 1 febbraio: Alfredo Viggiano, *Gli occhi della giustizia: l'Avogaria di Comun*
- 8 febbraio: Andrea Savio, *I segreti del Palazzo. Spie e informatori*
- 15 febbraio: Giorgio Tagliaferro, *Spazi e immagini nella sala del Maggior Consiglio*



#### CORSO DI ARCHITETTURA

*I lunedì dell'Architettura*

*Tra rinascite e rinascimenti. L'architettura veneziana in età  
moderna e contemporanea*  
(febbraio-marzo)

diretto da Gianmario Guidarelli, Paola Placentino,  
Guido Zucconi

- 23 gennaio: lezione inaugurale, Gianmario Guidarelli, *Venezia nel Cinquecento: quale Rinascimento?*
- 30 gennaio: Gianmario Guidarelli, *Architettura monumentale e "edilizia minore" tra tradizione e novità nel XVI secolo*
- 6 febbraio: Paola Placentino, *Le rinascite della casa veneziana in palazzo tra Cinquecento e Settecento*
- 13 febbraio: Paola Placentino, *Il Palladianesimo nella campagna veneta e le trasformazioni della casa-di-villa*
- 27 febbraio: Guido Zucconi, *Il crepuscolo del Neo-palladianesimo tra Sette e Ottocento*
- 6 marzo: Guido Zucconi, *Il ritorno del Bizantino sullo sfondo di Venezia minore*



#### CORSO DI ARCHEOLOGIA

*Il sacro nel veneto antico: divinità e luoghi di culto*  
(febbraio-aprile)

diretto da Margherita Tirelli

- 14 marzo: lezione inaugurale, Loredana Capuis, *La religiosità degli antichi Veneti*
- 21 marzo: Margherita Tirelli, *Il santuario del dio Altino: stranieri e lupi*
- 28 marzo: Giovanna Gambacurta, *“La scoperta dell’acqua calda”. Santuari euganei e alpini dei Veneti antichi*
- 4 aprile: Giovannella Cresci Marrone, *Quando gli dei nel Veneto prendono casa e volto? Il passaggio al pantheon romano*
- 14 aprile: Luigi Sperti, *Capitolia e templa*
- 1-8 aprile: Lorenzo Calvelli, *La cristianizzazione della Venetia alla luce della documentazione epigrafica*



#### CORSO DI STORIA DELLA SANITÀ

*La paura della morte e l’amore per il piacere nella Serenissima*  
(marzo-aprile)

diretto da Nelli Elena Vanzan Marchini

- 16 marzo: lezione inaugurale, Nelli Elena Vanzan Marchini, *Il mercato del piacere a Venezia nel XV e XVI secolo*
- 23 marzo: Nelli Elena Vanzan Marchini, *“Cose lascive per trastullo dell’ingegno”: la cultura della Rinascenza e l’arte di amare*
- 30 marzo: Nelli Elena Vanzan Marchini, *La nave dei condannati e folli davanti al Palazzo dei Dogi*
- 13 aprile: Nelli Elena Vanzan Marchini, *Il primo Lazzaretto nella storia e il modello della Serenissima nel contrastare le epidemie*



#### DONNATENE0

#### CORSO DI STORIA DELLE DONNE A VENEZIA

*Rinascimento quotidiano, alfabetismo e saperi pratici, lavoro e proprietà, ruoli sociali*  
(maggio)

diretto da Tiziana Plebani

- 10 maggio: lezione inaugurale, Tiziana Plebani, *Alfabetismo, saperi e mestieri*
- 17 maggio: Francesca Ortalli, *Rinascimento quotidiano, alfabetismo e saperi pratici, lavoro e proprietà, ruoli sociali. Le scuole piccole e il ruolo delle donne*
- 24 maggio: Anna Bellavitis, *Rinascimento quotidiano, alfabetismo e saperi pratici, lavoro e proprietà, ruoli sociali. Lavori e proprietà*



CORSO DI STORIA DELL'ARTE  
CORSO DI STORIA DEL DIRITTO VENEZIANO "IVONE  
CACCIAVILLANI E GIUSEPPE FRIGO"

(ottobre-novembre)

diretto da Renzo Fogliata

in collaborazione con Ordine Avvocati Venezia, Fondazione  
Feliciano Benvenuti

- 13 ottobre: Marco Zanetto, *L'ordinamento giuridico veneziano di fronte alla necessità della salvaguardia dell'ecosistema lagunare*
- 20 ottobre: Marcello Fracanzani, *La "fraterna" veneziana: fra diritto privato e criminale*
- 27 ottobre: Francesco Tagliapietra, *Il processo inquisitorio veneziano visto attraverso il caso di spionaggio dei segretari del 1542*
- 10 novembre: Alfredo Viggiano, *I segreti del processo pubblico (sec. XVI-XVII)*

ATTI  
V



CORSO DI STORIA DEL CINEMA

*Per una storia del cinema in pillole*

(ottobre-novembre)

diretto da Michele Gottardi

- 18 ottobre: lezione inaugurale, Giuseppe Ghigi, *Che cos'è il cinema?*
- 25 ottobre: Michele Gottardi, *Il neorealismo e la nuova Italia. Storia e caratteristiche di una breve epopea*
- 8 novembre: Adriano De Grandis, *New Hollywood. Come il cinema americano cambiò linguaggio e immaginario delle nuove generazioni*
- 15 novembre: Marco Dalla Gassa, *La scoperta del cinema asiatico nel secondo dopoguerra. Il ruolo della Mostra del Cinema*



CORSO DI STORIA DELL'ARTE

*Venezia medievale: la scultura*

(novembre-dicembre)

diretto da Michela Agazzi e Martina Frank

in collaborazione con Associazione Amici dei Musei  
e Monumenti Veneziani

- 22 novembre: lezione inaugurale, Michela Agazzi *La scultura nel medioevo veneziano*
- 29 novembre: Devis Valenti, *La scultura altomedievale della cattedrale di Torcello: analisi stilistica e contesto*
- 6 dicembre: Myriam Pilutti Namer, *Riciclare sculture a Venezia nel Medioevo*
- 13 dicembre: Fabio Coden, *Da Bisanzio a San Marco: l'impiego della scultura a incrostazione di mastice a Venezia e in area altoadriatica*
- 20 dicembre: Michela Agazzi, *Scultura medievale fuori dalle chiese*



CORSO DI STORIA DELL'OREFICERIA E ARTI DECORATIVE

*Connessioni sacre degli oggetti e significati altri della sacralità:  
Islam, Ebraismo, Protestantesimo*

(novembre-dicembre)

diretto da Letizia Caselli

- 7 novembre: lezione inaugurale, Beatrice Rizzato, *L'immaginario del sacro nelle religioni abramitiche. Visioni e riflessioni cinematografiche*
- 14 novembre: Sara Mondini, *Pietre preziose, talismani: sacralità ufficiale e popolare in chiave islamica*
- 20 novembre: Avraham Alberto Sermoneta, *Sacro e non sacro nell'Ebraismo: la tradizione ebraica e i suoi oggetti di culto*
- 28 novembre: Gesine Traversari, *Chiese senza crocefissi. Protestantesimo e arte sacra*
- 12 dicembre, Letizia Caselli, *Oggetti sacri nella storiografia: usi culturali, sepolture, profanazioni*



CICLO DI INCONTRI

GEOGRAFIA/TENEO

*Geografia: un sapere critico per il mondo che cambia*

(marzo-maggio)

diretto da Carlo Rubini

- 3 marzo: lezione inaugurale, Franco Farinelli *Il mondo, la mappa, il globo: verso una nuova geografia*
- 17 marzo: Stefano Soriani, *Cosa succede alla globalizzazione? La prospettiva della geografia economica e politica*
- 12 aprile: Francesco Vallerani, *Fiumi e senso del luogo: raccontare memorie liquide*
- 19 maggio: Annalisa Colombino, *Le geografie del cibo tra sostenibilità e strategia d'impresa: il caso Eataly, tra cibo e immaginazione*

CORSO DI STORIA DELL'ARTE

CICLO DI INCONTRI

INFRASTRUTTURE DI TRASPORTO E TERRITORIO

*Trasporti e Territori*

(febbraio-aprile)

diretto da Laura Facchinelli, Giovanni Giacomello,

Michelangelo Savino

in collaborazione con Università di Padova, dipartimento Icea,

Rivista «Trasporti & Cultura»



- 17 febbraio: lezione inaugurale, Giovanni Giacomello, Pasqualino Boschetto, Marianna Bertrani, Simona Lega, Danilo Gerotto, *La stazione ferroviaria come nodo di interscambio e polo di sviluppo urbano*
- 9 marzo: Paolo Perco, Stefano Zampino, Luigi Siviero, *Pianificazione e gestione sostenibile delle infrastrutture di trasporto nel territorio*. Introduce e coordina Michelangelo Savino

- 6 aprile: Marco Pasetto, Monica Scarpa, Anna Buzzacchi, *Aeroporto di Venezia, La ripresa post pandemia: traffico, potenzialità di sviluppo, progetti*
- 20 aprile: Michelangelo Savino, Laura Facchinelli, Luca Tamini, Marco Falsetti, *Le conseguenze logistiche, territoriali e ambientali del commercio online*



CICLO DI INCONTRI  
*Laboratorio di Arte e Neuroscienze*



(ottobre)  
diretto da Letizia Michielon  
in collaborazione con Accademia di Filosofia della Musica  
Archivio Vittorio Cini, Donazione in ricordo di Giuseppe Traina

- 24 ottobre: Chiara Cappelletto, *Il mio cervello in un selfie, o forse no.*  
Palmiro Simonini al pianoforte esegue musiche di Fryderyk Chopin
- 31 ottobre: Gianluca Garelli e Mario Farina, *Il sogno e l'opera d'arte.* Pietro Silvestri esegue al pianoforte musiche di Johann Sebastian Bach



CICLO DI INCONTRI  
*Incontri di Musica e Filosofia*

(ottobre)  
diretto da Letizia Michielon  
in collaborazione con Accademia di Filosofia della Musica,  
Università Ca' Foscari Venezia, Conservatorio di Musica  
"Benedetto Marcello" di Venezia, Fondazione Archivio Vittorio Cini

- 10 ottobre: Roberto Calabretto, *Schumann e il fantastico,*  
Emma Brumat e Yun Zhang al pianoforte eseguono op. 12 e op. 23 di Robert Schumann
- 17 ottobre: Letizia Michielon, *Brahms il progressivo?,*  
Elida Fetahovic al pianoforte esegue op.117 e op. 119 di Johannes Brahms



CICLO DI INCONTRI  
*Colloqui di Medicina e Chirurgia*

(ottobre-novembre)  
diretto da Giorgio Bolla

- 9 ottobre: Franco Grego, *Lo stato dell'arte nella chirurgia vascolare.* In apertura un ricordo del socio, Luigi Chieco Bianchi
- 13 novembre: Roberto Bergamaschi, *Sclerosi multipla e malattie demielinizzanti*
- 27 novembre: Salvatore Pucciarelli e Gaya Spolverato, *Conferenza La terapia chirurgica nel tumore del grosso intestino*

## INIZIATIVE DI CINEMA, MUSICA, MOSTRE, TEATRO

- 22 gennaio: *Beethoven in amicizia*. Concerto di Letizia Michielon riservato agli Amici dell'Ateneo.
- 31 gennaio: *ATENELO NEL MONDO*. Presentazione del docu-film *Passeggiata canoviana*. Progetto di Nico Stringa, regia di Jacopo Zanessi (Kublai film). Presentazione delle video-lezioni *Volver ovvero il sogno di un ritorno. Da Venezia a Buenos Aires sulle corde di un violino*, di Paolo Balboni.
- 2 febbraio: *Venis Andergraun*. Presentazione-spettacolo del libro di Andrea Merola, interventi di Roberto Bianchin, Luca Colferai, Andrea Merola. Con canzoni d'epoca cantate e suonate dal vivo da Serena Catullo (voce), Giovanni Dell'Olivo (chitarra e voce). Immagini e testi di Andrea Merola. Ideazione e regia di Luca Colferai. In collaborazione con Compagnia de Calza "I antichi"
- 4, 11 febbraio, 4, 25 marzo: *Venire a Venezia. Dodici percorsi e qualche incrocio*. Letture sceniche a cura di Paolo Puppa con le allieve attrici e gli allievi attori dell'Accademia Teatrale Carlo Goldoni. In collaborazione con Teatro Stabile del Veneto
- 9 febbraio: *Evangelium bibentium. Terra, Aria, Fuoco, Acqua ... e Vino!* A cura di Antonella Barina e Giorgia Pollastri. In collaborazione con Casa della Poesia

ATTI  
VIII

### CARNEVALE DI VENEZIA 2023

- 14 febbraio: concerto/spettacolo *Ab Sud America!!!* di Gerardo Balestrieri. Canzoni tradotte e liberamente adattate in lingua italiana. In collaborazione con Vela S.p.A., Comune di Venezia
- 20 febbraio: concerto/spettacolo in onore del cinquecentesimo anniversario della nascita di Gaspara Stampa (1523-1554) *Arsi, piansi, cantai*, monologo originale di Luciano Menetto, voce narrante Margherita Stevanato, Alberto Mesirca (chitarra) esegue musiche rinascimentali e originali composte da Claudio Ambrosini. In collaborazione con Comune di Venezia
- 21 febbraio: conferenza/spettacolo in costume d'epoca *Breve e incredibile storia del Carnevale di Venezia*. Con la partecipazione di Luca Bagnoli, Roberto Bianchin, Luca Colferai, Numa Echos, Federica Zagatti Wolf-Ferrari. Costumi e accessori di Nicoletta Lucena. Ideazione e regia di Luca Colferai. In collaborazione con Compagnia de Calza "I antichi"
- 25 febbraio: *Condominio* commedia a cura e con Paolo Puppa. Con Luca Bagnoli, Roberto Cuppone, Alberto Madricardo, Nereo Maggiani, Andrea Tartaglione, Adriana Tosi, Guia Varotto. Musiche di Marian Mentrup. In collaborazione con Associazione per Venezia Consapevole
- 2 marzo: *ATENELO IN VLAGGIO*. Proiezione in prima assoluta a Venezia del film-documentario *Afghanistan: tracce di una cultura sfregiata* (60', 2022). Introduzione del regista Alberto Castellani e di Francesca Grisot. Coordina Maurizio Del Maschio
- 13 marzo: inaugurazione della mostra *Un'altra Venezia. Donne nella storia della città* a cura Antonella Barina e Daniela Zamburlin. Disegni di Eva Martinez Souto
- 27 marzo: monologo teatrale *La cura e la paura: il teatro dell'ambulatorio* di e con Paolo Puppa

- 17 giugno: ART NIGHT 2023. *Talking Blues*. Conferenza/concerto di Mattia Balboni. In collaborazione con Università Ca' Foscari di Venezia e Comune di Venezia
- 6 luglio: presentazione del catalogo e della mostra *Case di vita. Sinagoghe e cimiteri in Italia* (Meis, Museo Nazionale dell'Ebraismo Italiano e della Shoah, Ferrara, 20 aprile-17 settembre 2023). Interventi di Andrea Morpurgo, Donatella Calabi, Stefano Zaggia
- 2-15 settembre: inaugurazione della mostra *Glass Art NOW! Collective Hungarian Glass Exhibition*. Incontro *Sulla strada del vetro – On The Glass Road*. Presentazione di Veszprém Capitale Europea della Cultura 2023. Nell'ambito di The Venice Glass Week 2023. Presentazione dell'Accademia Ungherese delle Arti. Saluto di Attila Turi. Interventi di: Gábor Richly, László Lukácsi, László Hefter, Daniella Koós, Balázs Sipos, Balázs Telegdi, András B. Szilágyi e Attila Sík. In collaborazione con Bohus – Lugossy Foundation, con il sostegno dell'Accademia Ungherese delle Arti, Veszprém – Balaton 2023 Capitale Europa della Cultura, Accademia d'Ungheria in Roma
- 27 settembre: conferenza/spettacolo *VenetiKorebetiko – Le tradotte del mare*. Un viaggio musicale attraverso le rotte del Mediterraneo percorse dai mercanti veneziani che trasformarono il *mare nostrum* in un crocevia di beni materiali, di culture, idiomi, esperienze con Giovanni dell'Olivo e il collettivo dei Lagunaria. Giovanni Dell'Olivo, chitarra flamenca, bouzouki, oud, voce; Alvisè Seggi, contrabbasso violoncello e oud; Stefano Ottogalli, chitarra classica; Walter Lucherini, bandoneon; Serena Catullo, voce
- 29 settembre: IL VENETO LEGGE VII EDIZIONE. Gli studenti dei licei veneziani leggono testi di Luigi Meneghello, Italo Calvino e Tina Merlin. A cura di Margherita Losacco e Ilaria Crotti. In collaborazione con Regione Veneto, Ufficio Scolastico Regionale Veneto, Associazione Italiana Biblioteche sezione Veneto
- 2 ottobre: *Vajont sessant'anni dopo. La montagna nel bicchiere* con Edoardo Pittalis (voce narrante), Gualtiero Bertelli (voce, chitarra, fisarmonica), Simone "Cimo" Nogarin (voce, chitarra, effetti)
- 11 ottobre: *Malipiero e il pianoforte*. Presentazione dell'integrale pianistica di Gian Francesco Malipiero. Relatori: Claudio Ambrosini, Roberto Calabretto, Francisco Rocca. Al pianoforte Aldo Orvieto interpreta musiche di Gian Francesco Malipiero. In collaborazione con Fondazione Giorgio Cini, Edizioni Stradivarius
- 3 novembre: *Momaria veneziana AquaGranda*. Riduzione teatrale dal racconto omonimo di Roberto Bianchin. Interpreti: Roberto Bianchin, Luca Colferai, Luca Costantini, Numa Echos, Ludovica Rubin, Anna Santini, Federica Zagatti Wolf-Ferrari. Direttore delle musiche: Isidoro Prati. Costumi di Nicoletta Lucerna. Regia di Roberto Bianchin. Organizzazione: Luca Colferai, in collaborazione con la Compagnia de Calza "I Antichi"
- 30 novembre: *DONNATENE0. Donna Vita Libertà. Da Venezia la voce delle donne iraniane e curde sulle rivolte scoppiate in Iran dopo la morte della studentessa Mahsa Jina Amini (47')* di Giovanna Pastega. Riprese e montaggio di Andrea Basso. Assistenza tecnica Francesca Pezzo. Introduzione al documentario di Giovanna Pastega. Introduzione storico-politica di Gianpaolo Scarante
- 4 dicembre: *Andrea Merola. Memoires di un fotografo veneziano* docufilm ideato,

prodotto e diretto da Massimo Guglielmi (82'). Interventi di Roberto Bianchin e Luca Colferai, alla presenza dell'autore. In collaborazione con Compagnia de Calza "I Antichi", La Biennale di Venezia

- 5 dicembre: incontro dedicato alle scuole medie e licei musicali *Le Jeune Homme et la Mort*. Omaggio a Rudolph Nureyev (1938-1993). Introducono Michela Barasciutti e Lara Crippa. Musica in prima assoluta di Tommaso Drigo, eseguito da Plurimo Ensemble Junior. Paolo Favorido, direttore. In collaborazione con Agimus, Progetto Musica Idee, Fondazione Archivio Vittorio Cini
- 18 dicembre: performance di Paolo Puppa *Lettere in scena. Italo Svevo scrive alla moglie e a Pirandello* (Trieste, Italo Svevo Edizioni, 2023)

#### CONVEGNI, GIORNATE DI STUDIO, TAVOLE ROTONDE

- 3 febbraio: *La difesa dalle acque alte della basilica di San Marco e dell'insula marciana*. Coordina Antonella Magaraggia. Interventi di Carlo Alberto Tesserin, Giorgio Barbato, Daniele Rinaldo, Francesco Lanza, Ilaria Cavaggioni, Sara Bini, Pier Paolo Campostrini, Mario Piana. Conclusioni a cura di Mariano Carraro. In collaborazione con Ordine degli Ingegneri della Città Metropolitana di Venezia, Collegio degli Ingegneri di Venezia
- 20 marzo: convegno dedicato a Maria Luisa Semi. *In Italia esiste il diritto di morire?* Introduce e coordina Antonella Magaraggia. Interventi di Ilio Mannucci Pacini, Antonio Da Re, Giovanni Leoni, Cristina Zorzi
- 3 maggio: DonnAteneo – *La natura nel pensiero femminile nel Novecento*. Convegno. Sezione mattutina coordinata da Antonella Magaraggia. Interventi di Maria Concetta Sala, Ricciarda Ricorda, Antonella Salomoni, Loredana Bolzan, Isabella Adinolfi. Sezione pomeridiana coordinata da Francesca Bisutti. Scelta di letture a cura di Chiara Anna Lazzarini, Anna Collini, Veronica Antoniazzi, Marta Bonaventura, Eva Avesani, Elisa Marconato, Caterina Zamboni. Con proiezioni di slide *La natura nei dipinti di Serena Nono e Nicola Golea*. In collaborazione con Università Ca' Foscari Venezia, Marsilio editori
- 1 dicembre: *Che cosa ha fatto il nazismo alla psicoanalisi* di Laurence Kahn (Roma, Alpes Italia, 2023), giornata di studio a cura di Roberta Guarnieri. Tavola rotonda con Riccardo Galiani, Giovanni Levi, Andrea Baldassarro, Patrizio Campanile, Alberto Semi, Francesco Cataluccio. In collaborazione con il Centro Veneto di Psicoanalisi

#### CONFERENZE, COLLOQUI, COMMEMORAZIONI

- 16 gennaio: *L'ultimo Giuliano Scabia tra teatro e racconto: Scala e sentiero verso il paradiso e il ciclista prodigioso*. Introduce e coordina Silvana Tamiozzo. Relatori Paolo Puppa, Laura Vallortigara
- 19 gennaio: *Diane von Fürstemberg: le parole di una vita*. Antonella Magaraggia e

Toto Bergamo Rossi conversano con la stilista autrice del libro *Own It: The Secret To Life* (New York, Phaidon Press, 2021)

- 20 gennaio: *La Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia: storia e prospettive*. Interventi di Roberto Cicutto, Michele Gottardi, Alberto Barbera e Gian Piero Brunetta, autore del libro *La Mostra Internazionale di Arte Cinematografica 1932 - 2022* (Venezia, Marsilio editore, 2022)

#### GIORNO DELLA MEMORIA 2023

- 24 gennaio: *I conti col passato: l'eredità di Mussolini*. Introduce Renato Jona. David Bidussa, curatore del libro *Benito Mussolini. Scritti e discorsi. 1904-1945* (Milano, Feltrinelli, 2022) dialoga con Stefania Bertelli. In collaborazione con Comune di Venezia
- 26 gennaio: conferenza *Memorie sulla mia prigionia* di Cesare Furlanetto. Interventi di Giulio Bobbo, Stefania Bertelli, Stefano Furlanetto e Anne Friebe in collaborazione con Comune di Venezia, Anppia Venezia, Iveser
- 27 gennaio: "*Voi che vivete sicuri*". Maratona di lettura integrale del testo di Primo Levi *Se questo è un uomo* (Torino, Einaudi). Introduce: Antonella Magaraggia. Leggono in presenza o da remoto: Ottavia Piccolo, Andrea Pennacchi, Gianrico Carofiglio, Alessandro Bressanello, studenti delle scuole superiori, amici, soci e tanti altri. In collaborazione con Comune di Venezia, Licei Marco Polo e Marco Foscarini, Il Granello di Senape, Il Nodo Sciolto, Donne Ebree d'Italia e con il patrocinio del Centro Internazionale di Studi Primo Levi
- 31 gennaio: *Olga allo specchio. A Ca' Foscari attraverso le leggi razziali*. Tavola rotonda sui libri *Olga Blumenthal. Storie di una famiglia e di una vita* di Emilia Peatini (Sommacampana (Vr), Cierre, 2022) e *Cercando Olga. Sui passi di Olga Mamente, prima studentessa nera all'università di Ca' Foscari di Venezia* di Francesco Furlan (Portogruaro, Nuovadimensione editore, 2022). Coordinano Alessandro Casellato e Simon Levis Sullam. In collaborazione con Università Ca' Foscari Venezia, Comune di Venezia
- 9 febbraio: *Venezia da arcipelago a metropoli: l'invenzione della città anfibia*. Relatrice Nelli Elena Vanzan Marchini

#### GIORNO DEL RICORDO 2023

- 10 febbraio: presentazione del libro *Pola. Città perduta. L'agonia, l'esodo (1945-47)* di Roberto Spazzali (Milano, Edizioni Ares, 2022). Modera Silvia Zanlorenzi. Edoardo Pittalis conversa con l'autore In collaborazione con Anvgd-Venezia
- 14 febbraio: DARWIN DAY XV *La longevità e l'invecchiamento*. Coordinano Piero Benedetti e Franco Ferrari. Interventi di Francesco Cassata, Beniamino Segre, Giorgio Camilloni. In collaborazione con Uaar Circolo di Venezia, Università di Padova, Università di Roma "Sapienza", Università di Genova
- 22 febbraio: *Smart working: un'opportunità di lavoro e residenza*. Introducono Tiziana Plebani e Guido Moltedo. Intervento di Chiara Bisconti. Presentazione di alcuni progetti e attività esistenti a Venezia: Crafted, con Federica Bagnoli e Silvio

- Meazza; SerenDpt, con Luca Giuman; Venywhere, con Carlo Santagiustina. A seguire dibattito con Sergio Pascolo, Maria Fiano e Marco Gasparinetti
- 28 febbraio: *41 bis dell'ordinamento penitenziario: di che cosa stiamo parlando?* Introduce e coordina Antonella Magaraggia. Interventi di Simone Zancani, Fabio Gianfilippi
  - 7 marzo: *De' Visi Mostruosi e Caricature. Da Leonardo da Vinci a Bacon* presentazione della mostra con interventi di Inti Ligabue ed Enrico Lucchese. In collaborazione con Fondazione Giancarlo Ligabue
  - 8 marzo: incontro *I diritti violati delle donne: la realtà afghana, iraniana e kurda*. Introduce e coordina Antonella Magaraggia. Relazioni di Kamin Mohammadi con Gianni Dubbini Venier e Marco Niada. Letture della poetessa iraniana Maryam Amirfarshi. Proiezione del documentario *Donna vita e libertà. Da Venezia la voce delle donne iraniane e kurde sulle rivolte scoppiate in Iran dopo la morte di Mahsa Jina Amini (47')* di Giovanna Pastega. Riprese e montaggio Andrea Basso. Assistente tecnica Francesca Pezzo In collaborazione con DonnAteneo, Comune di Venezia – Marzo Donna
  - 10-11 marzo: *World Z-inspection*. Prima giornata: relatori Alessandro Donati, Roberto V. Zicari. Presentation of selected Affiliated Trustworthy AI Labs. Magnus Westerlund (The Laboratory for Trustworthy AI at Arcada University of Applied Sciences (Helsinki, Finland). Sune Holm, Boris Düdder (Trustworthy AI Lab at the University of Copenhagen (Copenhagen, Denmark). Gemma Roig, Karsten Tolle (Trustworthy AI Lab at the Goethe University Frankfurt (Frankfurt, Germany). Vince Madai (Trustworthy AI in Healthcare Lab at the Quest Centre for Responsible Research (Berlin Institute of Health at Charité (Bih) (Germany). Pedro Moreno Sanchez (Trustworthy AI for healthcare Lab, Tampere University (Finland). Panel: Human Rights and Trustworthy AI. Moderator: Holger Volland (Ceo brand eins, Germany). Panelists: George Ulrich (Academic Director, Global Campus of Human Rights), Elisabeth Hildt (Director, Center for the Study of Ethics in the Professions, Illinois Institute of Technology, and L3S Research Center, Leibniz University Hannover), Emilie Wiinblad Mathez (Senior Ethics Adviser), Frédéric Bruneault (adjunct professor, École des médias Unive, Université du Québec, Montréal), Peter G. Kirchsclaeger (Ethics-Professor, Director of the Institute of Social Ethics Ise, University of Lucerne) In collaborazione con Global Campus of Human Rights, Venice Urban Lab. Seconda giornata: moderatore Holger Volland (Ceo brand eins, Germany). Alessandro Donati, Willy Tadmema (AI Ethics Lead, Rijks Ict Gilde, The Netherlands), Marijke Steege, Marijke (Senior Consultant Strategy Innovation and Data, Rijks Ict Gilde, The Netherlands), Gerard Kema (Innovator Manager, Province of Friesland, The Netherlands), Alberto Signoroni, (Università di Brescia, Italia), Mattia Savardi, (Università di Brescia, Italia), Davide Farina (Università di Brescia, Italia), Hanna Sormunen (Finnish Tax Administration), Vince Madai (Quest, Berlin). Panel: "How do we trust AI?" Moderator: Holger Volland (Ceo brand eins, Germany) Panelists: Jean Enno Charton (Director Bioethics & Digital Ethics, Merck), Bryn Roberts (Global Head of Data & Analytics, Roche), Sarah Gadd (Head of Data & Artificial Intelligence Solutions, Credit Suisse), Lisa Bechtold, (Global Lead AI Assurance

- & Data Governance - Zurich Insurance Company), Ulrich Kühne (Hautmedizin Bad Soden, Germany), Adriano Lucieri (Dfki, Germany), James Brusseau (Pace University, Usa), Adarsh Srivastava (Roche, India), Concluding Remarks: Roberto V. Zicari (Lead Z-inspection initiative), Sergio Pascolo (Presidente, Venice Urban Lab). In collaborazione con Global Campus of Human Rights, Venice Urban Lab).
- 29 marzo: ATENEO IN VIAGGIO. *Strade, confini popolazioni: diario di un viaggiatore*. Antonella Magaraggia conversa con Mara Rumiz e Paolo Rumiz
  - 31 marzo: incontro *Venezia a 50 anni dalla legge speciale: la sfida dei prossimi anni. La città e gli scenari climatici e ambientali. Idee e prospettive*. Introducono e moderano Michele Gottardi e Paolo Navarro Dina. Interventi di Carlo Giupponi, Francesco Trovò, Sneška Quaedvlieg-Mihailovic. In collaborazione con Comitati Privati Internazionali per la Salvaguardia di Venezia
  - 5 aprile: VENISE POUR LA FRANCOPHONIE 2023. Conferenza *Il castello di Villers-Cotterêts, città internazionale della lingua francese*. Relatore Xavier North. Tavola rotonda. *Sguardo letterario francofono su Venezia*. Moderano Gabrielle Gamberini, Marie-Christine Jamet. Interventi di François de Bernard, Bernard de Laroche, Minne, Dominique Paravel, Bruno Pellegrino. In collaborazione con Università Ca' Foscari Venezia
  - 15 aprile: *Urbs scripta* a cura di Desi Marangon e Alberto Toso Fei. Interventi di Carlo Tedeschi, Francesca Salatin, Marco Paladini, Nicola Tognon, Barbara Battagliarin, Andrea Ceresa, Erika Volpicelli. In collaborazione con Associazione culturale Urbs Scripta
  - 17 aprile: *Studiare a Venezia.2 Focus sui musei civici come patrimonio della comunità*. Saluto di Antonella Magaraggia. Coordina Paolo Navarro Dina. Introduce Tiziana Plebani. Interventi di Massimiliano Zane, Giulio Manieri Elia, Roberta D'Adda, Francesca Rossi, Giuseppe Saccà
  - 30 aprile: Parlamento Europeo dei Giovani. Assemblea plenaria – General Assembly. In collaborazione con Associazione Parlamento europeo dei Giovani, T-Trade Group science for Future, Cei (Central European Iniziative)
  - 15 maggio: Ilaria Crotti incontra Melania G. Mazzucco a partire dal suo ultimo volume *Self – Portrait. il museo del mondo delle donne* (Torino, Einaudi, 2022)
  - 23 maggio: incontro con Eliana Di Caro autrice del libro *Magistrate finalmente. Le prime giudici d'Italia* (Bologna, il Mulino, 2023)
  - 26 maggio: XVII EDICIÓN PALABRA EN EL MUNDO. *Poesia come azione per la Pace Universale*. Festival internazionale di poesia. Letture di Grigore Arbore, Adriana Bertoncin, Stefano Bottero, Mariella De Santis, Nelvia Di Monte, Fernanda Ferrareso, Brigidina Gentile Gabor Gyukics, Marina Kazakova, Sara Maino, Luciano Menetto, Ciaran O'Rourke, Claudio Ongarato, Serena Piccoli, Matt Sedillo Adam Vaccaro. Omaggio a Mario Geymonat e a Rino Cortiana. Performance di Natividad Brito. In collaborazione con Casa della Poesia
  - 12 giugno: Lucio Caracciolo, autore del libro *La pace è finita. Così la storia torna in Europa* (Milano, Feltrinelli, 2022) conversa con lo storico Riccardo Calimani.
  - 19 giugno: *75 Anni di Costituzione. Articolo 3: Diversi tra uguali. Sei dialoghi, sei città, sei dossier. Uguaglianza: ambiente e giustizia climatica*. Interventi di Laura Boella e Haim Baharier. In collaborazione con Unione Comunità Ebraiche Italiane

- 15 settembre: *Tessere di storia. Nascita, storia e usi del mosaico vitre*. Interventi di Chiara Squarcina, Mauro Stocco, Riccardo Bisazza, Stefano Lovison, Gian Piero Brovedani. In collaborazione con Fondazione Musei Civici di Venezia, Ordine (Oappc) e Fondazione (Fappc) Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori Venezia, Scuola Mosaicisti del Friuli
- 21 settembre: incontro dedicato al libro vincitore del LXXVII Premio Strega. *Come d'aria* (Roma, Elliot Edizioni, 2023) e alla sua autrice Ada D'Adamo. Elena Stancanelli ne parla con Ilaria Crotti. Letture a cura di Eleonora Fuser. In collaborazione con Fondazione Bellonci
- 22 settembre: Michele Gottardi e Paolo Puppa presentano il libro *Cinemanie d'autore. Tre chiodi fissi per lo schermo: Fellini, Hitchcock, Tarkovskij* di Fabrizio Borin, (Venezia, Cafoscarina, 2021), alla presenza dell'autore
- 25 settembre: incontro *Idee cinesi. Policentrismo e universalità*. Presenta Maurizio Crovato. Relatore Manuel Montobbio De Balanzò autore del libro *Idee cinesi. L'ascesa globale della Cina e la teoria delle relazioni internazionali* (Roma, Aracne, 2019). In collaborazione con Consolato onorario di Spagna a Venezia, Corpo consolare di Venezia, Istituto Cervantes
- 26 settembre: Ilda Boccassini, autrice del libro *La stanza n. 30. Cronache di una vita* (Milano, Feltrinelli, 2021) conversa con Antonella Magaraggia e Ottavia Piccolo
- 28 settembre: *Ripensare la Resistenza a Venezia*. Relatore Mario Isnenghi. In collaborazione con Iveser
- 4 ottobre: *Antartide e Venezia. Dall'Antartide una storia sull'ambiente e sul clima, il contributo veneziano*. Relatori Marco Vecchiato, Elena Barbato, Elvio Lazzarini, Walter Prendin. In collaborazione con Ordine degli Ingegneri della Provincia di Venezia, Fondazione Ingegneri Veneziani, Istituto di Scienze Polari, Università Ca' Foscari di Venezia, The International Propeller Club Port of Venice, Venice Maritime School
- 6 ottobre: *Ritratti di dogi e storie di potere*, un racconto di Stefano Scalettaris
- 30 ottobre: *Di chi sono i centri storici? Problemi e prospettive delle città turistiche*. Coordina Antonella Magaraggia. Interventi di Filippo Celata, Giacomo Menegus, Giacomo Maria Salerno, Benedetta Albanese, Fabio Pucci, Marta Ugolini, Maria Fiano
- 6 novembre: IX CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI NEGRECI. *Libri, storie, persone e parole fra il Veneto e la Grecia. Un dialogo ininterrotto*. Incontro inaugurale *Libri greci a Venezia per Mario Vitti (1926-2023)*. Presiede Nikolaos Karapidakis. Interventi di Caterina Carpinato, Theodoros Koutsogiannis. *Lectio magistralis Le prime edizioni in greco volgare nel Cinquecento* di Ulrich Moenning. In collaborazione con Università degli Studi di Padova – Dipartimento Beni Culturali e Studi Linguistici e Letterari, Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento Studi Umanistici, Associazione Nazionale di Studi Neogreci, Venezia città che legge
- 10 novembre: *La politica dell'ascolto in Luigi Nono*. Modera Roberto Calabretto. Interventi di Matteo Nanni e Giancarlo Gaeta. In collaborazione con Fondazione Archivio Luigi Nono
- 17 novembre: incontro con Massimo Recalcati, curatore del volume *Il trauma del fuoco. Vita e morte nell'opera di Claudio Parmiggiani* (Venezia, Marsilio, 2023). Introduce fra Lino Breda. In collaborazione con Libreria Studium

- 24 novembre: comitato interaccademico *Accademie e società civile. Problematiche attuali e sfide future*. Sessione mattutina: coordina Antonella Magaraggia. Interventi di Paola Severino, Renato Camurri. Interventi dei rappresentanti di Ateneo Veneto di Venezia, Accademia Galileiana di Padova, Accademia Olimpica di Vicenza, Accademia di Agricoltura di Verona, Accademia Udinese di Scienze Lettere ed Arte. Sessione pomeridiana: coordina Michele Gottardi. Interventi dei rappresentanti di Accademia Roveretana degli Agiati, Accademia Virgiliana di Mantova, Ateneo di Salò, Ateneo di Brescia, Ateneo di Bergamo
- 30 novembre: *Gino Fogolari e la salvaguardia delle opere d'arte a Venezia*. Alice Cutullè autrice della monografia *Gino Fogolari. Una vita in difesa del patrimonio artistico* dialoga con Paola Marini e Alessandro Pasetti Medin
- 1 dicembre: evento di chiusura del Concorso di Comunicazione Creativa *Climate Chance 2023 – The Crossing – XI edizione*. Interventi di Luca Mercalli, Bianca Nardon. Alle 18.00 *Lo sguardo oltre l'orizzonte*. Reading per una nuova maternità nel pianeta che cambia, con ricercatrici e professioniste. In collaborazione con Shylock Centro Universitario Teatrale di Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, Europe Direct Venezia Veneto
- 15 dicembre: *Vergine e madre. La maternità corporea di Maria tra raffigurazioni ed elaborazioni teologiche*. Coordina Antonella Magaraggia. Interventi di Massimo Cacciari e Nadia Maria Filippini
- 19 dicembre: CENTENARIO LICEO BENEDETTI-TOMMASEO (1923-2023). *Un liceo per un mondo che cambia. Per quale futuro. Per quale Venezia*. Interventi di Maddalena Cutaia, Giulia Albanese, Maria Teresa Segà, Stefano Boato, Caterina Carpinato, Stefano Quaglia
- 19 dicembre: *Gino Pastega (1923-2023). A cento anni dalla nascita del medico e poeta veneziano il ricordo del suo impegno scientifico, letterario, politico e sociale*. Interventi di Paolo Balboni, Gilberto Pizzamiglio, Daniele Spero, Giovanna Pastega. Presentazione de *L'ultimo treno*, inedito di Gino Pastega (Anzio, Laura Capone Editore, 2023)
- 21 dicembre: *Le donne e l'Africa: società, medicina, religione e schiavitù*, Giacomo Urbani, autore dei libri *Vodu. Le schiave esistono ancora* (Verona, Grafiche Aurora, 2016) e *20 anni di incontri con il mondo Vodù* (Verona, Grafiche Aurora, 2022) conversa con la giornalista Michela Gambillara

#### PRESENTAZIONI E DISCUSSIONI: SCRITTURE E ALTRI SGUARDI

- 9 gennaio: *Venezia, atto finale. Veder morire una città* di Petra Reski (Milano, Zolfo editore, 2022). Sebastiano Giorgi e Alessandro Bressanello conversano con l'autrice
- 12 gennaio: *Calendario liturgico* di Franco Marucci (Roma, Castelvechi, 2022). Michela Vanon Alliata e Daniele Spero conversano con l'autore
- 17 gennaio: *La luna piena delle fragole* di Paolo Stella (Milano, De Agostini, 2022). Toto Bergamo Rossi conversa con l'autore
- 18 gennaio: *L'inquilino. Da Monti a Meloni: indagine sulla crisi del sistema politico*

- di Lucia Annunziata (Milano, Feltrinelli, 2022). Antonella Magaraggia conversa con l'autrice
- 21 gennaio: *Mussolini il capobanda. Perché dovremmo vergognarci del fascismo* di Aldo Cazzullo (Milano, Mondadori, 2022). Maurizio Crovato e Riccardo Calimani dialogano con l'autore
  - 24 febbraio: *Non siamo eroi* di Sara Segantin (Milano, Fabbri editori, 2021). Vera Mantengoli conversa con l'autrice. In collaborazione con Libreria Studium
  - 1 marzo: presentazione del libro *La città degli igienisti* di Guido Zucconi (Roma, Carocci, 2022). Introduce e coordina Gerolamo Lanfranchi. Interventi di Cesare Montecuccio, Donatella Calabi, Telmo Pievani
  - 13 marzo: In occasione dei 500 anni dalla nascita della poetessa Gaspara Stampa, *Poi che m'hai reso Amor la libertade* di Gaspara Stampa (Venezia, Eidos 2022). Introduce Riccardo Caldura. Intervengono. Vittoria Surian, Cristina Miatello, Alberto Tacco, Franca Caltarossa
  - 4 maggio: *Il diario scolastico di Giulia e la cronaca veneziana (1924-1926)* di Lucio Sponza (Venezia, Supernova, 2022). Giorgio Crovato, Giovanna Lazzarin e Chiara Puppini conversano con l'autore
  - 11 maggio: *Shakespeare, per amore*. Sergio Perosa, Claudio Ambrosini, Giuseppe Cantele, Neil Kinloch Herbertson conversano con Mauro Sambi e Isabella Panfido, autori della traduzione (rispettivamente in italiano e veneziano d'epoca) di *Quattordici sonetti* di William Shakespeare (Dueville (Vi), Ronzani Editore, 2022)
  - 12 maggio: *Le case straordinarie di Venezia. I segreti dei luoghi che hanno fatto la storia della città* di Luca Colferai (Roma, Newton Compton editori 2022). Michele Gottardi conversa con l'autore
  - 25 maggio: *Quando la vita. Dialogo con l'immaginario di Vincenzo Eulisse* di Franco Aviccolli (Venezia, Supernova, 2023). Paolo Puppa conversa con l'autore
  - 29 maggio: *La democrazia non è gratis. I costi per restare liberi* di Luciano Violante (Venezia, Marsilio, 2023). Alessandra Necci e Antonella Magaraggia conversano con l'autore
  - 30 maggio: *Il Leone marciano dell'Armeria. Da Capodistria a Tersatto* a cura di Brigitta Mader (Koper Capodistria, Histria Editiones, 2023). Alberto Rizzi (tra gli autori del libro) conversa con la curatrice. In collaborazione con Società Umanistica Histria, Regione Veneto, Comunità degli Italiani "Santorio Santorio" di Capodistria e Facoltà di Filosofia di Fiume
  - 6 giugno: *La trappola nel deserto* di Lapo Sagramoso (Milano, La Torre dei Venti, 2023). Antonella Magaraggia e Paola Marini conversano con l'autore
  - 7 giugno: *È la nostra città. Trentatré ritratti raccontano la Venezia che esiste e che resiste* a cura di Guido Moltedo, Jandira Ludmila Moreno Do Nascimento (Venezia, Ytali, 2023). Coordina Gianni De Luigi. Interventi musicali di Giovanni Dell'Olivo. Intervengono autori e personaggi raccontati nel libro
  - 8 giugno: *Venezia inedita. Cento scatti raccontano una pandemia* di Carla Carletto (Venezia, Tostapane Edizione, 2022), con testi di Myriam Zerbi. Stefano Stipitovich e Mark Smith conversano con l'autrice. Giovanna Dissera Bragadin accompagnata al pianoforte da Gianluca Sfriso esegue musiche veneziane di Antonio Buzzola, Carlos Hahn e Felix Mendelssohn Bartholdy

- 9 giugno: *Tagiapiera, depentor, pennachier e sonador... il bergamasco a Venezia (1428-1797)* a cura di Maria Mencaroni Zoppetti. Coordina: Michele Gottardi. Giovanni Carlo Federico Villa, conversa con la curatrice. In collaborazione con Ateneo di Bergamo, Venezia1600
- 13 giugno: *Layers of Venice. Architecture, Arts and Antiquities at Rialto* di Michela Agazzi, Gianmario Guidarelli, Myriam Pilutti Namer (Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023). Deborah Howard conversa con gli autori
- 15 giugno: *I Rinascimenti in Europa 1480 – 1620. Arte, geografia e potere* di Bernard Aikema (Milano, Libri Scheiwiller, 2021). Giorgio Tagliaferro conversa con l'autore.
- 16 giugno: *Le fondazioni* di Gianfranco Perulli, Claudia Baggio, Gianmaria Boscaro, Luca Bortolato, Alberto Mingarelli, Flavio Leardini, Andrea Dal Corso, Augusto Palese (Venezia-Lido, Supernova Edizioni, 2022). Luigi Bacialli e Martina Osetta conversano con Gianfranco Perulli e Alberto Mingarelli
- 22 giugno: *La Giudecca* di Pietro Lando (Padova, Il Poligrafo, 2023). Stefania Bertelli e Marco Borghi conversano con l'autore
- 19 settembre: William Shakespeare *La tragedia di Amleto, principe di Danimarca* (Macerata, Quodlibet edizioni, 2023). Versione e cura di Sergio Perosa. Cesare Gallane discute con il curatore. Letture a cura di Roberto Cuppone
- 5 ottobre: VAJONT SESSANT'ANNI DOPO. *Ricostruire Longarone. I piani e le architetture 1963-1972* a cura di Guido Zucconi (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2023). Coordina Guido Zucconi. Interventi di Benno Albrecht, Elena De Bona, Paolo Possamai, Serena Maffioletti, Erilde Terenzoni
- 16 ottobre: BUON COMPLEANNO, ITALO! In occasione del centenario della nascita di Italo Calvino. Coordina Ilaria Crotti. Interventi di Giancarlo Carnevale, Ilaria Crotti, Roberta Favia, Michele Gottardi, Margherita Losacco, Stefania Portinari, Alessandra Trevisan, Alberto Zava
- 17 ottobre: *Scritti per l'architetto Mario Piana Happening*. Presentazione del libro *Tanto di lume alle cose di Architettura. Scritti per Mario Piana*, a cura di Mattia Marzi, Damiana Lucia Paternò, Anna Pizzati, Francesca Salatin (Roma, Campisano Editore, 2023). Coordina Antonella Magaraggia. I curatori e gli autori festeggiano l'architetto Mario Piana
- 23 ottobre: *I giornali veneziani di Gasparo Gozzi. Tra dialogo e consenso sulla scia dello Spectator* di Angela Fabris (Firenze, Holschki Editore, 2022). Ilaria Crotti e Renzo Rabboni conversano con l'autrice
- 9 novembre: *Due pianisti. Talento e volontà* di Massimo Contiero (Il mio libro Edizioni, 2023). Il compositore Claudio Ambrosini dialoga con l'autore. Yun Zhang, pianoforte (Conservatorio B. Marcello) esegue musiche di Robert Schumann (1810 – 1856), Stella Golini, pianoforte (Conservatorio B. Marcello) esegue musiche di Frédéric Chopin (1810-1849)
- 16 novembre: *L'impresa preindustriale* a cura di Paola Lanaro. «Proposte e ricerche: economia e società nella storia dell'Italia centrale», XLV (2022), 89 estate/autunno. Giovanni Levi ne discute con la curatrice
- 21 novembre: *Venezia è festa. Guida alla venezianità* di Tiziana Agostini (Treviso, Antiga Edizioni, 2023). Interventi di Giuseppe Gullino, Edoardo Pittalis, Andrea Simionato

- 23 novembre: *Tragico e controverso. Studi e interventi 1968-2022* di Mario Isnenghi (Dueville (Vi), Ronzani Editore, 2023). Simone Casini e Eva Cecchinato conversano con l'autore. Coordina Simon Levis Sullam. In collaborazione con Iveser
- 7 dicembre: presentazione del libro *Casanova* di Alessandro Marzo Magno (Bari-Roma, Laterza, 2023). Michele Gottardi e Antonio Trampus conversano con l'autore
- 14 dicembre: *Storia pettegola di Venezia* di Luca Colferai (Roma, Newton Compton Editori, 2023). Riccardo Petito conversa con l'autore

PREMIO *PIETRO TORTA PER IL RESTAURO ARCHITETTONICO*  
XXXVII EDIZIONE (2023)

In collaborazione con Ordine e collegio degli Ingegneri di Venezia

ATTI  
XVIII

Istituito dall'Ateneo Veneto nel 1974 in memoria dell'ingegnere Pietro Torta, a lungo presidente dell'Ordine degli Ingegneri di Venezia e cultore dell'opera di restauro del patrimonio edilizio veneziano, dal 1999 il premio Torta è assegnato ogni due anni dall'Ateneo Veneto e dall'Ordine e collegio degli Ingegneri di Venezia a personalità italiane o straniere distintesi nella promozione, progettazione, direzione o realizzazione di opere di restauro nella città di Venezia. La Commissione é composta da Maura Manzelle (presidente) Francesco Trovò (segretario), Gianmario Guidarelli e Mauro Marzo, Mariano Carraro (presidente ordine Ingegneri), Mario De Marchis (consigliere Ordine degli Ingegneri), Sandro Boato (presidente Collegio degli Ingegneri), Vittorio Drigo (consigliere Collegio degli Ingegneri). L'edizione 2023, rilevando il ruolo e la responsabilità sempre maggiori delle comunità nell'esprimere istanze consapevoli e percorrere soluzioni sostenibili, facendosi soggetti attivi dei processi di rigenerazione e di manutenzione continua delle città, assegna il premio a tutti i Cittadini veneziani che con ordinaria straordinarietà si impegnano quotidianamente per mantenere Venezia città viva e attuale.

PREMIO *LA CALCINA - JOHN RUSKIN. SCRIVERE D'ARCHITETTURA*  
II edizione

In collaborazione con Associazione culturale RO.SA.M., "La Calcina – John Ruskin"

In concomitanza con la Biennale di Architettura di Venezia, su iniziativa dell'Hotel-Ristorante La Calcina e dell'associazione culturale RO.SA.M. in collaborazione con l'Ateneo Veneto, nel 2018 è stata indetta la prima edizione del Premio *La Calcina-John Ruskin, scrivere d'architettura*. La giuria è composta da: Presidente della giuria Giancarlo Carnevale, Comitato scientifico: Marco Agostinelli, Carmen Andriani, Jesus D'Alessandro, Helge Mooshammer, Peter Mortenbock, Marina Montuori, Clemens F. Kusch, Luigi Prestinzenza Puglisi, Roberta Semeraro,

Alberto Soci, Guido Vittorio Zucconi, Laura Villani. Il premio è rivolto a chi abbia scritto della città, in particolare quella di Venezia, non solo nella sua complessità e densità storico-artistica, ma anche alla luce di temi posti dalla contemporaneità: tra questi, la coesistenza tra il nuovo e l'antico, la possibilità di fare convivere la necessità di "conservare" con le esigenze di una città moderna e/o con gli sviluppi e le sfide del futuro.

I vincitori della seconda edizione sono Javier Atoche Intili e Michela Pirro, rispettivamente per le categorie testi lunghi (premio Calcina) e testi brevi (premio Hausbrandt).

#### ALTRE ATTIVITÀ CULTURALI

ATTI  
XIX

Anche nel corso del 2023 la tradizionale ospitalità dell'Ateneo Veneto ha accolto 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 molte: Aiga – Associazione Italiana Giovani Avvocati; Associazione Culturale Musicale "Barocco Frenzano – Armonia degli Affetti"; Amici dei Musei e Monumenti Veneziani, Archivio Musicale Guido Alberto Fano Onlus; Banca Generali, Venezia; Archivio Musicale Guido Alberto Fano; Camera Penale di Venezia "Antonio Pognici"; Centro Veneto di Psicoanalisi; Consolato D'Ungheria di Venezia; Federazione Italiana Giuoco Calcio; Fondazione Omizzolo Peruzzi, Fondazione Archivio Vittorio Cini; Greenereu; Inner Wheel Venezia e Rotary Club Venezia; Italia Nostra – Venezia; Istituto Nazionale di Oceanografia e di Geofisica sperimentale. Sezione di Geofisica; Musikamera; Presidenza Consiglio dei Ministri; Regione Veneto; Presidenza Italiana del Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa. Ufficio di Venezia del Consiglio d'Europa; Consiglio Ordine Avvocati di Venezia, Fondazione Forense del Consiglio dell'ordine degli Avvocati di Venezia "Feliciano Benvenuti"; Soroptimist Club Venezia; Università Ca' Foscari Venezia – Dipartimento di Economia.

## ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DEL 9 MAGGIO

Assume la presidenza Antonella Magaraggia che, salutati e ringraziati i presenti, chiede un minuto di silenzio per i soci deceduti: Marco Ceresa e Giuseppe Goisis, soci residenti, Martin Kubelik, socio non residente e Maurizio Scaparro, socio onorario. La presidente ricorda come il programma accademico sia stato suddiviso per grandi tematiche.

«Per *ATENEO* per la *CITTÀ* abbiamo organizzato gli incontri su Venezia come smart city, sulle barriere di San Marco e, con i Comitati privati internazionali per la salvaguardia di Venezia, sui cinquant'anni della legge speciale. Desidero ringraziare Paola Marini, che, oltre a essere la nostra delegata agli affari speciali, come sapete, è presidente dei "comitati". Inoltre vi comunico che, su sua gentile richiesta, l'Ateneo entrerà a far parte dei comitati privati in un albo speciale, mentre per *DonnAteneo* stiamo organizzando tre eventi in cui si parlerà della storia delle donne a Venezia nel Rinascimento.

Abbiamo pensato anche a piccoli cicli, alcuni già svolti (quello sulla medicina e sulla geografia) e altri da svolgere (storia del cinema). Ci siamo occupati di problemi attuali, di politica, di società, ovviamente sempre con uno scopo divulgativo e con persone molto competenti. Si è parlato del 41bis dell'ordinamento penitenziario e di "fine vita". Discuteremo di democrazia con Luciano Violante e di geopolitica con Lucio Caracciolo prima dell'estate.

Una scommessa è stata quella della lettura integrale, fatta in occasione del Giorno della Memoria, del libro di Primo Levi *Se questo è un uomo*. Non sapevamo come sarebbe andata perché ha visto coinvolte centocinquanta persone tra studenti e attori, cittadini, rappresentanti di associazioni, detenuti e anche ospiti del centro di salute mentale. È andata benissimo, tant'è che poi abbiamo deciso di fare anche un ciclo (denominato *Lecture civili*), che è continuato all'M9 con una intensa lettura delle lettere dei condannati a morte nella Resistenza e che terminerà a dicembre con un incontro a chiusura del ciclo, nuovamente in Ateneo. Mi corre l'obbligo di ringraziare la socia Margherita Losacco, che si è data molto da fare, con competenza, passione e pazienza». La presidente ricorda poi alcuni appuntamenti con la storia del Ventennio, con Aldo Cazzullo e David Bidussa, su Gaspara Stampa, per i 500 anni dalla morte, di Italo Calvino; o i momenti di svago col carnevale. Quanto ai corsi, che verranno razionalizzati d'intesa coi diversi direttori, la presidente ringrazia Camillo Tonini, già direttore del corso di Storia dell'Arte, che ha voluto passare la mano a Michela Agazzi e Martina Frank.

La presidente ricorda inoltre come per ogni incontro si tenga una valutazione di massima delle presenze, che gli stessi incontri sono registrati e inseriti su YouTube, un costo per l'Ateneo, in parte coperto dai finanziamenti e molto dalla generosità del socio Giovanni Alliata.

Nelle attività del Comitato interaccademico, di cui l'Ateneo fa parte insieme ad altre accademie del Veneto e delle regioni limitrofe, la presidente afferma che i diversi incontri «sono stati confronti utilissimi per lo scambio in relazione alle attività, ma anche alla struttura delle nostre accademie. Abbiamo in programma degli incontri seminariali in cui affronteremo la vasta gamma di problemi che ognuno di noi ha, cercando di trovare le possibili soluzioni. A tal proposito, vi ricordo un convegno importante, il 24 novembre, dove si parlerà delle accademie e di come queste possano o non possano contribuire alla selezione della classe dirigente. Abbiamo chiamato la professoressa Severino, che ha det-

to che verrà volentieri. Desidero anche ringraziare Michele Gottardi, che è il presidente di questo Comitato Interaccademico, per l'impegno e il lavoro svolto».

Sono state attivate nuove convenzioni, con il teatro Goldoni, remunerativa, sia da un punto di vista culturale, con spettacoli molto apprezzati e frequentati, che economico, per l'uso delle sale, mentre è in corso di redazione una convenzione con l'Università di Padova, grazie al socio Guidarelli, e con lo Iuav di Venezia, grazie alla socia Manzelle. Il sito è stato reso più leggibile e maggiormente fruibile da chi è interessato alla concessione delle sale. È stata rivista la voce su Wikipedia che non era precisa, dando incarico a una persona specializzata, per cui la presidente ringrazia Camillo Tonini e Michele Gottardi, che se ne stanno occupando, così come ringrazia il proto Alberto Ongaro, per la collaborazione e il lavoro costante. Sono stati deliberati i restauri di infissi e balconi, per la pratica dell'ascensore è stato incaricato il socio Maurizio Milan per il progetto. «Altro discorso importante riguarda la parte dell'edificio alle mie spalle, i cui marmi sono ammalorati. Finalmente siamo riusciti a trovare non solo il lumachella, che è un marmo difficilissimo da reperire, ma anche una persona in grado di lavorarlo. Presto provvederemo alla sistemazione. E anche per questo, ringrazio Camillo Tonini per l'aiuto». Continua la digitalizzazione dei libri di medicina, per la quale è stato ottenuto un finanziamento dalla Fondazione di Venezia. Al termine tutto sarà caricato su Phaidra, che è una piattaforma dell'Università di Padova, grazie alla nostra bibliotecaria Dorit Raines. È stato anche chiesto un contributo alla Regione Veneto per la digitalizzazione della parte ottocentesca della rivista così come per i veneti nel Mondo, riguardo all'Arsenale e alle arti e mestieri che vi si sono svolti. «Da quando sono diventata presidente ho sempre voluto poter raccontare e rappresentare la bellissima storia del nostro Ateneo, non dal 1812, ma quella precedente, perché la storia della Scuola *dei Picai* è meravigliosa. Per questo motivo abbiamo partecipato a un bando della Regione (su una produzione artistica) e con la Compagnia de Calza "I Antichi" forse riusciremo a realizzare una rappresentazione. Poiché c'era un bando regionale relativo a progetti sull'inclusione, collegandoci alla nostra tradizione di cure e assistenza che caratterizzava la Scuola dei *Picai*, abbiamo deciso di parteciparvi, con il teatro di cittadinanza di Mattia Berto, cercando di esplorare il tema dell'accoglienza (faremo dialogare dei veneziani con persone che nella nostra città hanno trovato rifugio provenendo da altri luoghi). Abbiamo deciso anche – e per questo ringrazio il nostro il nostro Segretario Accademico Bragadin – di partecipare alla Regata Storica (ci sarà una caorlina Ateneo Veneto). Da ultimo – e ringrazio ancora Alvise Bragadin – faremo il pranzo sociale alla Compagnia della Vela, aperto non solo ai Soci, ma anche agli Amici, che sono veramente persone splendide, fedelissime, che tengono tantissimo all'Ateneo. A Natale, non potendo coinvolgere gli Amici nel taglio del panettone perché saremmo stati troppi in sala Lettura, abbiamo organizzato un concertino, grazie alla socia Letizia Michelon, che ha suonato. A seguire c'è stato un piccolo buffet. Gli amici sono stati contentissimi».

Le nuove proposte di soci residenti sono: Alessandro Bressanello, Carlo Candiani, Roberto De Feo, Giovanni Giol, Paolo Pinamonti ed Elena Svalduz. La presidente presenta quindi i soci nominati nell'anno 2022, cui viene regalata una stampa che raffigura l'Ateneo, con una piccola dedica nel giorno della loro elezione e ovviamente con la spilletta dell'Ateneo Veneto: Aleramo Lanapoppi, Fabio Moretti, Alessandra Schiavon, Massimo Stefanutti, Claudia Antonetti e Lapo Donato Sagramoso, oltre a chi non è po-

tuto intervenire: Isabella Adinolfi, Giovanni Leoni, Stefano Scalettaris, Carlo Alberto Tesserin, Jacopo Zanon, Werner Sollors e Marco Ceresa, purtroppo mancato.

Prende quindi la parola il tesoriere Giovanni Anfodillo che ricorda come dall'anno scorso, il bilancio abbia assunto una forma diversa adeguandosi alle norme che stanno riformando gli Enti del Terzo Settore, di cui faranno parte anche le Onlus quali l'Ateneo Veneto. È un bilancio con un formato obbligatorio: nella parte iniziale ci sono le immobilizzazioni, dove è indicato il valore dei terreni e fabbricati, cioè nel caso dell'Ateneo la sede istituzionale, iscritta a bilancio nel 2019 prudenzialmente con il valore che risulta dagli estimi catastali del fabbricato. Poi sono elencati gli impianti e macchinari, ossia le attrezzature utilizzate per le riprese e non ultimo i microfoni utilizzati in sala. Poi sono evidenziati i crediti verso gli enti pubblici, che sono 41.642 euro. I dettagli si trovano nella relazione di missione, l'altro documento allegato al bilancio depositato in segreteria. Infine l'ultima voce di 161.297 euro sono i depositi bancari. Il tesoriere si dice molto fiero di presentare questa cifra perché non è abitudine per l'Ateneo avere dei fondi di questo genere. È il risultato ottenuto dall'utilizzo dell'aula magna e della sala di lettura nel periodo della Biennale d'Arte 2022. Comunque il totale delle disponibilità è di 163.000 euro circa. Considerando che l'Ateneo ha un costo di circa 20.000 euro al mese, è ancora una buona scorta. Ovviamente si sta facendo riferimento ai valori al 31 dicembre 2022, quindi qualche mese fa. Nel passivo, ci sono il patrimonio netto, il fondo di dotazione all'ente di 40.400 euro, che in realtà sarebbe il capitale sociale delle società commerciali, e le riserve statutarie 2.084.483. Il risultato di gestione di quest'anno è un avanzo di 37.923 euro. Fondi rischi ed oneri per 181.416 euro, costituiti principalmente da fondi specifici, il fondo Gorlato, il fondo Seltzer, il fondo Cavallarin e il fondo Interaccademico. In realtà sono fondi ricevuti e destinati a delle specifiche attività. Il Trattamento di fine rapporto è l'indennità che viene accantonata per i dipendenti per quando sarà interrotto il rapporto lavorativo. Si passa infine ai debiti verso i fornitori di 42.000 euro, i debiti tributari, che sono imposte, come quella di registro e quant'altro, debiti verso gli istituti di previdenza, non che ci sia una morosità, si tratta della quota in scadenza al 31 dicembre 2022 pagata con un ritardo di 16 giorni. I debiti verso dipendenti e collaboratori sono regolarmente pagati ogni mese, contabilmente sono stati imputati al 31 dicembre 2022, ma ovviamente sono stati erogati i primi giorni di gennaio 2023, quindi risultano come debiti. Il rendiconto gestionale, invece, fotografa l'attività del 2022 fatta dall'ente. È un prospetto (il tesoriere chiede gli sia passata la definizione, "a scalare") suddiviso in fasce. La prima comprende le attività di interesse generale, così si chiamano dalla legge di riforma degli Enti del Terzo Settore, e in realtà sarebbe la vecchia attività istituzionale. A sinistra ci sono i costi dell'attività di interesse generale, a destra ci sono le entrate, cioè i proventi dell'attività. Nel 2022, come si può vedere, ci sono 55.940 euro di proventi dalle quote associative, 9.000 euro dal 5x1000, 7.795 euro di contributi da soggetti privati, 128.091 euro di contributi da enti pubblici e 204.138 euro da altri ricavi. Sostanzialmente, comunque, al di là dell'attività di interesse generale, si è registrato un aumento dei contributi pubblici che passano da 100.000 euro circa del 2021 a 128.000 euro circa del 2022 e degli altri ricavi, rendite e proventi da 68.000 euro circa a 204.000 euro circa. Questo è l'effetto della ricca locazione per la Biennale d'Arte 2022, che finanziariamente ha messo l'Ateneo al sicuro per un bel po' di tempo. La seconda fascia con la lettera B comprende i ricavi e i costi delle attività diverse, che sono più o meno le attività cosiddette commerciali, cioè non istituzio-

nali. La suddivisione tra attività istituzionale o di interesse generale, aperta al pubblico e di diffusione culturale, e attività commerciale, a porte chiuse o comunque non dedicata alla diffusione della cultura, si è resa necessaria in quanto se la seconda superasse la prima, l'ente perderebbe la qualifica di non profit. La terza fascia, relativa alle attività di raccolta fondi, interessa ben poco in quanto l'Ateneo non dedica molte iniziative a tal proposito. Seguono le fasce dedicate alle attività finanziarie e di supporto generale. Il risultato della gestione 2022 era di 43.000 euro circa cui si aggiungono circa 5.200 euro di imposte, dato che in qualche modo si pagano alcune imposte sull'attività, come l'Irap, che è un'imposta regionale, per cui il risultato finale è 37.923 euro.

Riprende la presidente dicendo che è molto contenta di informare l'assemblea che si sta definendo la locazione della sala per la Biennale Arte 2024 e, non appena possibile, saranno comunicati tutti i dettagli. Sempre per parlare di questioni economiche, comunica che probabilmente si riuscirà a recuperare tutta la somma riguardante la morosità per l'affitto relativo alla Biennale Architettura 2021, di cui una parte è già stata ottenuta con un decreto ingiuntivo. Si è in attesa di risposta per la somma rimanente, ma probabilmente sarà accettata una transazione rateale. La presidente ringrazia il socio avvocato Versace che sta curando la pratica. Ricorda infine l'ulteriore bando a cui l'Ateneo partecipa, quello della Fondazione di Venezia, che non aveva menzionato precedentemente. L'architetto Guidarelli, assieme a suoi studenti, compirà uno studio sull'evoluzione avuta nel corso del tempo dagli importanti edifici che insistono sull'isola di San Fantin come l'Ateneo Veneto, la Fenice e la chiesa di San Fantin. A questo punto la presidente lascia la parola al segretario accademico.

Alvise Bragadin comunica che l'Ateneo Veneto ospiterà una manifestazione molto importante, ossia la presentazione della coppa del mondo del calcio femminile. Aggiunge che gli fa molto piacere che ciò avvenga in Ateneo, dove per la prima volta c'è una presidente donna. Una serie di circostanze favorevoli hanno fatto sì che martedì prossimo si incontreranno la presidente della Federazione Italiana Giuoco Calcio femminile, l'allenatrice della Nazionale femminile e le ambasciatrici che, guarda caso, sono donne, della Nuova Zelanda e dell'Australia, paesi organizzatori della coppa del mondo femminile. Ci saranno le scuole calcio femminili regionali e sarà anche un modo per aprire l'Ateneo a una fascia d'età che è un po' diversa da quella che abitualmente frequenta l'istituto. Il segretario ringrazia il Comune di Venezia e la Federazione Italiana Giuoco Calcio, che hanno collaborato per la realizzazione di questa iniziativa.

Riprende il tesoriere Anfodillo che, dopo aver letto la relazione di missione, chiede se ci siano osservazioni in merito. Il tesoriere, prima di lasciare la parola ad Alessandro Danesin per la lettura della relazione dei Revisori dei conti, osserva che da quando la contabilità è stata internalizzata ed è gestita con i nuovi programmi è molto più facile e più agevole lavorare.

Alessandro Danesin dice che i revisori non hanno nulla di particolare da segnalare e ricorda la frase di rito: «Tutto ciò premesso, i revisori esprimono parere favorevole all'approvazione del bilancio d'esercizio chiuso al 31 dicembre 2022».

Riprende la presidente informando l'assemblea della decisione presa dall'avvocato Raffaello Martelli di lasciare la carica di revisore per raggiunti limiti d'età. La presidente gli rivolge il suo sentito ringraziamento per la lunga collaborazione da lui mantenuta con l'istituzione. Verrà sostituito alla prossima assemblea, perché la comunicazione delle sue

dimissioni è arrivata dopo che era già stata inviata la lettera di convocazione con l'ordine del giorno.

Interviene Guido Vittorio Zucconi che si congratula con la presidente e con il consiglio accademico perché l'attività dell'Ateneo sta crescendo in modo veramente importante e sta coprendo anche settori che non erano tradizionalmente seguiti. Vorrebbe dare un suggerimento nella direzione della forte tradizione che c'è sempre stata, ma che negli ultimi anni è andata un po' affievolendosi, e cioè quella di guardare, di lanciare uno sguardo alla città, ai problemi della città. Pensa che oggi la città abbia davanti a sé dei problemi colossali. Ne cita solo qualcuno: il domani di Marghera, il Lido e l'Ospedale al mare, l'Arsenale di Venezia. Purtroppo si parla molto del bosco dello sport, dello stadio e del palazzetto dello sport, ma molto poco degli altri problemi. Egli crede che su queste cose l'Ateneo dovrebbe tornare a fare sentire la propria voce, sempre secondo una tradizione, come dire di equanimità, ma con la capacità di coinvolgere tutti. Antonella Magaraggia risponde a Zucconi ricordando che sono stati organizzati vari incontri sui problemi della città (sul mercato di Rialto, sull'Ospedale Giustinian, sul porto di Venezia, sui lavori in piazza San Marco, sullo *smart working* legato alla residenzialità, sul turismo, sulla legge speciale, su Venezia come città laboratorio sui cambiamenti climatici ecc.). Era già stato stabilito un incontro sul contributo d'ingresso, temporaneamente in stand by. Sarà organizzato per l'autunno un incontro sulla residenzialità, coinvolgendo varie associazioni. Comunque, se qualcuno si propone per organizzare degli incontri su questi e su altri problemi o temi, ovviamente è il benvenuto. Per l'Ospedale al mare, la presidente è già in contatto con la persona che si sta occupando di questa ristrutturazione. Pur sapendo che è stato già presentato a grandi linee in Comune, desidererebbe che venisse ripresentato qui in Ateneo, per spiegarlo alla cittadinanza. Tutto questo non vuole essere una difesa ovviamente, ma crede che incontri sui problemi della città ne siano stati fatti, seguendo la vocazione che giustamente il professor Zucconi ha detto essere sempre stata dell'Ateneo. Per parlare dei problemi della città ci sarà sempre spazio, bisogna però che qualcuno ci aiuti e questo è il messaggio che vuole dare a tutti i soci. Riprende la parola Zucconi e cogliendo al volo la proposta della presidente, propone di fare un piccolo comitato di soci disponibili e si candida in prima persona.

Interviene Giorgio Leandro che a sua volta si rende disponibile. Continua dicendo che ci sono due temi, per esempio, su cui si potrebbe cominciare a lavorare: uno riguarda gli accessi a Venezia. C'è questa proposta da parte del Comune di fare un accesso dalla laguna nord, andando a metter mano all'unica parte della laguna che è rimasta ancora naturale; l'altro è proprio di questi giorni e riguarda il devastante *masterplan* dell'aeroporto.

La presidente ringrazia per gli ottimi suggerimenti e rimane in attesa di sapere chi si candiderà per far parte di questa piccola commissione.

Messo in votazione il bilancio consuntivo 2022 viene approvato all'unanimità dai soci, con l'astensione del comitato di presidenza. Si passa quindi alla votazione dei nuovi soci che risulta così definita (scrutatori: Alvisè Bragadin, segretario accademico, e il personale di segreteria e biblioteca, Elena Rossetto e Daria Albanese): soci aventi diritto 55 (52 presenze con 3 deleghe), votanti effettivi 55. Per i Soci residenti: Alessandro Bressanello (51), Carlo Candiani (51), Roberto De Feo (50), Giovanni Giol (51), Paolo Pinamonti (51), Elena Svalduz (52).

La presidente proclama ufficialmente eletti i nuovi soci dell'Ateneo Veneto e, non essendoci altri argomenti all'ordine del giorno, ringrazia i partecipanti e chiude l'assemblea alle ore 19.45.

#### ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DELL'11 DICEMBRE

Assume la presidenza Antonella Magaraggia, che saluta e ringrazia tutti i presenti, invitando in apertura i presenti a vedere un piccolo video sulla Regata storica. Riprende la presidente: «Questo video ha documentato il sostegno, per la prima volta nella nostra storia, alla Regata storica, nella convinzione che si possa far cultura e sostenere le tradizioni veneziane in vari modi: l'Ateneo lo fa in uno, i regatanti lo fanno in un altro, ma tutti con amore per questa città. Per ricordarlo abbiamo incorniciato la maglietta con le firme dei regatanti e la foto in un plexiglas che farà bella mostra di sé in Ateneo. Vorrei chiamare l'equipaggio della Caorlina Rosa che si è aggiudicata il secondo posto. Ringraziamo Gianluigi Fongher, Vittorio Selle, Mattia Costantini, Pietro Meneghini, Vito Rodolfi Tezzat e Maurizio Rossi e il nostro Segretario Accademico che ha contribuito al successo di questa iniziativa». Dopo aver salutato i regatanti, la presidente dà inizio ai nostri lavori ricordando i soci deceduti: per i residenti, Vittoria Surian, per i non residenti, Luigi Chicco Bianchi e Isabella Palumbo Fossati, per gli onorari, Artilio Codognato e Renata Fabbri.

Quindi dà conto delle attività in corso o appena concluse. «Sono partiti i nostri corsi tradizionali, cui si sono aggiunti i colloqui di medicina, per i quali ringrazio il socio Bolla, e il corso sul cinema in pillole, per il quale ringrazio Michele Gottardi. Abbiamo cercato di organizzare l'attività per cicli, il che ci consente di individuare dei filoni tematici, sia per ragioni di contenuto culturale, sia per quanto concerne i finanziamenti che a essi sono legati. Abbiamo organizzato una serie di incontri per *ATENEOinVLAGGIO*. Per quanto riguarda il ciclo *DONN'ATENEO*, abbiamo avuto i tre incontri sulla storia delle donne, organizzati dalla nostra socia Tiziana Plebani, che ringrazio. C'è stato un evento in partnership con Ca' Foscari sul pensiero femminile sulla natura nel Novecento. E, ancora, un incontro sulle prime donne diventate magistrato. A marzo faremo un importante convegno di un giorno sull'evoluzione delle leggi sulle donne, da Marco Polo ai giorni nostri e di come vi siano state delle disimmetrie legislative in tutti i secoli. Recentemente abbiamo istituito un gruppo di studio, coordinato da Donatella Calabi, che ringrazio, che si occupa di individuare i temi e organizzare gli incontri per un ciclo denominato *ATENEOperlaCITTÀ* poiché da sempre il nostro istituto partecipa alla vita di Venezia e alle sue problematiche. Abbiamo iniziato con i problemi legati alla residenzialità, che si snoderà in vari incontri: uno già fatto sulle affittanze brevi, un altro sulla residenzialità degli studenti, uno sulla residenzialità di altre categorie di lavoratori e uno sugli alloggi pubblici o privati vuoti o in via di svuotamento. Più avanti verrà il presidente Cicutto a parlarci di una grande istituzione veneziana come La Biennale. Continua con grande successo il ciclo che abbiamo denominato *Lecture Civili* e ringrazio Margherita Losacco perché è stata lei a proporlo e organizzarlo. Inizialmente è stata veramente una scommessa, ma poi è diventata una realtà molto apprezzata, con letture fatte in gran parte da studenti,

tutti molto preparati, da attori, da cittadini, da rappresentanti di associazioni ecc. Terminerà l'anno prossimo. Abbiamo fatto la lettura integrale di *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Abbiamo continuato all'M9 con le *Lettere dei condannati a morte della resistenza italiana*. Abbiamo anche inaugurato *Lo Strega all'Ateneo*: ci siamo accordati con la Fondazione Bellonci, che cura il Premio Strega, in modo da ospitare a settembre in Ateneo il vincitore proclamato a luglio. L'evento di quest'anno è stato molto particolare, perché purtroppo la vincitrice è mancata tra la designazione nella dozzina e la premiazione, ma è stato ugualmente molto intenso. Ringrazio per la collaborazione Ilaria Crotti. È sempre forte il collegamento dell'Ateneo con la città: per la prima volta siamo entrati nella Glass Week. In passato abbiamo partecipato solo ospitando delle conferenze, quest'anno con una mostra di vetri ungheresi. Anche questa è stata un po' una scommessa, ma ha avuto un buon successo. Abbiamo anche partecipato a *Urbs Scripta*, il primo festival dei graffiti storici, ospitando nella nostra aula magna la conferenza finale e continueremo con questa partnership anche nel 2024. Ricordo che quest'anno si è svolto il premio Torta che, come sapete, è stata un'edizione molto particolare. Non c'è stato un premiato in carne e ossa, ma il riconoscimento è stato dato «ai cittadini che con ordinaria straordinarietà si impegnano per mantenere Venezia città viva e attuale». In un territorio di grande pregio culturale quale è quello veneziano il restauro da valorizzare può riguardare le grandi opere, ma anche la piccola attività di conservazione che il cittadino costantemente deve affrontare per poter continuare a risiedere in città e che spesso, per costi e difficoltà burocratiche, diventa un'avventura che non tutti possono o vogliono permettersi. Per questo è stato consegnato un libretto che contiene i contributi di tutte le istituzioni e le associazioni, dalla Regione in giù, sull'idea che ognuno ha della città. Questa pubblicazione in copertina ha uno specchio in modo che ognuno di noi, ideale destinatario del premio, possa riflettersi. Ringrazio la presidente della commissione Maura Manzelle che ha saputo condurre in porto i lavori della commissione e Silva Menetto che, con dedizione e competenza, ha supportato l'organizzazione. E così pure l'Ordine e il Collegio degli Ingegneri che hanno collaborato e sostenuto l'iniziativa. Il premio ha avuto molta eco in città e sulla stampa. Desidero rendervi partecipe di alcune informazioni che riguardano l'istituto.

Abbiamo quasi terminato la pratica per far riconoscere l'Ateneo Veneto come sede museale. Già la Regione Veneto l'aveva riconosciuto nel 2019, ma era necessario chiudere la pratica con la Sovrintendenza. Questa ha recentemente eseguito l'accesso, che dovrebbe essere andato a buon fine e quindi si spera di chiudere la pratica. Operando per avere delle risorse aggiuntive rispetto a quelle scarse che abbiamo in Ateneo, abbiamo inoltrato al Comune di Venezia la richiesta per essere accreditati quale ente di accoglienza in relazione al servizio civile e abbiamo avuto risposta positiva. Partecipiamo al progetto "Insieme lettori più forti" del Comune di Venezia, che vuole promuovere la lettura, dando la disponibilità della sede: 1. perché diventi un punto di prestito di libri; 2. per creare dei gruppi di lettura; 3. per avere, alla chiusura del progetto la restituzione finale in cui si riassumeranno tutte le attività svolte in città per promuovere la lettura. Si farà anche una sorta di flash mob fuori dall'Ateneo.

Stiamo investendo sui giovani mettendo in cantiere vari eventi che li riguardano. Ad esempio ospitando il Parlamento europeo dei giovani. È un organismo che simula i lavori del parlamento europeo. I ragazzi fanno varie sessioni in cui dibattono alcune questioni

e poi si riuniscono in un'assemblea plenaria ove discutono e votano. Questa si è tenuta in Ateneo. È stato davvero emozionante vedere tanti ragazzi fare "prove tecniche di cittadinanza". Ho già citato le *Lecture civili*, che hanno visto una grande partecipazione dei ragazzi delle medie superiori e inferiori.

Abbiamo anche stilato dei progetti di alternanza scuola lavoro con il liceo Marco Polo. Nel giugno di quest'anno sono venute due ragazze che ci hanno aiutato a inserire gli indici della nostra rivista nel portale e a controllare parte dell'albo perpetuo dei soci. Uno studente ha affiancato il nostro tecnico Valerio Memo nelle sale durante le iniziative. Un altro progetto di alternanza scuola lavoro è previsto in relazione al ciclo sul cinema. C'è stata una prima parte teorica dove i ragazzi sono venuti ad ascoltare il nostro corso e poi, grazie alla disponibilità e all'aiuto di Nicolò Guerra, che è un giovane e famoso tiktokker di Venezia, impareranno come fare un video sull'esperienza qui in Ateneo. Abbiamo di recente stipulato una convenzione con il liceo Foscarini per un programma di Pcto.

Abbiamo fatto partire il *Premio una idea per il futuro*, grazie a un finanziamento di Banca Intesa. Nel bando sono stati individuati alcuni temi e i ragazzi, dalle elementari all'università, dovranno fare un progetto sul loro territorio, che verrà esaminato da una commissione istituita al nostro interno. Alla fine ci saranno giornate di premiazione (il premio è in denaro) e il progetto vincitore verrà sottoposto alle autorità competenti per valutarne la realizzazione. Ringrazio Giovanna Pastega e il vice presidente per l'attività svolta.

Lo scorso 30 novembre duecentoventi ragazzi delle scuole medie superiori hanno partecipato a un incontro in cui c'è stata la proiezione delle interviste fatte da Giovanna Pastega a ragazze iraniane e curde e il past president Scarante, che ringrazio, ha tenuto una relazione parlando della realtà di quei paesi. C'è stata anche la testimonianza di una ragazza iraniana in persona.

Oltre ai video, abbiamo inaugurato i podcast dell'Ateneo, iniziando con l'incontro con Aldo Cazzullo e continuando con quello con Lucia Annunziata.

Per quanto concerne le presenze fisiche ai nostri eventi, abbiamo visto che raggiungere un pubblico più vasto è un'impresa complicata, costosa e forse inutile. Dobbiamo, quindi, implementare la divulgazione online, secondo la mission del nostro istituto, fornendo prodotti sempre migliori e diversificati rispetto ai destinatari. Abbiamo quasi terminato di riscrivere la voce su Wikipedia e ringrazio Camillo Tonini e Michele Gottardi per l'aiuto.

Abbiamo terminato il lavoro di traduzione in inglese delle schede della brochure dell'Ateneo e con il nuovo anno procederemo anche alla versione inglese del nostro sito.

Due parole sul nostro immobile. Abbiamo concluso il contratto per la mostra della Biennale d'Arte 2024, che, oltre a renderci più tranquilli, ci dà prestigio perché ospiteremo un pittore di qualità, un pittore americano che è rimasto affascinato dalla nostra sede.

È finito il rifacimento degli scuri della sala Tommaseo e della sala lettura (abbiamo messo gli scuri mancanti e restaurato gli infissi delle finestre di entrambe le sale). Sono lavori che non si vedono, ma che andavano fatti da tempo. Purtroppo siamo un po' in *stand by* sul discorso del marmo ammalorato dell'aula magna. Eravamo felici perché Camillo Tonini era riuscito a trovare il materiale adatto (lumachella), molto difficile da reperire. Abbiamo fatto domanda alla Sovrintendenza, che ci ha dato un'autorizzazione, ma ci ha imposto, da un lato, di fare preventivamente alcuni interventi che dovrebbero

evitare la sostituzione e, dall'altro, ci ha invitato, comunque, a comprare il marmo. Abbiamo chiesto un incontro con il Sovrintendente, che non ci ha risposto. Pensiamo di iniziare con la desalinizzazione.

Grazie al segretario accademico stiamo valutando se fare una verifica sulla staticità dell'edificio. Il nostro proto ci assicura, comunque, che la sala lettura – unica che ci rimarrà da aprile a settembre, visto che le altre sono occupate dalla mostra – può ospitare 90 persone. Ci sta aiutando il nostro socio Franco Pianon, che ringrazio. Quanto all'ascensore, il nostro socio Maurizio Milan aveva già fatto il progetto, che prevedeva l'installazione davanti alla segreteria, ma c'è stato un colpo di scena. Il socio Giovanni Alliaia ha acquisito il negozio accanto al nostro edificio in calle della Verona, che comprende pure il cortile interno – sul quale si affacciano le finestre del corridoio al piano terra e la porta finestra che dà sul pianerottolo tra la sala Tommaseo e la sala lettura – e ci concede di installare l'ascensore nel cortile. Non c'è posto migliore: entreremo facendo diventare la finestra del corridoio porta d'ingresso e l'ascensore salirà fino alla porta finestra del pianerottolo. Quindi un ringraziamento di cuore al nostro socio Giovanni Alliaia di Montereale.

Ho già parlato con il comitato di presidenza ipotizzando il cambiamento dell'ufficio della presidenza e tutti sono d'accordo di spostare l'ufficio in sala Cini in modo che le addette alla segreteria lavorino meglio. Prima di farlo abbiamo un passaggio obbligato. Come sapete, gli Amici della Fenice hanno in concessione l'uso della sala. Ho parlato con la presidente Maria Camilla Bianchini, che ringrazio, perché ha compreso il problema e si è dichiarata disponibile a trovare una soluzione (ad esempio utilizzando altra sala – la sala lettura o la sala Tommaseo – con una riduzione del corrispettivo, o trovando altra sede). Nel frattempo cercheremo anche di rendere più sani e più accoglienti gli ambienti della segreteria, grazie al nostro proto.

Un'ultima informazione riguarda i contributi. Ne abbiamo richiesti vari: per alcuni siamo stati messi in lista, ma, non essendoci risorse, non siamo stati finanziati. Abbiamo, invece, ricevuto un contributo significativo dalla Regione per un progetto sui Veneti nel Mondo che quest'anno riguarda tutti i mestieri che si sono alternati all'Arsenale di Venezia. Dalla Fondazione di Venezia abbiamo avuto pure dei fondi e, grazie al nostro socio Guidarelli, faremo un lavoro molto interessante che riguarda l'insula di San Fantin (si vedrà come si sono modificati i tre edifici importanti – la Chiesa, la Fenice e l'Ateneo Veneto – che insistono nel campo). Abbiamo stipulato apposita convenzione con l'Università di Padova. Siamo stati finanziati ancora dalla Regione per il bando Istria e Dalmazia e desidero ringraziare la nostra socia Caterina Carpinato per l'impegno e la realizzazione dell'incontro di studi, a cui seguiranno altri due.

Due parole anche sul Comitato interaccademico che comprende gli Atenei e le Accademie del nord-est e anche alcuni istituti lombardi. L'Ateneo Veneto chiude quest'anno il biennio di presidenza (a questo proposito ringrazio Michele Gottardi che si è molto speso nell'attività). Nel biennio che ci ha visto capofila abbiamo cercato di fare degli incontri tra le accademie in cui evidenziare non solo le peculiarità di ciascuna, ma anche le difficoltà e le soluzioni che ognuna ha trovato, per capire se ci siano delle buone prassi esportabili. Il 24 novembre abbiamo organizzato un convegno nel quale si è affrontato il rapporto tra le nostre accademie e la società civile. Si è intitolato appunto *Accademie e società civile*. Questo convegno dovrebbe chiudere il nostro periodo di presidenza, ma

anche far continuare le accademie nel dibattito. Devo dire – e lo dico con un po' di orgoglio – che, dal confronto, noi, riguardo a produzione e divulgazione culturale, siamo i migliori. Passiamo ora alla nomina dei nuovi soci, dei sei nuovi consiglieri e di un revisore dei conti. Come da mia abitudine, vi ho già mandato via email i loro curricula.

Vorrei ringraziare i consiglieri accademici in scadenza: Giovanni Allia di Montereale, Marinella Colummi Camerino, Guido Moltedo, Ottavia Piccolo, Raffaele Santoro e Claudio Scarpa. Sui soci non mi stancherò mai di dirvi che i proponenti devono accertarsi, assumendosene la responsabilità, che i proponendi, oltre ad avere un curriculum adeguato abbiano voglia di impegnarsi per l'Ateneo. Ci sono soci che non abbiamo mai visto: non frequentano gli incontri, non partecipano alle assemblee, non propongono alcunché. In altre accademie le assenze alle assemblee vengono sanzionate con la decadenza. Bisogna introdurre anche soci giovani. Alcune accademie, ad esempio, hanno sospeso l'inserimento di soci proposti perché venivano indicate solo persone di una certa età. Già noi ci siamo orientati ad accantonare certe nomine perché tutte di un settore. È ben vero che la norma sulle classi è sostanzialmente abrogata, ma i vari saperi devono trovare tutti spazio in Ateneo. È stato proposto di fare una ricognizione completa dei soci e delle aree, diciamo, di azione di ciascuno. Questo sia per avere un'idea dell'effettiva composizione, cioè delle effettive competenze presenti all'interno dell'Ateneo, sia per reperire dei soci competenti per il caso si voglia organizzare un'attività di tipo interdisciplinare, sia eventualmente per proposte future, al fine di equilibrare certe aree rispetto ad altre. Termino con un ringraziamento a tutti i soci che hanno contribuito alla vita dell'Ateneo, ma, in particolare, il mio ringraziamento di cuore va allo staff di segreteria e di sala che ci sostiene. Senza il loro apporto, che non è solo materiale e organizzativo, ma di vera e propria collaborazione qualitativa, i presidenti non andrebbero da nessuna parte». Prima di chiudere l'assemblea e dar corso alle votazioni, la presidente presenta ufficialmente alcuni soci nominati alla scorsa assemblea, cui verrà donata la stampa del nostro istituto, il pin e la borsa: Alessandro Bressanello, Roberto De Feo ed Elena Svalduz. Nonostante non sia né nuovo socio, né giunto al termine del suo incarico, la presidente rende omaggio con la medaglia e la stampa dell'Ateneo Veneto anche al proto della Fabbrica l'arch. Alberto Ongaro che da anni e con tanta professionalità, tanta dedizione, tanta passione e tanta pazienza «tiene su questa baracca».

Prende quindi la parola il tesoriere Giovanni Anfodillo per illustrare il bilancio preventivo 2024, basato sul bilancio consuntivo 2023, di cui abbiamo i dati precisi fino a ottobre. Poi è stata fatta una stima per gli ultimi due mesi. Si chiude con una perdita di circa 63.000 euro, perché, come già detto più volte, l'Ateneo Veneto ha una struttura sbilanciata dove le entrate ordinarie non riescono a coprire i costi ordinari e, nonostante questo, fino ad ora è stato possibile raggiungere un equilibrio grazie all'affitto della sala durante il periodo della Biennale. Purtroppo nel 2023 la sala non è stata affittata motivo per cui chiudiamo in negativo. È una perdita che non preoccupa il tesoriere e non deve preoccupare nemmeno l'assemblea in quanto qualche anno fa è stata fatta l'operazione di contabilizzare l'immobile a patrimonio, inserendola anche nello statuto. Quindi un patrimonio di più di 2.000.000 di euro può ampiamente coprire una perdita di 63.000 euro. Dal lato finanziario la preoccupazione è ancora minore perché a oggi abbiamo circa 141.000 euro di liquidità e sono ancora da incassare le prossime rate relative al contratto di affitto per la Biennale 2024. Questo ha permesso di provvedere alle manutenzioni di

cui ha parlato la presidente e consentirà di finanziare le attività future e il progetto ascensore, che per una parte sarà coperto dallo Stato. Come si vede il prossimo anno si stima di chiudere con un utile di circa 48.000 euro che coprirà in parte la perdita di quest'anno.

Interviene Nelli Elena Vanzan Marchini chiedendo se i costi stimati al 31 dicembre siano abbastanza affidabili. Vede una crescita continua sul costo dei dipendenti e chiede se sia stato dato loro un aumento. Risponde Giovanni Anfodillo dicendo che la stima fatta dei costi è abbastanza affidabile, poi ovviamente gli imprevisti possono accadere. Continua affermando che non è stato concesso alcun aumento ai dipendenti e che nel 2022 c'era ancora l'effetto post-COVID-19 che aveva ridotto in parte il costo del lavoro. Se fossero aumentate le quote dei soci si potrebbero aumentare gli stipendi.

Riprende la presidente per ricordare che la Commissione statuto sta lavorando alla sua revisione e dovrebbe essere in dirittura d'arrivo. Riprende il tesoriere precisando alcune cose in relazione ai contributi pubblici. Quest'anno, dice, si è partecipato a diversi bandi relativi a richieste di contributo e ci si è interrogati per capire per quali sia valsa veramente la pena. I bandi consentono di fare bei progetti, ma non portano a casa nulla dal punto di vista economico perché prevedono sempre una percentuale di autofinanziamento pari circa al 20%. Probabilmente si dovrà fare una valutazione costi benefici perché richiedono molto impegno da parte della segreteria. Crede si debbano cercare bandi che abbiano un ritorno anche in termini di cultura, di istruzione, di formazione. La presidente concorda con il tesoriere e ringrazia il Comitato di presidenza per il lavoro svolto e per il supporto.

Interviene Nelli Elena Vanzan Marchini dicendo che solitamente gli atenei hanno anche una parte formativa riguardante i giovani e, sentendo parlare di revisione dello statuto, si chiedeva se fosse possibile prevederla anche all'interno dell'Ateneo. Forse alcuni soci con più esperienza, che magari dirigono anche alcuni corsi istituzionali, potrebbero far loro da tutor per prepararli a diventare soci. La presidente ringrazia e chiede di poter procedere con la votazione del bilancio e se vi siano soci contrari o astenuti. Nessuno contrario tranne il tesoriere, che si astiene. Non essendoci altre domande o osservazioni, il bilancio preventivo 2024 viene approvato all'unanimità. La presidente invita alla votazione delle nuove proposte di soci, dei sei consiglieri accademici e di un revisore dei conti. Dopo il tempo necessario, si procede con lo scrutinio. Viene deciso l'ufficio degli scrutatori: il segretario accademico avvocato Alvise Bragadin, il tesoriere dottor Giovanni Anfodillo e il personale di segreteria e biblioteca, Elena Rossetto, Marina Niero e Daria Albanese. Questi i risultati dello scrutinio: soci aventi diritto 71 (66 presenze con 5 deleghe), votanti effettivi 68.

Per i soci residenti sono stati eletti: Paolo Brambilla (67), Marco Giommoni (65), Francesca Malagnini (68), Pier Marco Rosa Salva (67), Antonio Trampus (64). Per i soci non residenti sono eletti: Alessio Arena (67), Maurizio Bradaschia (68), Filippo Perissinotto (67). I sei consiglieri accademici eletti sono: Emanuela Bassetti (61), Bruno Buratti (63), Donatella Calabi (64), Giorgio Crovato (68), Maria Teresa De Gregorio (64), Michele Gottardi (66). Il revisore dei conti eletto è Renato Murer (68).

La presidente proclama ufficialmente eletti i nuovi soci, i sei consiglieri accademici, il revisore dei conti e invita tutti al brindisi per lo scambio degli auguri in sala lettura e non essendoci altri argomenti all'ordine del giorno, ringrazia i partecipanti, augura serene festività a tutti e chiude l'assemblea alle ore 20.00.

RENDICONTO GESTIONALE 2023

DESCRIZIONE	es. 2023	es. 2022
<b>PROVENTI E RICAVI</b>		
<b>RICAVI, RENDITE E PROVENTI</b>		
proventi da quote associative e apporti dei fondatori	56.820	55.940
erogazioni liberali	0	0
proventi del 5 per mille	6.929	9.000
contributi da soggetti privati	36.430	7.795
contributi da enti pubblici	112.356	128.091
altri ricavi, rendite e proventi	42.977	204.138
ricavi per prestazioni e cessioni a terzi	24.672	24.721
da altri investimenti finanziari	0	0
da altri proventi	0	0
<b>TOTALE PROVENTI E RICAVI</b>	<b>280.336</b>	<b>429.685</b>
<b>ONERI E COSTI</b>		
<b>COSTI E ONERI DA ATTIVITÀ DI INT. GENERALE (A)</b>		
materie prime, sussidiarie, di consumo e merci	4.911	7.151
servizi	150.856	177.162
godimento beni di terzi	5.333	4.756
personale	156.498	167.549
ammortamenti	13.291	13.999
accantonamenti per rischi e oneri	0	0
oneri diversi di gestione	2.238	543
<b>TOTALE (A)</b>	<b>333.127</b>	<b>371.160</b>
<b>COSTI E ONERI DA ATTIVITÀ DIVERSE (B)</b>		
servizi	3.888	3.398
personale	15.101	10.316
ammortamenti	1.282	862
oneri diversi di gestione	0	0
<b>TOTALE (B)</b>	<b>20.271</b>	<b>14.576</b>
<b>COSTI E ONERI DA ATTIVITÀ FIN. E PATRIM. (C)</b>		
	680	774
<b>TOTALE ONERI E COSTI(A+B+C)</b>	<b>354.079</b>	<b>386.510</b>

## BILANCIO PREVENTIVO 2024

ATTI  
XXXII

DESCRIZIONE	preventivo 2024
<b>PROVENTI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI</b>	
contributi soci	60.000
contributi enti pubblici	90.000
contributi enti privati	15.000
altre entrate	208.700
5 per mille	8.000
<b>TOTALE PROVENTI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI</b>	<b>381.700</b>
<b>ONERI ATTIVITÀ DI INTERESSE GENERALE</b>	
materia prime, merci ecc.	5.000
servizi	131.394
personale	173.628
ammortamenti	14.078
altri oneri	7.500
<b>TOTALE ONERI ATTIVITÀ ISTITUZIONALI</b>	<b>331.600</b>
<b>RISULTATO ATTIVITÀ ISTITUZIONALI (A)</b>	<b>50.100</b>
proventi da attività diverse	25.000
oneri da attività connesse	20.900
<b>RISULTATO ATTIVITÀ DIVERSE (B)</b>	<b>4.100</b>
proventi finanziari	0
oneri finanziari	0
<b>RISULTATO GESTIONE FINANZIARIA (D)</b>	<b>0</b>
oneri tributari (o)	6.000
<b>RISULTATO (A+B+D+O)</b>	<b>48.200</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



Il presente codice è basato sulle linee-guida del Cope (Committee on Publication Ethics: <http://publicationethics.org/>) e regola il comportamento di tutte le parti coinvolte nel processo di pubblicazione dei contributi della rivista *Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti. Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*.

#### I. DOVERI DELLA REDAZIONE DELLA RIVISTA

1. La direzione ha la responsabilità di decidere sulla pubblicazione dei contributi inviati alla rivista sulla base dei risultati della procedura di referaggio.
2. La decisione di accettare o rifiutare un contributo per la pubblicazione è basata esclusivamente su criteri di rilevanza scientifica, attinenti alla originalità, chiarezza e pertinenza dei contenuti, senza distinzione di razza, sesso, orientamento sessuale, credo religioso, origine etnica, cittadinanza nonché orientamento scientifico, accademico o politico.
3. La direzione è responsabile per la gestione delle segnalazioni, da qualsiasi fonte provenienti, di imprecisioni, errori, conflitti di interessi, plagii che emergano sia durante che dopo la procedura di revisione. A tal fine, la direzione può consentire, ove possibile, la correzione del contributo, la pubblicazione di un *erratum* o, nei casi più gravi di scorrettezze, la ritrattazione del contributo. In tutti i predetti casi, la direzione interpella preventivamente gli autori del contributo interessato e li tiene informati sugli sviluppi della procedura.
4. I materiali inediti contenuti in un contributo proposto per la pubblicazione non possono essere utilizzati da chiunque acceda ad essi nel corso del processo di pubblicazione senza il consenso scritto dell'autore.

#### II. DOVERI DEGLI AUTORI

1. Gli autori si conformano ai canoni di correttezza e integrità scientifica sia nella redazione del contributo sia nella collaborazione con la direzione e la redazione per l'intera procedura di valutazione.
2. Gli autori garantiscono l'originalità del contributo e, ove pertinente, l'autenticità dei fatti o dei dati utilizzati.
3. I testi provenienti da contributi di terzi o anche degli stessi autori devono essere parafrasati o citati letteralmente, ferma in ogni caso l'indicazione della fonte. Devono essere parimenti indicate tutte le fonti cui gli autori hanno fatto riferimento per l'elaborazione del contributo, a prescindere dalla presenza di citazioni espresse.
4. Gli autori garantiscono la natura inedita del contributo sottoposto alla valutazione dei revisori. In fase di procedura di revisione i manoscritti non possono essere sottoposti ad altre riviste per la pubblicazione.
5. Inviando il manoscritto per la revisione, gli autori, in caso di giudizio favorevole e successiva pubblicazione del contributo, rinunciano a tutti i diritti di sfruttamento economico. I diritti sono trasferiti all'editore della rivista.
6. La paternità letteraria del manoscritto è limitata a coloro che hanno dato un contributo significativo per l'ideazione, la progettazione, l'esecuzione o l'interpretazione dello studio. Tutti coloro che hanno dato un contributo significativo devono essere elencati come co-autori. L'autore di riferimento deve garantire che i co-autori siano indicati nel manoscritto, che abbiano visto e approvato la versione definitiva dello stesso e che siano concordi nel presentarlo per la pubblicazione.
7. Qualora gli autori riscontrino errori significativi o inesattezze nel contributo pubblicato 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.



**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



**CCX, terza serie, 22/I (2023)**

*Canova a Venezia. 1822-2022*

A cura di Nico Stringa

Saggi, contributi e memorie di

Michele Gottardi, Nico Stringa, Maria Grazia Messina, Federico Piscopo, Guido Zucconi, Sandro Menegazzo, Johannes Myssok, Fernando Rigon Forte, Giandomenico Romanelli, Paola Marini, Rosa Barovier Mentasti, Leonardo Mezzaroba, Franco Miracco, Andrea Bellieni, Piero Del Negro, Elisabeth Crouzet-Pavan

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

Saggi, contributi e memorie di

Nicola Berton, Licia Fabbiani, Andreina Rigon, Sonia Matarazzo, Fiorella Guerra, Costanza Scarpa, Elena Giacomello, Maura Manzelle, Kristian Gandin, Adolfo Bernardello, Gianfranco de Zuccato



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