Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche

2–2025

Edizioni Ca'Foscari

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche
2-2025

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Serie diretta da
Fabrizio Magani

Edizioni
Ca'Foscari

Soprintendenza
Archeologia, belle arti e
paesaggio per la città
metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Direttore

Fabrizio Magani
Soprintendente

Comitato scientifico

Giulia Altissimo
Funzionaria storica dell'arte

Guido Beltramini
Direttore Centro Internazionale
di Studi di Architettura Andrea Palladio

Sara Bini
Funzionaria archeologa

Bruno Callegher
Professore Ordinario Università
degli Studi di Trieste – Numismatica

Anna Chiarelli
Funzionaria architetto

Silvia Degan
Funzionaria architetto

Gianmario Guidarelli
Professore Associato, Università degli Studi
di Padova – Storia dell'architettura

Paola Marini
Presidente Comitati privati internazionali
per la salvaguardia di Venezia

Irene Spada
Funzionaria storica dell'arte

Alessandra Turri
Funzionaria architetto

Devis Valenti
Funzionario storico dell'arte

Segreteria di redazione

Sara Bini
Devis Valenti

e-ISSN 3035-3262 ISSN 3035-3440

URL https://edizionicafoscari.it/it/edizioni4/collane/soprintendenza-archeologia-belle-arti-e-paesaggio/

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche

2-2025

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

2025 Edizioni Ca' Foscari – Venice University Press

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche 2-2025

© 2025 Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia per il testo
© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

OPEN ACCESS

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione online dicembre 2025
ISBN 978-88-6969-943-6 [ebook]

1a edizione cartacea dicembre 2025
ISBN 978-88-6969-944-3 [print]

Progetto grafico: Lorenzo Toso

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche 2-2025. — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2025. — vi + 318 p.; 28 cm. — (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia; 2). — ISBN 978-88-6969-944-3.

URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-944-3/
DOI http://doi.org./10.30687/978-88-6969-943-6

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche
2-2025

Sommario

Introduzione
Fabrizio Magani 3

Tre frammenti micenei da Torcello
Nuove prospettive di ricerca
Fiorenza Bortolami, Ilaria Caloi 5

Mira, Parco delle Giare
Un sito produttivo dell'età del Bronzo a due passi dalla Laguna
Cecilia Rossi, Vanessa Baratella, Michele Cupitò, Rita Deiana, Gaia Garosi, Marco Gervasutti, Alessandro de Leo, Paolo Mozzi, Sandra Primon, Giovanni Tasca 15

Archeologia a Venezia tra tutela istituzionale, comunicazione e partecipazione pubblica
I casi di Lio Piccolo e Piazza San Marco
Sara Bini, Margherita Persico 27

La pala ribaltabile di Malamocco
Restauro e ricerche
Enrica Colombini, Gabriele Matino 37

La scoperta di un dipinto murale esterno su un palazzo in riva del Ferro
Giulia Altissimo, Paolo Bensi, Valeria Saccarola, Martina Serafin, Devis Valenti 47

Palazzo Boldù a San Felice
Appunti e nuove prospettive di studio e tutela
Maria Ilaria Garavelli 79

Un esempio di campanile a doppia canna a Venezia: il campanile dei Gesuiti
Federica Romaro, Anna Chiarelli, Andrea Marascalchi 91

La costruzione dell'Ala Napoleonica
Una proposta di lettura tra osservazioni di cantiere e fonti storiche
Francesca Campagnoli, Ilaria Cavaggioni, Alessandra Turri 103

Il restauro della colonna del Leone in piazzetta San Marco
La donazione Neff per l'Archivio Disegni
Irina Baldescu 117

Architetture d'acqua nel Veneziano a cavallo tra Ottocento e Novecento
Irina Baldescu, Elisa Longo, Alessandro Boscolo, Elisabetta Zambon 127

Tutela dell'architettura contemporanea
Procedure ed esempi nella prassi della Soprintendenza di Venezia
Irina Baldescu 145

Peggy Guggenheim Collection
Vincolo giuridico e valore identitario della collezione e del suo 'contenitore'
Elisa Longo 161

Architetture balneari e paesaggi artificiali a Jesolo
Quale futuro per la città?
Silvia Degan 179

Settant'anni di paesaggio lagunare raccontato dalle dichiarazioni di interesse pubblico
Ilaria Cavaggioni, Alessandra Turri 197

Diari di Lavoro

Un ampliamento dell'esposizione archeologica a Campagna Lupia
Le vetrine di Lugo
Fabio Spagiari, Vanessa Baratella, Michele Cupitò, Cecilia Rossi 215

La sistemazione dei magazzini archeologici e il materiale di Ernesto Canal
Martina Bergamo, Sara Bini, Angelica Della Mora, Jacopo Paiano, Marco Paladini 221

Tra normativa e realtà: gestione e prospettive dei resti umani nella Soprintendenza di Venezia
Sara Bini, Lorenzo Bigo, Lisa De Luca 231

Laguna di Venezia: il restauro delle tavole intarsiate dal sito subacqueo 'Fusina 1'
Alessandro Asta, Ilaria Bianca Perticucci 237

Palazzo Tiepolo a San Fantin
La riscoperta di una decorazione muraria tardogotica
Valeria Saccarola, Silvia Boel, Mario Massimo Cherido,
Stefano Carlini, Andrea Marascalchi 239

Palazzetto Bru Zane: intervento di conservazione e restauro delle decorazioni pittoriche nella Sala Lettura
Anna De Stefano, Irene Spada, Federica Romaro,
Martina Serafin, Andrea Simionato, Marco Zordan 249

Chioggia, la chiesetta della Madonnina al Granaio ('ceseta de le Aneme') e il culto dei morti
Irina Baldescu, Elena Casotto 257

Un programma sui testimoni viventi a Venezia
Diario di campo da un cantiere aperto sul patrimonio immateriale
Anna Favaretto, Cinzia Marchesini, Irene Spada 265

Un manoscritto etiope presentato all'Ufficio Esportazione
Il procedimento di restituzione di un bottino di guerra
Elisabetta Sciarra 275

Notizie dagli Archivi

L'armadio della vergogna
Cinzia Tasso, Alessandra de Marchi 287

«Per la raccolta e disposizione di antichi ruderi trovati in Torcello»
Un episodio ottocentesco di tutela e valorizzazione di capitelli antichi
e medievali all'interno della basilica di Santa Maria Assunta
Devis Valenti 289

Diamoci del 'voi'
La quotidianità durante il secondo conflitto mondiale negli uffici della Soprintendenza
Cinzia Tasso 299

Attività della Soprintendenza 305

La Soprintendenza 317

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche

2-2025

Introduzione

Fabrizio Magani
Direttore generale Archeologia Belle Arti e Paesaggio

Venezia rappresenta uno dei luoghi più esigenti per la tutela del patrimonio culturale. La sua condizione fisica e storica impone di tenere insieme la cura della memoria e l'attenzione al mutamento, in un equilibrio sempre da rinnovare. Per la Soprintendenza, operare in questo contesto significa assumere ogni giorno la complessità come condizione naturale del lavoro di tutela: un compito che richiede conoscenza, ascolto e sensibilità, ma anche lucidità amministrativa e rigore tecnico-scientifico.

Impegno che dobbiamo dimostrare in ogni realtà del nostro intero territorio.

Cronache della Soprintendenza di Venezia offre il ritratto di una struttura viva, che coniuga la continuità della tradizione con l'apertura verso linguaggi e metodologie nuove. Non un semplice resoconto di attività, ma il racconto corale di un laboratorio di ricerca e di tutela che si rinnova costantemente, nel dialogo con le università, con gli istituti centrali del Ministero, con i Comuni, le diocesi, le fondazioni e le comunità locali. Le sinergie non mancano, anche se – come accade nelle migliori collaborazioni – la loro efficacia si misura spesso più nei verbali che nelle conferenze stampa. Chi conosce la vita delle Soprintendenze sa che dietro ogni relazione o progetto si nasconde sempre un percorso di confronto, di ostinazione e talvolta di diplomazia applicata. È lì che si misura il valore reale di un'amministrazione: nella capacità di restare fedele al principio mentre cambia il contesto. È la testimonianza di una Soprintendenza che conserva ma anche interroga, interpreta e restituisce alla comunità il senso dei beni culturali di cui si prende cura.

Ogni contributo di queste pagine si inserisce in una narrazione che unisce ricerca e tutela in un percorso continuo di conoscenza. Gli studi archeologici illustrano la capacità di leggere nel deposito materiale della città la trama delle sue trasformazioni. Le indagini su Piazza San Marco, che hanno restituito dati di straordinaria rilevanza per la comprensione delle fasi altomedievali, e le ricerche preventive condotte a Mira e lungo il margine lagunare testimoniano come la tutela archeologica possa dialogare con la pianificazione territoriale e con la gestione consapevole delle trasformazioni del paesaggio. In questi interventi si riconosce il valore di una disciplina che, pur fondata sulla manualità dell'analisi stratigrafica, si misura oggi con strumenti digitali, modelli predittivi e reti di collaborazione che ampliano il concetto stesso di conoscenza del territorio.

Accanto all'archeologia, la tutela architettonica e il restauro monumentale continuano a costituire un campo di eccellenza per l'Ufficio veneziano. Le ricerche sull'Ala Napoleonica e sui campanili della città, le indagini sulle decorazioni murali e i restauri di palazzi e chiese – da San Fantin al Palazzetto Bru Zane, da Malamocco a Chioggia – dimostrano la capacità dei funzionari e dei tecnici di unire la perizia analitica al rispetto delle stratificazioni storiche. In ogni intervento si riconosce la volontà di far convivere la conservazione materica con la restituzione della leggibilità, la precisione scientifica con la consapevolezza estetica. La tutela, in questa prospettiva, non è mai mera difesa, ma forma di conoscenza che si rinnova nell'atto stesso del restauro. In certi momenti, quando un ponteggio si alza o una facciata viene liberata dai teli, si percepisce come la tutela sia ancora una forma di artigianato intellettuale nel quale si lavora con la stessa cura con cui si restaura un affresco, ma avendo come materia prima il tempo. E, come sanno bene i restauratori, la storia non si lascia restaurare facilmente: a volte resiste, altre si vendica, ma quasi sempre finisce per insegnare qualcosa anche ai più esperti.

La riflessione si estende poi ai temi del paesaggio e dell'architettura contemporanea, due ambiti che oggi rappresentano forse la frontiera più delicata della tutela. Nel racconto dei paesaggi lagunari, osservati attraverso settant'anni di dichiarazioni di interesse pubblico, si riconosce la consapevolezza che il paesaggio non è soltanto cornice, ma bene culturale in sé, risultato dell'interazione tra la storia dell'uomo e l'ambiente naturale. La Soprintendenza di Venezia ha saputo leggere questa eredità nel presente, traducendola in indirizzi concreti per la pianificazione e per la salvaguardia dei contesti lagunari e costieri, dove la dimensione ambientale si intreccia in modo indissolubile con quella storica e culturale. L'attenzione alle architetture d'acqua di età moderna e contemporanea testimonia come la tutela possa estendersi anche a quei manufatti che raccontano la costruzione del paesaggio idraulico e produttivo del Veneto lagunare.

Una sezione significativa del volume è dedicata ai depositi, agli archivi e alle collezioni, spazi di memoria dove la tutela assume la forma concreta dell'ordinamento e della cura quotidiana. L'impegno per la razionalizzazione dei magazzini archeologici, la digitalizzazione dei fondi, il recupero dell'Archivio Storico e il riordino dei nuclei documentari dimenticati restituiscono la misura di una tutela che non vive solo nei cantieri, ma anche nei luoghi in cui il patrimonio viene custodito e reso accessibile. Sono azioni che richiedono metodo, pazienza e competenza, qualità che caratterizzano da sempre il lavoro dei funzionari e del personale tecnico-scientifico di questa Soprintendenza. Anche negli archivi più polverosi si nasconde infatti un frammento di futuro, se solo si ha la pazienza di non arrendersi alla polvere. Del resto, la burocrazia italiana ha inventato la stratigrafia prima dell'archeologia.

Nello stesso orizzonte si collocano le esperienze di restauro e di ricerca legate ai materiali

archeologici e artistici: il recupero delle tavole lignee del sito subacqueo di Fusina 1, lo studio dei reperti micenei di Torcello, fino alle più recenti riflessioni sulla gestione dei resti umani nei depositi. In ognuno di questi interventi si riconosce la sintesi fra rigore scientifico e responsabilità etica, che oggi caratterizza il volto più avanzato dell'azione di un ufficio della Pubblica Amministrazione. Venezia, con il suo patrimonio diffuso e fragile, diventa così il banco di prova di metodologie che uniscono rigore disciplinare e apertura interdisciplinare.

Un altro ambito che trova spazio crescente nelle Cronache è quello del patrimonio immateriale. Le pagine dedicate ai 'testimoni viventi' documentano la capacità dell'Ufficio di declinare la Convenzione di Faro e le più recenti linee UNESCO in una pratica di tutela che si fa incontro con le persone, con i saperi e con le comunità. L'archeologia delle pratiche e la salvaguardia dei gesti quotidiani rappresentano oggi una delle vie più fertili per rinnovare il senso del lavoro istituzionale: un modo per dare voce a ciò che non si conserva nei depositi ma nelle mani, nella memoria e nei racconti.

Completano il volume alcuni contributi che affrontano la dimensione giuridica e amministrativa della tutela, con attenzione a temi di grande attualità come la restituzione dei beni esportati illecitamente, l'applicazione dei vincoli e la gestione del diritto d'autore. In queste pagine, dedicate ad ambiti solo in apparenza tecnici, emerge una delle qualità più proprie dell'Ufficio veneziano: la capacità di far dialogare il linguaggio della legge con quello della storia, riconoscendo nella norma non un limite ma un esercizio di responsabilità pubblica.

Ciò che colpisce, sfogliando queste pagine, è la coralità del lavoro. Ogni articolo, pur nella specificità dei temi, restituisce il senso di un tessuto professionale coeso, in cui archeologi, architetti, storici dell'arte, restauratori e personale amministrativo condividono la stessa responsabilità nei confronti della storia e della bellezza di Venezia, consapevoli del valore pubblico che ogni azione rappresenta. È un'identità che si costruisce nel tempo, attraverso l'esperienza diretta sui cantieri, il dialogo con i cittadini, la fatica delle procedure, ma anche la soddisfazione di vedere restituita alla comunità una porzione di bellezza. In questo risiede la vera forza della Soprintendenza di Venezia: nella qualità diffusa del suo personale, nella dedizione silenziosa di chi ogni giorno traduce la complessità del reale in atti concreti. Chi frequenta gli uffici sa che il lavoro quotidiano non somiglia a quello di un manuale. Si alternano entusiasmi e attese, urgenze e silenzi, eppure in questo ritmo irregolare si custodisce la sostanza più viva del servizio pubblico. È in questa discreta ostinazione che la tutela trova la sua forza: nel continuare a fare bene le cose anche quando non se ne parla più.

La Direzione Generale riconosce in questo lavoro un esempio di coerenza e di visione. In un tempo segnato dai profondi mutamenti del clima, dell'economia e delle tecnologie, le Soprintendenze sono chiamate a rinnovare i propri strumenti e le proprie modalità di intervento. L'esperienza veneziana dimostra come l'istituzione possa mantenere la solidità dei principi e, al tempo stesso, aprirsi alla sperimentazione e all'innovazione. In questa prospettiva la tutela non si configura come una barriera, ma come un dialogo costante con la realtà, capace di trasformare la conservazione in progetto per il futuro che avanza. È la dimostrazione che l'amministrazione pubblica, quando si fonda sulla competenza e sul senso del dovere, può continuare a essere strumento di valori senza ancorarsi al passato.

Guardare a Venezia, e al territorio circostante, significa, in fondo, interrogarsi sul significato stesso del patrimonio culturale nel XXI secolo. Ogni pietra, ogni documento, ogni testimonianza che la Soprintendenza conserva porta con sé non solo un valore estetico o storico, ma una domanda sul nostro modo di abitare il mondo. Questo volume non vuole offrire risposte definitive, suggerisce solo percorsi attraverso la possibilità di una attività di protezione del patrimonio culturale che sappia unire conoscenza e partecipazione, autorità e ascolto, tradizione e sperimentazione.

In un momento di riorganizzazione istituzionale, segnato dall'attuazione della riforma del 2024 e dall'ampliamento delle competenze sul territorio metropolitano, l'Ufficio ha saputo mantenere continuità e qualità d'azione, grazie all'impegno costante dei suoi funzionari, dei tecnici e del personale di supporto. La fusione con il Segretariato regionale e l'assunzione di nuove responsabilità operative hanno richiesto capacità di adattamento e senso di equilibrio, qualità che questo gruppo di lavoro, con spontaneità e con le sue proprie capacità, ha saputo esprimere con esemplare dedizione. È in questa tenuta, discreta ma sostanziale, che si misura il valore di una struttura capace di garantire, anche nel mutamento, la stabilità e l'autorevolezza dell'istituzione. Le riforme, si sa, cambiano più rapidamente delle sigle delle direzioni, ma ciò che resta stabile è la competenza delle persone. È questa la migliore garanzia di continuità per la protezione del nostro patrimonio culturale. In tempi in cui la rapidità sembra talvolta prevalere sulla riflessione, è confortante constatare che la pazienza dell'analisi e la lentezza del metodo continuano a produrre risultati duraturi, che in questo volume si ha voglia di condividere con il pubblico. La Soprintendenza di Venezia ne offre quotidiana dimostrazione, anche quando le condizioni non favoriscono la calma dello studio ma la fretta dell'adempimento.

La tutela, oggi come ieri, non è un esercizio di potere ma una forma di responsabilità condivisa. Riguarda la nostra capacità di riconoscere il valore del passato per costruire un futuro fondato sul rispetto e sulla conoscenza. Venezia, con la sua storia e con la sua fragilità, ci insegna che questa attenzione è un compito inesauribile, un dovere che si rinnova ogni giorno nello sguardo di chi sa vedere nel patrimonio non soltanto un'eredità da proteggere, ma una promessa di continuità civile.

Tre frammenti micenei da Torcello
Nuove prospettive di ricerca

Fiorenza Bortolami
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Ilaria Caloi
Università Ca' Foscari Venezia

Abstract
This paper re-examines three Mycenaean ceramic fragments apparently discovered on the island of Torcello in the mid-twentieth century. Their typology and chronology are re-evaluated in the light of recent archaeological evidence and updated interpretations of Bronze Age settlement dynamics in the northern Venetian lagoon and its hinterland. Future archaeometric analyses aim to determine whether the fragments are genuine Mycenaean imports or Italo-Mycenaean products, and to contextualize them within wider exchange networks connecting the Aegean world with the northern Adriatic and the Po Valley during the Late Bronze Age.

Keywords
Mycenaean pottery, Northern Adriatic, Bronze Age Veneto, Lagoon archaeology.

Sommario 1 Introduzione. – 2 I tre frammenti di Torcello: nuovi dati per una vecchia questione. – 2.1 Catalogo. – 2.2 Tipologia e cronologia. – 2.3 Problemi di datazione e contestualizzazione. – 3 La gronda lagunare veneziana nell'età del Bronzo: una sintesi aggiornata del quadro insediativo. – 4 Nuove prospettive di ricerca.

1 Introduzione

«Tre frammenti micenei da Torcello»[1] è il titolo del primo articolo interamente dedicato a questi ritrovamenti della Laguna di Venezia e pubblicato nel 2000 da Elena Di Filippo Balestrazzi (2000, 203),[2] la quale li interpreta come importazioni micenee databili tra il Tardo Elladico IIIA2 e il IIIB **[fig. 1]**, ossia tra il 1370/1360 e il 1200 a.C. circa, più o meno corrispondenti al Bronzo Recente 1 e 2 nella penisola italica.[3] A questo articolo fa seguito un contributo del 2006 di Lucia Vagnetti, dove la studiosa ne conferma la cronologia e l'origine greca, in particolare dal Peloponneso, e infine sottolinea la cautela con cui queste tre importazioni micenee devono essere contestualizzate all'interno della Laguna veneziana; si tratta infatti di tre frammenti che non provengono da un contesto certo e che, per la loro cronologia alta, sono difficilmente

1 Il contributo è stato scritto da Fiorenza Bortolami (paragrafi 1, 3, 4) e Ilaria Caloi (paragrafi 1, 2, 4). Ilaria Caloi ringrazia i colleghi Elisabetta Borgna e Francesco Iacono per i preziosi suggerimenti. Da entrambe un ringraziamento speciale va a Filippo Carinci e Giovanna Gambacurta per i consigli elargiti in fase di stesura del presente contributo, e a Alessandro Sanavia per la realizzazione della Figura 1 con foto e disegni dei tre reperti.

2 Sulla storia del ritrovamento dei tre frammenti si veda anche Braccesi 2000; 2001.

3 Per le corrispondenze tra cronologia relativa e cronologia assoluta dell'età del Bronzo nella penisola italica, vedi la tabella pubblicata in Fontana et al. 2018, 326, fig. 1, basata sui lavori di Peroni, Vanzetti 2005; Bietti Sestieri 2010.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Bortolami, Caloi
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/001

inquadrabili in area altoadriatica, dal momento che quest'ultima non ha restituito tracce di una presenza micenea 'in contesto' nei secoli XIV e XIII a.C.[4] Rimane infine il sottile dubbio, già espresso da entrambe le studiose,[5] che i tre reperti possano derivare da una collezione privata.

È con la medesima cautela manifestata da L. Vagnetti che i tre frammenti di Torcello saranno trattati in questo breve contributo, che vuole fare il punto della situazione a più di 20 anni dalla loro prima pubblicazione. I tre reperti sono stati recentemente ripresi in esame nell'ambito delle attività di tutela e valorizzazione condotte dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia, che includono il periodico riordino e l'inventariazione dei materiali archeologici custoditi nei magazzini di competenza. Non saranno presi in considerazione i quattro vasetti interi – tre micenei e uno cipriota – conservati al Museo di Torcello,[6] spesso associati ai tre suddetti frammenti nella discussione relativa al materiale egeo in area lagunare, perché di questi si ignora completamente la provenienza.

L'intento del contributo è quello di rivedere la tipologia e la cronologia dei tre frammenti – nuovamente fotografati e disegnati **[fig. 1]** – alla luce delle più recenti pubblicazioni di siti con ritrovamenti di ceramiche sia micenee importate, sia italo-micenee (§ 2); di inquadrarli nello scenario di età protostorica della Laguna veneziana e del territorio circostante, comprendente la gronda e l'immediato entroterra del Veneto orientale, ambito che appare ora più conosciuto e promettente grazie ai ritrovamenti e alle ricerche degli ultimi decenni (§ 3). Infine, si presentano qui le prospettive di ricerca per il futuro (§ 4), che vedono nelle analisi chimiche dei tre frammenti un primo passo verso la loro contestualizzazione nell'area veneta, e in particolare nella fascia costiera e nell'entroterra orientale del territorio veneziano durante l'età del Bronzo. Queste potranno confermare l'effettiva natura di importazioni micenee dei tre reperti o, al contrario, indicarci un'eventuale produzione italo-micenea, sia essa locale, ossia attribuibile all'area veneta, o più in generale pertinente alla penisola italica. Si tratta quindi di un contributo che vuole aggiungere un piccolo tassello al complicato mosaico dell'orizzonte protostorico del territorio perilagunare veneziano.

2 I tre frammenti di Torcello: nuovi dati per una vecchia questione

2.1 Catalogo[7]

Frammento 1 (inv. nr. 281899; 25.S235-7.83) **[fig. 1.1]**
Kylix (?) FS79, del tipo FS 255 o 256.
Frammento di parete. Dim. 2,8 × 3,5; diam. max. ric. 14,4; sp. parete 0,4. Fabbrica fine e di colore beige (Munsell 10YR 7/4 – *very pale brown*).
Profilo semi-globulare e leggermente chiuso verso l'imboccatura; decorato all'esterno con una pittura arancione/marrone chiaro con una spirale regolare (*curve-stemmed spiral* FM49?) tangente a tre linee orizzontali ben distanziate. Datazione: TE IIIA1/TE IIIA2 iniziale.

Frammento 2 (inv. nr. 281897; 25.S235-7.84) **[fig. 1.2]**
Coppa biansata a vasca profonda (*Deep bowl*) del tipo FS 284.
Frammento di orlo. Dim. 4 × 4,7; h. cons. 4,7; diam. orlo ric. 13; sp. parete 0,3/0,4. Fabbrica fine e di colore rosato scuro (Munsell 7.5YR 6/6 – *reddish yellow*).
Coppa profonda con orlo assottigliato e leggermente estroflesso; decorato con pittura color arancione vivace; all'esterno una decorazione a triglifi: sottile linea orizzontale sull'orlo e fascia verticale di zig-zag (FM 75) delimitata da una parte e dall'altra da una linea verticale; all'interno una linea orizzontale al di sotto dell'orlo. Datazione: TE IIIB2/TE IIIC iniziale.

4 La stessa perplessità è stata espressa più recentemente da diversi colleghi: Bettelli et al. 2017, 171-2.
5 Balestrazzi 2000, 207; Vagnetti 2006, 274, in part. la nota nr. 2 dove la studiosa riporta una citazione di Paolo Orsi.
6 Si veda il catalogo dei quattro vasi del Museo di Torcello in Vagnetti 1969; per una discussione sulla loro pertinenza all'area lagunare veneziana, vedi Vagnetti 2006 e Bettelli et al. 2017, 171-2.
7 Ai tre reperti sono stati attribuiti nuovi numeri di inventario: nr. 25-S235-7.83 (Frammento 1), nr. 25-S235-7.84 (Frammento 2), nr. 25-S235-7.85 (Frammento 3). Tutte le misure riportate sono espresse in centimetri (cm).

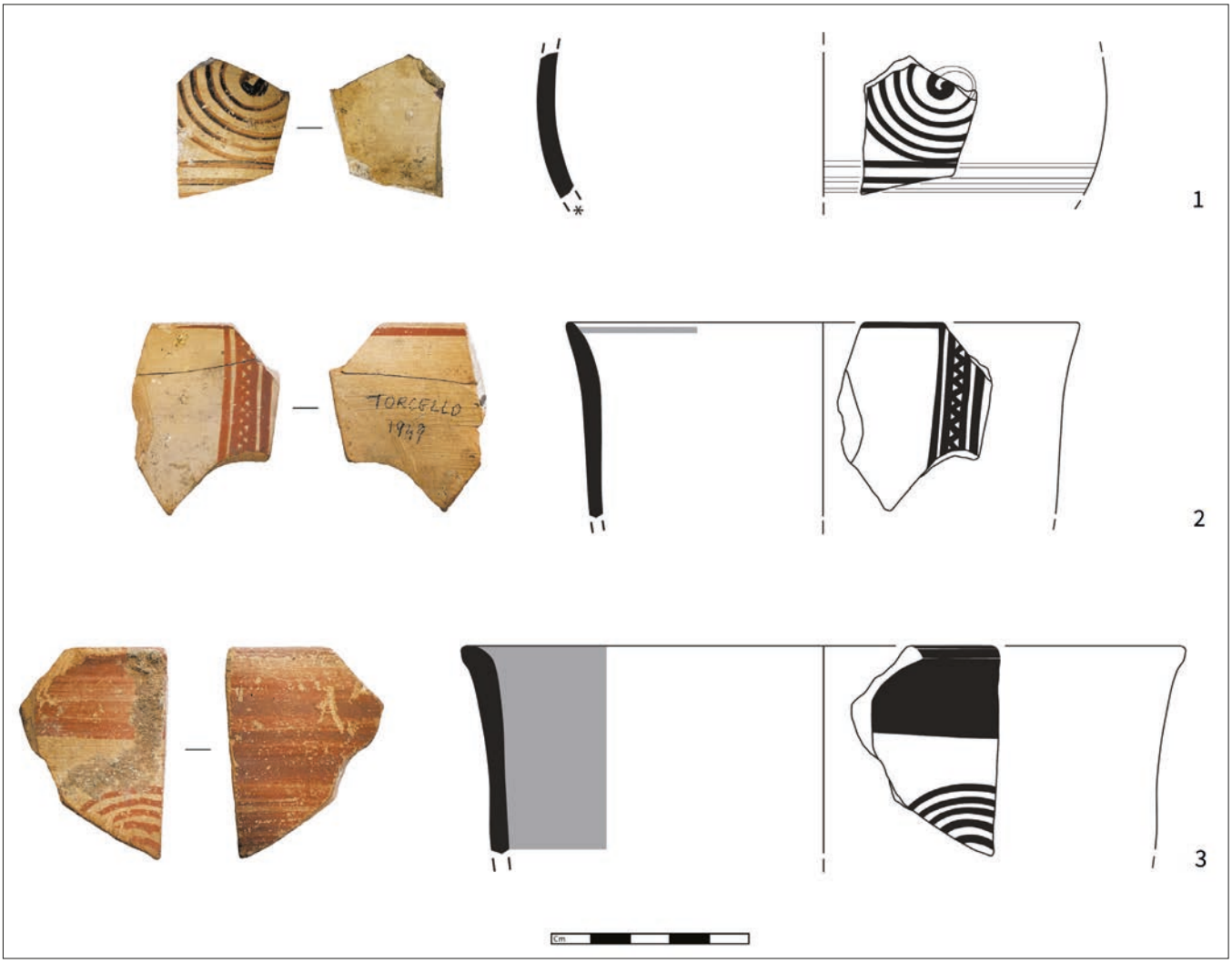


Figura 1 I tre frammenti ceramici da Torcello. Foto e disegni di A. Sanavia

Frammento 3 (inv. 25-S235-7.85) **[fig. 1.3]**
Coppa biansata a vasca profonda del tipo FS 304 o FS 305 (*stemmed bowl*), oppure FS 284 (Gruppo 2). Frammento di orlo. Dim. 4,1 × 5,4; h. cons. 5,2; diam. orlo ric. 18; sp. parete 0,5. Fabbrica semifine e di colore bruno (Munsell 7.5YR 5/6 – *strong brown*).
Coppa a vasca profonda con orlo sagomato e leggermente estroflesso; dipinta in arancione all'interno e decorata all'esterno con una larga banda orizzontale sotto l'orlo e con una spirale con almeno 5 spire. Datazione: TE IIIB2.

2.2 Tipologia e cronologia

Dei tre frammenti, il primo **[fig. 1.1]** è il più difficile da inquadrare perché si tratta di una parete dall'orientamento incerto, che potrebbe quindi appartenere a un vaso sia aperto che chiuso.[8] Il trattamento interno della superficie farebbe, tuttavia, optare per una forma aperta, ma non senza perplessità. In questo caso, sia il profilo semi-globulare che sembra chiudere verso l'imboccatura, sia la decorazione con una spirale e tre linee orizzontali fanno propendere per un frammento pertinente a una *kylix* del tipo FS 255 o 256 (Furumark 1972). La decorazione a linee sottili e distanziate, così pure la spirale ben delineata con spire della stessa larghezza

8 Il profilo semi-globulare e leggermente chiuso potrebbe far pensare alla parete di una forma chiusa, forse una brocchetta o un poppatoio. La perplessità in merito alla pertinenza a una forma chiusa o aperta era stata espressa sia da Balestrazzi (2000, 207) che da Vagnetti (2006, 273).

lasciano propendere per una datazione al TE IIIA1, come già ipotizzato da E. Balestrazzi (2000, 207).[9] La spirale potrebbe essere a stelo curvo (*curve-stemmed spiral* FM 49) e sarebbe quindi più facilmente collocabile nel TE IIIA1, ma non mancano attestazioni di questo tipo di spirale su *kylikes* del TE IIIA2 iniziale (vedi *infra*). Il confronto più calzante per forma e decorazione con spirale a stelo curvo si riscontra in due esemplari da Rodi (Mountjoy 1999, 902, fig. 402, nrr. 13-14),[10] anche se questi risultano di dimensioni maggiori rispetto alla ricostruzione proposta per il frammento 1 di Torcello. L'Attica ha ugualmente rivelato dei buoni paralleli per dimensioni e decorazione in due *kylikes* provenienti da Vourvatsi e databili al TE IIIA2 iniziale.[11] Meno preciso è il confronto con una *kylix* di Micene del TE IIIA2.[12]

Il frammento 2 **[fig. 1.2]** appartiene a una coppa biansata profonda (*deep bowl*) del tipo FS 284 e presenta una decorazione a triglifi che ben si ascrive al TE IIIB2, come già riportato da entrambe le studiose (Balestrazzi 2000, 207; Vagnetti 2006, 273). Si tratta di una *panelled deep bowl* ben nota in contesti micenei sia palaziali sia periferici.

I confronti più puntuali si rinvengono a Pylos in Messenia, in una *deep bowl* datata al TE IIIB/TE IIIC iniziale (Mountjoy 1999, 351-2, nr. 114, fig. 120), e a Delfi, in Focide, in un frammento di *deep bowl* del TE IIIB (Mountjoy 1999, 768-9, nr. 136, fig. 300). Entrambe riportano elementi decorativi simili a quelli del frammento 2 di Torcello: una linea verticale posizionata ai due lati del motivo a zigzag e una linea orizzontale interna disposta al di sotto dell'orlo.

Il frammento 3 **[fig. 1.3]** appartiene a una coppa biansata profonda che potrebbe ascriversi al tipo FS 304 o 305 (*deep stemmed bowl*), come supposto da E. Balestrazzi, che lo data al TE IIIB (Balestrazzi 2000, 207). L'orlo appena estroflesso e non distinto farebbe forse propendere per il tipo FS 305. Non si può, tuttavia, escludere la pertinenza a una *deep bowl* FS 284 del Group B dell'Argolide, ben definito da P. Mountjoy e databile al TE IIIB2 (Mountjoy 1999, 74, 150-1, per esempio nr. 295, fig. 39); si potrebbe assegnare a questo gruppo di FS 284 per i seguenti elementi: il formato maggiore (con diametro dell'orlo che raggiunge anche i 18 cm), la larga banda orizzontale dipinta esterna sotto all'orlo, che P. Mountjoy fissa a 3 cm, e l'interno monocromo. È ancora Delfi a mostrare delle produzioni locali simili.[13]

2.3 Problemi di datazione e contestualizzazione

Come già sottolineato dalle studiose che se ne sono occupate, la mancanza di un contesto buono di ritrovamento è il primo dei problemi cui si va incontro quando ci si accinge allo studio dei tre frammenti di Torcello. Nel suo contributo, E. Balestrazzi riporta che essi non furono rinvenuti in un sito archeologico dell'isola, ma su una spiaggia (2000).

Un altro problema è relativo alla datazione assai antica delle tre importazioni micenee; queste ultime, infatti, non troverebbero un contesto in cui inserirsi nell'area lagunare veneziana dell'età del Bronzo. Come giustamente sottolineato prima da L. Vagnetti e poi da altri colleghi, non ci sarebbero contesti in tale area che avrebbero rivelato materiali micenei già nel XIV e XIII secolo a.C. (Vagnetti 2006; 2014; Jones et al. 2014b; 2021).

Se la datazione al TE IIIA1 o TE IIIA2 iniziale del frammento 1 appare troppo antica per ipotizzare una circolazione di materiale miceneo in area altoadriatica, la sua pertinenza a una *kylix* la rende ancora più difficile da contestualizzare. Allo stato attuale in quest'area non sono noti siti con importazioni micenee appartenenti a queste fasi antiche (Vagnetti 2014), anche se al TE IIIA2-TE IIIB1 si data un frammento di vaso recuperato nel sito di Bovolone, nelle Valli Grandi Veronesi, che è stato attribuito a una produzione italo-micenea locale sulla base

9 Ringrazio la collega e amica Elisabetta Borgna per avermi dato un suo parere sul frammento 1 e aver confermato la possibile pertinenza a una *kylix* del TE IIIA1.

10 Le due kylikes provengono dalla necropoli rodia di Lelos, rispettivamente dalla tomba 1 e 6 (Benzi 1992, T 1/1, tav. 132a e T 6/31, tav. 136c). La decorazione della *kylix* T 6/31 è la più simile a quella del frammento 1 di Torcello.

11 Benzi 1975, 271, nrr. 312 e 314, tav. XXI. La decorazione della *kylix* nr. 312 con spirali a stelo ricurvo è la più simile a quella del frammento 1 di Torcello. Vedi anche Mountjoy 1999, 540, fig. 194, nrr. 186-7. Sia Stubbings (1951, 13-14) che Benzi (1975) riferivano nelle loro pubblicazioni di kylikes piuttosto diffuse a Rodi e in Attica.

12 Si tratta di una *kylix* del tipo FS 256 proveniente da Micene pubblicata sia da A. Furumark (1972, pl. 140, 256), sia da P. Mountjoy (1999, 129, fig. 29, nr. 208).

13 Vedi esemplari in Mountjoy 1999, 771-2, nrr. 155-69, fig. 302.

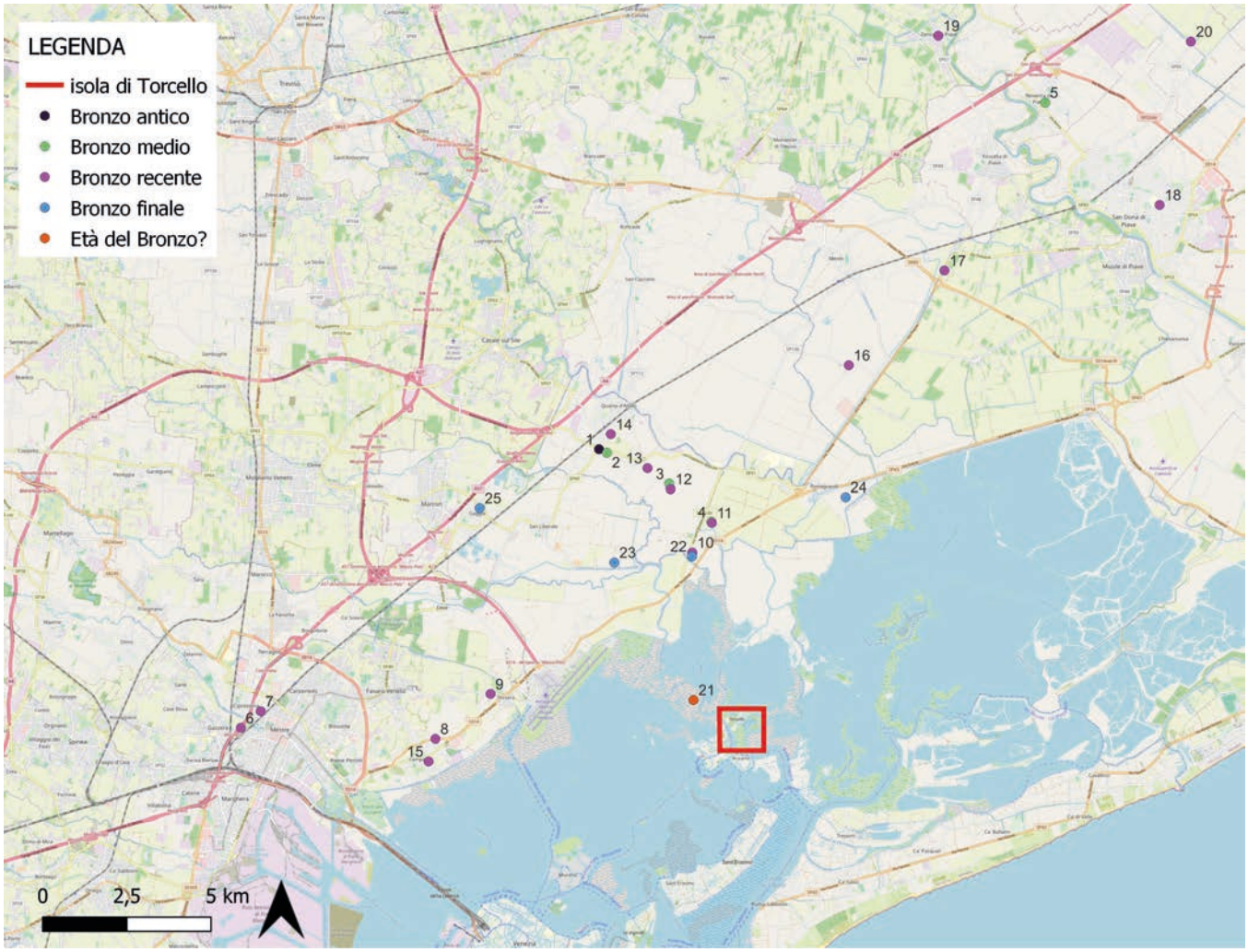


Figura 2 Carta della gronda lagunare con i principali siti menzionati nel testo. 1-2: Quarto d'Altino-via Colombera; 3, 12: Altino-Le Brustolade; 4, 11: Altino-loc. Vallesina; 5: Noventa di Piave; 6: Mestre-via Gazzera; 7: Mestre-via Olivolo/via S. Damiano; 8: Mestre-via Orlanda; 9: Tessera-via Triestina; 10: Altino-area nord Museo; 13: Altino-via Claudia Augusta; 14: Altino-Ca' Pascoloni; 15: Campalto-loc. Mondo Nuovo; 16: Meolo-loc. Marteggia/Pascolon; 17: Meolo-loc. Marteggia; 18: San Donà di Piave-loc. Formighè; 19: Zenson di Piave; 20: Grassaga; 21: Barena del Vigno; 22: Altino-loc. Fornace; 23: Altino-tenuta Zuccarello; 24: Altino-I Marzi; 25: Marcon-loc. Gaggio.

dei risultati delle analisi chimiche, ma che mostra caratteristiche tipologiche e tecnologiche riconducibili a una importazione.[14]

La datazione degli altri due frammenti di Torcello al TE IIIB2 o all'inizio del TE IIIC si inquadra con meno difficoltà nella frequentazione micenea in area padana tra la seconda metà del XIII secolo a.C. e gli inizi del XII secolo a.C. Ancora una volta, tuttavia, i siti noti per importazioni micenee o produzioni locali si trovano nell'area del Po,[15] non nella Laguna veneziana. Inoltre, al TE IIIB-TE IIIC iniziale si datano pochissime produzioni italo-micenee locali rinvenute a Bovolone e Lovara presso Villa Bartolomea, entrambe in provincia di Verona, mentre le rare importazioni (da Fabbrica dei Soci e Fondo Paviani) e soprattutto le produzioni italo-micenee rinvenute negli altri siti delle Valli Grandi Veronesi (i.e. Fabbrica dei Soci, Fondo Paviani e Terranegra), si datano al TE IIIC (Bettelli, Levi 2014, 294-5). Infine, va rimarcato il fatto che le importazioni micenee dell'area veneta sono per lo più vasi di forma chiusa (Jones, Levi 2014c), e non forme aperte come i frammenti di Torcello.

Se allo stato attuale le condizioni per contestualizzare i frammenti micenei di Torcello non appaiono confortanti, al punto che potrebbe persistere il già citato dubbio che i pezzi

14 Si tratta del frammento BOV1 datato al TE IIIA2-TE IIIB1 e interpretato come una produzione italo-micenea: Salzani et al. 2006, 1147-51, fig. 3.2; Bettelli, Levi 2014, 294; Jones et al. 2014a, 409. Da ultimo sui frammenti italo-micenei di Bovolone: Jones et al. 2021, 23.

15 Per i siti delle Valli Grandi Veronesi: Salzani et al. 2006; da ultimo Vagnetti et al. 2014.

provengano da una collezione privata e non dall'isola lagunare, va tuttavia considerato che a cambiare la situazione potrebbe essere la presenza di insediamenti di lunga durata in area lagunare, come si vedrà nel paragrafo successivo.

3 La gronda lagunare veneziana nell'età del Bronzo: una sintesi aggiornata del quadro insediativo

Lo stato delle conoscenze relative all'età del Bronzo nel territorio veneziano ha iniziato a delinearsi a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Un contributo fondamentale si deve a M. Tombolani, tra i primi a porre in termini strutturati la questione del popolamento protostorico dell'area, con particolare attenzione all'agro altinate, all'epoca oggetto di nuove e significative scoperte archeologiche (Tombolani 1984; 1985; Malizia 1985). Una prima sintesi sul tema si deve successivamente a E. Bianchin Citton (1994), che ha ricostruito un quadro preliminare della frequentazione dell'area endolagunare nelle fasi preistoriche e protostoriche sulla base di rinvenimenti che si andavano intensificando tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta.

Nel corso degli ultimi trent'anni, il quadro si è progressivamente ampliato grazie sia agli interventi di archeologia preventiva condotti nell'ambito delle attività di tutela dall'allora Soprintendenza Archeologica del Veneto, e dal 2016 dalle Soprintendenze di Padova e Venezia, sia alle segnalazioni di ritrovamenti di superficie, spesso dovute a scopritori occasionali. Queste evidenze – in parte ancora inedite – hanno contribuito a delineare con maggiore precisione le dinamiche insediative e le modalità di occupazione del territorio veneziano durante l'età del Bronzo.[16]

L'area considerata **[fig. 2]**, corrispondente al settore settentrionale della Laguna veneziana, compresa tra la gronda lagunare e l'entroterra orientale – tra Mestre e il fiume Piave – presenta, per l'età del Bronzo, un quadro in progressiva evoluzione, riflesso di adattamenti ambientali, trasformazioni socioeconomiche e di una probabile crescente integrazione nei circuiti di scambio interregionali. A differenza della Laguna meridionale, maggiormente connessa all'asse del fiume Po, la Laguna nord sembra aver seguito una logica insediativa e di relazione maggiormente orientata verso i territori dell'alto Adriatico e, in particolare, verso la fascia costiera friulana (Fontana et al. 2018; Gambacurta, Paltineri 2024).

Per il Bronzo Antico (XXI-metà XVII secolo a.C. ca.), i dati sono piuttosto limitati e frammentari. Il quadro insediativo appare disomogeneo e discontinuo, probabilmente riconducibile a forme di occupazione mobile o stagionale, legate allo sfruttamento della fascia perilagunare in prossimità del basso corso dei fiumi (Cupitò, Leonardi 2015, 204; Cupitò, Lotto, Facchin 2015, 297). Le testimonianze più significative, frutto di indagini di scavo recenti, provengono da Quarto d'Altino-via Colombera (Facchin, Fagan, Tasca 2015), dove i complessi ceramici rinvenuti mostrano affinità con l'ambito veneto-friulano e palafitticolo-terramaricolo.

Nel Bronzo Medio (metà XVII-metà XIV secolo a.C. ca.), le dinamiche insediative si configurano ancora secondo modalità discontinue e non pienamente strutturate. Le fasi iniziali del periodo sono caratterizzate da una relativa stasi del popolamento, soprattutto nella fascia perilagunare, dove le attestazioni risultano sporadiche. Per questa fase, i dati provengono ancora dal sito di Quarto d'Altino-via Colombera, già attivo alla fine del Bronzo Antico, che sembra mostrare continuità di frequentazione (Facchin, Fagan, Tasca 2015, 690, fig. 4.46-8). In una fase avanzata del Bronzo Medio (BM3) si osserva un mutamento significativo: prende infatti avvio un processo di lenta ma diffusa antropizzazione, che prelude a una progressiva organizzazione territoriale. Questo fenomeno si inserisce nel più ampio quadro delle trasformazioni che, di lì a poco, interesseranno l'intera area padana nel corso del Bronzo Recente, declinandosi con modalità e intensità differenziate nei diversi comparti regionali. Nell'area considerata, l'occupazione sembrerebbe prediligere la prossimità della gronda lagunare, con attestazioni da raccolte di superficie nell'area altinate (Altino-Le Brustolade; loc. Vallesina), confermate da indagini più recenti a Noventa di Piave (Malizia 1985, 126, 129-32, fig. 1.7; 5; Asta et al. 2011, 10-16, figg. 4-5). Questi contesti dovevano verosimilmente offrire condizioni favorevoli all'insediamento, per le caratteristiche paleoambientali, l'accesso alle risorse e il controllo dei nodi strategici nei collegamenti endolagunari.

16 Salerno 2003; Bianchin Citton 2011a; Cupitò, Leonardi 2015; Cupitò, Lotto, Facchin 2015; Facchin, Fagan, Tasca 2015; Facchin, Tasca 2018.

Il Bronzo Recente (seconda metà XIV-metà XII secolo a.C. ca.) segna una fase di marcata espansione del popolamento in tutta la regione, e anche nell'area veneziana si osserva una netta intensificazione della presenza antropica. Il territorio, fino ad allora soggetto a un'occupazione instabile e frammentaria, sembra investito da un processo di nuova organizzazione insediativa, con l'attivazione di nuovi siti localizzati lungo i principali assi fluviali dell'entroterra e insediamenti proiettati verso la gronda lagunare (Cupitò, Leonardi 2015, 222-3). Si registra una rioccupazione più capillare della fascia perilagunare, con *clusters* significativi in area mestrina (Mestre-loc. Gazzera Bassa; via Olivolo/via San Damiano; via Orlanda; Tessera-via Triestina) (Salerno 2003, 92; Bianchin Citton 1994, 27 e note 9, 17-18), altinate (Altino-area nord Museo; loc. Vallesina; Le Brustolade; via Claudia Augusta; Ca' Pascoloni; Campalto-loc. Mondo Nuovo) (Malizia 1985, 144-7, figg. 5.19 e 21; 6; 9. 40, 48, 52, 61; Bianchin Citton 1994, 27 con bibliografia citata) e nel tratto tra Sile e Piave (Meolo-loc. Marteggia-Pascolon; loc. Baratto; San Donà di Piave-loc. Formighè; Zenson di Piave; Grassaga) (Salerno 2003, 92-4; Bianchin Citton 1994, 27 e nota 19). A queste attestazioni si aggiunge la notizia circa la presenza di materiali protostorici nel sito di Barena del Vigno, individuato da E. Canal agli inizi degli anni Settanta e ad oggi inedito (Canal 2013, 312-23).

Dal punto di vista culturale, i complessi ceramici evidenziano una doppia tendenza: nei siti del settore occidentale si riconosce una gravitazione verso l'area patavina con influssi di matrice adriatica legati all'area romagnolo-marchigiana, mentre il polo altinate e quello di Meolo sembrano connotarsi per un substrato di matrice subappenninica e una maggiore apertura verso l'area friulana. Il modello insediativo appare articolato: nuclei di siti distribuiti lungo le vie d'acqua dell'entroterra sembrerebbero rapportarsi con uno o più insediamenti posizionati lungo la gronda lagunare o direttamente in Laguna, in corrispondenza delle foci fluviali o lungo le direttrici di collegamento paracostiere ed endolagunari tra il *Caput Adriae* e il Delta del Po (Fontana et al. 2018; Cupitò, Lotto, Facchin 2015, 300-2).

Nel Bronzo Finale (metà XII-XI secolo a.C.), che sul piano culturale corrisponde con la diffusione del Protovillanoviano padano, si assiste – come nel resto della regione – a una riformulazione delle dinamiche insediative (Bianchin Citton 2015; Cupitò, Leonardi 2015, 228-9; Cupitò, Lotto, Facchin 2015, 303-4). A una prima fase di drastica rarefazione degli insediamenti precedenti, legata presumibilmente a cambiamenti ambientali e sociopolitici, segue una riorganizzazione del territorio, con l'attivazione di nuovi assetti insediativi. Se da un lato si riscontra la scomparsa del sistema insediativo in corrispondenza della fascia mestrina, dall'altro, in un momento avanzato del Bronzo Finale (BF3), emergono nuovi poli nella zona altinate (Altino-loc. Fornace; tenuta Zuccarello; I Marzi; Marcon-loc. Gaggio) (Bianchin Citton 2011a, 46-9; 2011b; 2011c) con siti posizionati a diretto controllo della fascia perilagunare. Questi insediamenti sembrano inserirsi in una logica di presidio strategico delle vie di transito e delle risorse, preludendo a quanto si svilupperà nel corso della prima età del Ferro.[17]

Nel complesso, lo stato delle conoscenze sull'età del Bronzo nell'area veneziana, con particolare riferimento alla gronda lagunare, risulta ancora frammentario e disomogeneo. Sebbene le indagini negli ultimi decenni abbiano contribuito ad ampliare il quadro delle evidenze, gran parte dei dati attualmente disponibili proviene da raccolte di superficie e da contesti privi di un inquadramento stratigrafico definito; numerosi siti, inoltre, risultano ancora inediti o noti soltanto attraverso sintetiche segnalazioni bibliografiche.

Lo stato attuale limita una lettura approfondita e sistemica delle dinamiche insediative che interessarono il territorio. Il quadro potrà tuttavia essere significativamente integrato attraverso l'indagine mirata di nuovi contesti e lo studio sistematico dei numerosi siti attualmente ancora inediti o solo parzialmente noti, primo fra tutti Barena del Vigno. Se quest'ultimo confermasse una frequentazione già a partire dalle fasi tarde dell'età del Bronzo, potrebbe rappresentare un insediamento a proiezione diretta verso la Laguna, ipoteticamente funzionale al collegamento tra la gronda e l'area lagunare vera e propria. In tale prospettiva, sarà inoltre fondamentale il

17 Sul carattere e il ruolo degli insediamenti costieri tra Delta del Po e penisola istriana in epoca protostorica si veda Gambacurta, Paltineri 2024. Per un focus sugli insediamenti costieri dell'età del Bronzo tra Veneto orientale e costa friulana si veda Fontana et al. 2018.

riesame complessivo della documentazione archeologica relativa all'isola di Torcello, includendo tanto i dati di archivio quanto eventuali materiali ancora inediti.[18]

4 Nuove prospettive di ricerca

Come già indicato dagli studi precedenti, a una analisi macroscopica, i frammenti rinvenuti a Torcello appaiono micenei: la fabbrica è fine, la superficie è brillante, e le forme e le decorazioni sono in linea con le produzioni micenee, pertinenti forse non solo a siti palaziali, ma anche ad aree più periferiche. Rimane, tuttavia, il lecito dubbio che possano essere produzioni italo-micenee. Un nuovo programma di analisi archeometriche sarà svolto da Valerie Olive in collaborazione con Richard Jones presso il Scottish Universities Environmental Research Centre.[19] Si prevedono due tipi di analisi chimiche: ICP-ES e ICP-MS (rispettivamente Inductively Coupled Plasma Emission e Mass Spectometry). L'obiettivo delle analisi è comprendere se i tre frammenti siano effettivamente importazioni micenee ed eventualmente identificarne l'esatta regione di provenienza, sia essa l'Argolide, l'Attica, o altre aree del Peloponneso occidentale (Messenia? Acaia?) o della Grecia centrale (Focide?). Qualora tutti o alcuni dei tre frammenti fossero produzioni italo-micenee, sarebbe interessante capire se la loro composizione è compatibile con quella della ceramica italo-micenea di altri siti delle Valli Grandi Veronesi oppure se si deve riconsiderare la possibilità che provengano da regioni più meridionali della penisola italica.

Due sarebbero le eventuali linee di ricerca: se le analisi confermassero la produzione micenea, allora ci si porrebbe il problema di contestualizzare i frammenti, vista la loro estraneità all'attuale panorama della Laguna veneziana nel Bronzo Medio e Recente. Se, invece, contro la loro apparenza micenea, i tre frammenti risultassero produzioni italo-micenee, si aprirebbe un nuovo capitolo tutto da riscrivere sulla Laguna di Venezia nell'età del Bronzo.

L'attestazione di siti localizzati in prossimità della gronda lagunare, lungo i principali assi fluviali e in ambienti immediatamente adiacenti alla Laguna vera e propria, suggerisce infatti l'esistenza di un'organizzazione territoriale coerente, orientata allo sfruttamento strategico dei nodi di accesso alle vie d'acqua e ai percorsi endolagunari. In tale contesto, alcuni insediamenti affacciati sulla Laguna sembrano collocarsi in posizioni di controllo dei punti nevralgici delle direttrici paracostiere che mettevano in comunicazione il *Caput Adriae* con il delta del Po e, da lì, verosimilmente con l'area delle Valli Grandi Veronesi, che in questa fase si configura come uno snodo particolarmente attivo nelle reti di scambio interregionale.

In quest'ottica, i tre frammenti di Torcello dovranno essere riletti alla luce del quadro insediativo delineato e in relazione ai risultati delle analisi archeometriche, considerando – pur con la necessaria cautela – anche l'ipotesi di possibili collegamenti tra l'area lagunare, il settore delle Valli Grandi Veronesi e i territori del *Caput Adriae*, mediati da percorsi endolagunari e dai principali assi fluviali. Una simile prospettiva, se corroborata da futuri approfondimenti, potrà contribuire a definire più chiaramente le modalità di circolazione dei materiali egei nell'ambito dell'Italia settentrionale e dell'alto Adriatico.

18 Una ricerca d'archivio su tutte le indagini archeologiche condotte sull'isola di Torcello è attualmente in corso nell'ambito del progetto *Torcello Renaissance: archeologia, storia dell'arte, restauro, ricerche e valorizzazione nell'isola di Torcello dalle origini al tardo Medioevo* (circolare DG Bilancio n. 16/2025, Cap. 8099/1, anno finanziario 2025). Per quanto riguarda invece l'eventuale presenza di materiali inediti, si fa riferimento alla segnalazione di Malizia (1985, 143), che menziona il ritrovamento sull'isola di testimonianze inedite relative a un abitato del Bronzo Recente.

19 Si veda il sito: `https://www.gla.ac.uk/research/az/suerc/`.

Bibliografia

Asta, A.; Cividini, T.; Groppo, V.; Millo, L.; Putzolu, C. (2011). «Nuove testimonianze archeologiche da Noventa di Piave (Venezia)». *Archeologia veneta*, 34, 8-27.

Benzi, M. (1975). *Ceramica micenea in Attica*. Milano: Cisalpino; La Goliardica. Testi e Documenti per lo Studio dell'Antichitá 50.

Benzi, M. (1992). «Rodi e la civiltà micenea». *Incunabula Graeca*, 94. Roma: Gruppo editoriale internazionale.

Bettelli, M.; Cupitò, M.; Jones, R.; Leonardi, G.; Levi, S.T. (2017). «The Po Plain, Adriatic and Eastern Mediterranean in the Late Bronze Age: Fact, Fancy and Plausibility». Fotiadis, M.; Laffineur, R.; Lolos, Y.; Vlachopoulos, A. (eds), *Ἕσπερος/ Hesperos: The Aegean Seen from the West.* Leuven; Liège: Peeters, 165-72. Aegaeum 41.

Bettelli, M.; Levi, S.T. (2014). «Archaeological Overview: Aegean Summary and Illustrations of Samples». Jones et al. 2014b, 275-362.

Bianchin Citton, E. (1994). «Elementi preliminari di conoscenza della frequentazione del territorio veneziano in età preistorica». Scarfì, B.M. (a cura di), *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 23-32.

Bianchin Citton, E. (2011a). «La fine dei tempi preistorici». Tirelli 2011, 47-9.

Bianchin Citton, E. (2011b). «L'abitato del Bronzo finale e degli inizi dell'età del ferro di Portegrandi nella tenuta I Marzi». Tirelli 2011, 50-1.

Bianchin Citton, E. (2011c). «La tomba a cremazione del Bronzo finale in località Fornace». Tirelli 2011, 52-3.

Bianchin Citton, E. (2015). «Il Bronzo finale nel Veneto: dinamiche insediative e gestione del territorio». Leonardi, Tiné 2015, 251-66.

Bietti Sestieri, A.M. (2010). *L' Italia nell'età del bronzo e del ferro: dalle palafitte a Romolo (2200-700 a.C.)*. Roma: Carrocci.

Braccesi, L. (2000). «Laguna Greca». *Archeo,* 16(2), 30-9.

Braccesi, L. (2001). «Hellenikos Kolpos». *Grecità adriatica*, suppl., *Hesperia*, 13, 45-57.

Canal, E. (2013). *Archeologia della Laguna di Venezia*. Verona: Cierre.

Cupitò, M.; Leonardi, G. (2015). «Il Veneto tra Bronzo antico e Bronzo Recente». Leonardi, Tiné 2015, 201-39.

Cupitò, M.; Lotto, D.; Facchin, A. (2015). «Dinamiche di popolamento e modelli di organizzazione del territorio nella bassa pianura veneta tra Adige e Tagliamento durante l'età del Bronzo». Leonardi, Tiné 2015, 295-304.

Di Filippo Balestrazzi, E. (2000). «Tre frammenti micenei da Torcello». *Hesperia,* 10, 203-23.

Facchin, A.; Tasca, G. (2018). «L'età del bronzo nella pianura veneziana orientale: riflessioni su alcuni recenti rinvenimenti». Borgna, E.; Càssola Guida, P.; Corazza, S. (a cura di), *Preistoria e Protostoria del* Caput Adriae*.* Firenze: IIPP, 811-18. Studi di Preistoria e Protostoria 5.

Facchin, A.; Fagan, M.; Tasca, G. (2015). «Rinvenimenti dell'Età del bronzo in via Colombera, Quarto d'Altino (Venezia)». Leonardi, Tiné 2015, 689-94.

Fontana et al. (2018). «Terra-mare: insediamenti lagunari e livello marino relativo durante l'età del Bronzo in Adriatico nord-occidentale». Vigoni, A. (a cura di), *Percorsi nel Passato. Miscellanea di studi per i 35 anni del Gravo e i 25 anni della Fondazione Collluto.* Rubano, 325-48.

Furumark, A. (1972). *Mycenaean Pottery: Analysis and Classification*; *ii, Chronology*. Stockholm: Svenska Institutet i Athen. Skrifter Utgivna av Svenska Institutet i Athen 4.

Gambacurta, G.; Paltineri, S. (2024). «Insediamenti e portualità lungo l'arco alto adriatico prima della Romanizzazione». Albiero, R.; Bassani, M.; D'Acunto, G.; Madricardo, F. (a cura di), *Venezia e i paesaggi costieri adriatici, fra antico e contemporaneo*. Roma; Bristol: L'Erma di Bretschneider, 221-42.

Jones, R.; Bettelli, M.; Levi, S.T.; Vagnetti, L. (2014a). «Discussion and perspectives». Jones et al. 2014b, 407-63.

Jones, R.; Levi, S.T.; Bettelli, M.; Vagnetti, L. (2014b). *Italo-Mycenaean Pottery: The Archeological and Archeometric Dimensions*. Roma: Incunabula Graeca.

Jones, R.; Levi, S.T.; (2014c). «Characterization and Provenance». Jones et al. 2014b, 101-275.

Jones, R.; Levi, S.T.; Bettelli, M.; Cannavò, V. (2021). «Italo-Mycenaean and other Aegean-influenced pottery in Late Bronze Age Italy: The Case for Regional Production». *Archaeological and Anthropological Sciences,* 13(1), 1-30.

Leonardi, G.; Tiné, V. (a cura di) (2015). *Preistoria e Protostoria del Veneto*. Firenze: IIPP. Studi di Preistoria e Protostoria 2.

Malizia, A. (1985). «La raccolta paletnologica del Museo archeologico di Altino (Venezia)». *Archeologia veneta*, 8, 125-48.

Mountjoy, P.A. (1999). *Regional Mycenaean Decorated Pottery*. 2 vols. Rahden; Westfalia: Deutsches Archäologisches Institut.

Peroni, R.; Vanzetti, A. (2005). «Intorno alla cronologia della prima età del Ferro italiana da H. Müller-Karpe a Chr. Pare». Bartoloni, G.; Delpino, F. (a cura di), *Oriente e Occidente; metodi e discipline a confronto. Riflessioni sull' Età del Ferro in Italia = Atti incontro di studi Pisa*, 53-80.

Salerno, R. (2003). «Il processo del popolamento antropico nel Veneto orientale e nel Friuli occidentale tra Bronzo Recente e Bronzo finale. Considerazioni e prospettive di ricerca». *Aquileia nostra*, LXXIV, 85-126.

Salzani, L.; Vagnetti, L; Jones, R., Levi, S.T. (2006). «Nuovi ritrovamenti di ceramiche di tipo egeo dall'area veronese: Lovara, Bovolone e Terranegra». Cocchi Genick, D. (a cura di), *Atti XXXIX Riunione Scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria.* Firenze: IIPP, 1145-57.

Stubbings, F. (1951). *The Mycenaean Pottery from the Levant*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tirelli, M. (a cura di) (2011). *Altino antica. Dai Veneti a Venezia*. Venezia: Marsilio.

Tombolani, M. (1984). «Altino preromana: lineamenti di una civiltà protourbana». *Il Veneto in età preromana*. Venezia: Edizioni Marsilio, 121-35.

Tombolani, M. (1985). «Altino preromana». Scarfì, B.M.; Tombolani, M. (a cura di), *Altino Preromana e Romana*. Quarto d'Altino: Tipolitografia Adriatica Editrice, 51-3.

Vagnetti, L. (1969). «Vasi micenei nelle Collezioni veneziane». *SMEA*, 9, 99-103.

Vagnetti, L. (2006). «I Micenei nella Laguna di Venezia? Qualche riflessione metodologica». *SMEA,* 48, 273-81.

Vagnetti, L. (2014). «Foreword». Jones et al. 2014b, 7-9.

Vagnetti, L.; Bettelli, M.; Levi, S.T.; Alberti, L. (2014). «Gazetteer of Sites». Jones et al. 2014b, 21-58.

Mira, Parco delle Giare
Un sito produttivo dell'età del Bronzo a due passi dalla Laguna

Cecilia Rossi
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Vanessa Baratella, Michele Cupitò, Rita Deiana
Università degli Studi di Padova

Gaia Garosi
Archeologa

Marco Gervasutti
Consorzio di Bonifica Acque Risorgive

Alessandro de Leo
Se.Arch. s.r.l.

Paolo Mozzi
Università degli Studi di Padova

Sandra Primon
Geologa

Giovanni Tasca
Archeologo

Abstract
This contribution details the discovery of a Bronze Age production site, uncovered during a public works project focused on the environmental redevelopment of a significant area overlooking the Venice lagoon in the municipality of Mira. The paper outlines the discovery's progression, from the starting archaeological supervision to the subsequent in-depth stratigraphic excavations. It then describes the investigations carried out through ministerial funding and in collaboration with academic institutions, aimed at understanding and contextualizing the findings while the construction project was still in progress. Finally, it presents the current research efforts aimed at environmental reconstruction, clarifying (where possible) the productive aspects and identifying the potential associated habitation site.

Keywords
Preventive Archaeological Interest Verification (VPIA). Bronze Age. Pyro-technological structures. Fired clay vessels. Geophysical measurements. Core-samples analysis.

Sommario 1 Premessa: l'opera pubblica di progetto. – 2 La Verifica Preventiva dell'Interesse Archeologico (VPIA). – 3 I saggi stratigrafici. – 4 Lo studio dei reperti mobili. – 5 Le indagini integrative attuate sul campo. – 6 Dallo scavo alla collettività. – 7 Gli approfondimenti attualmente in corso e di prossima realizzazione.

1 Premessa: l'opera pubblica di progetto

Nel 2023 il Consorzio di Bonifica Acque Risorgive ha dato il via alla fase esecutiva di un grande progetto, finanziato con fondi della Regione del Veneto, per la sistemazione idraulica, la rinaturalizzazione e la riqualificazione di una porzione di rete idrica scolante nella Laguna centro-meridionale di Venezia, con creazione finale di un'area umida di interesse paesaggistico, ambientale ed ecologico su una superficie un tempo adibita a coltivazione monocolturale.

Ubicata nella località di Giare, ai margini della Laguna, presso il limite meridionale del territorio comunale di Mira, la nuova area di fitodepurazione prende oggi il nome di Parco delle Giare e si estende su una superficie di circa 10 ettari compresa tra lo Scolo Giare, canale di bonifica afferente all'impianto idrovoro di Dogaletto, e l'argine della conterminazione lagunare **[fig. 1]**.

L'area umida di neo-formazione, oltre a garantire una riduzione del rischio idraulico a beneficio del territorio circostante, è in primo luogo finalizzata ad abbattere gli inquinanti che altrimenti finirebbero in Laguna. Per raggiungere questo obiettivo, il parco si compone di una

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Rossi, Baratella, Cupitò, Deiana, Mozzi, de Leo, Garosi, Gervasutti, Primon, Tasca
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/002

Figura 1
Territorio di competenza della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna (in rosso il perimetro dei comuni). In evidenza l'ubicazione del Parco delle Giare. Elaborazione C. Rossi

pluralità di ambienti, dove aree a prato e bosco igrofilo si alternano a bacini più o meno ampi, golene sommerse e aree a canneto che, collegate da canali sinuosi, favoriscono la depurazione naturale dell'acqua riducendo le concentrazioni di azoto e fosforo. Le acque dello scolo Giare defluiscono in questo sistema di invasi mediante un primo impianto di sollevamento ubicato a monte e, ripulite delle sostanze inquinanti attraverso i processi fito-depurativi, si riversano successivamente in Laguna mediante un secondo impianto ubicato a valle del parco.

Il progetto del Parco delle Giare si configura come un caso altamente emblematico per l'ambito di applicazione delle norme relative alla Verifica Preventiva dell'Interesse Archeologico (VPIA), trattandosi di un'opera pubblica, disciplinata dal Codice dei contratti pubblici, con considerevoli modifiche allo stato dei luoghi e numerosi scavi a quote diverse da quelle già impegnate per i manufatti esistenti.

2 La Verifica Preventiva dell'Interesse Archeologico (VPIA)

Curato e sviluppato dal Consorzio di Bonifica Acque Risorgive, il progetto era stato sottoposto nel 2020 alla fase prodromica della VPIA, come prevista dall'art. 25, c. 1 dell'allora vigente d.lgs. 50/2016, oggi corrispondente nel contenuto all'art. 1, cc. 2 e 3 dell'allegato I.8 del d.lgs. 36/2023. Nello specifico, tale fase prodromica aveva visto la collazione di tutti gli elementi di conoscenza utili alla ricostruzione del potenziale archeologico esistente nell'areale di progetto: fonti storiche e iconografiche, siti noti da letteratura, indizi desunti da cartografia storica e attuale, *soil marks* e *crop marks* visibili su fotografie aeree e immagini satellitari, esiti di indagini archeologiche pregresse e ricognizioni di superficie eseguite *ad hoc*. Alla ricostruzione del potenziale aveva fatto seguito la definizione del rischio archeologico, ossia la stima dell'interferenza tra le lavorazioni legate al progetto e l'eventuale stratigrafia

archeologica esistente, con connessa determinazione dell'impatto che eventuali ritrovamenti avrebbero potuto avere sull'esecuzione dei lavori a livello di fattibilità dell'opera.[1]

In questa fase, sulla base dei materiali raccolti, si era rilevato un rischio archeologico medio, motivato dalla presenza di alcuni indizi di frequentazione antica, a copertura di un ampio arco cronologico, in un contesto connotato da massicci riporti areali funzionali al più recente sfruttamento agricolo. In particolare, diversi rinvenimenti casuali registrati nel circondario sin dal XIX secolo dimostravano l'esistenza di una frequentazione di epoca romana non meglio precisata, con testimonianze verosimilmente correlabili a un insediamento sparso di stampo rurale.[2] In aggiunta, l'andamento sinuoso di un antico corso d'acqua si riconosceva bene nella documentazione fotografica e in immagini satellitari dell'areale di progetto: questo elemento, attribuito a un ramo secondario del fiume Brenta di epoca medievale, si configurava come potenziale elemento di convergenza di una qualche forma di sfruttamento antico.[3] Infine, un cippo della conterminazione lagunare del 1791 posto all'angolo tra il Taglio Barbieri e il Bondantino, a pochi metri di distanza dai limiti del parco di futura realizzazione, portava a contemplare l'ipotesi di possibili testimonianze sepolte anche afferenti alla più vicina età moderna (Armani, Caniato, Gianola 1991, 57, nr. 92).

In base a queste considerazioni, la Soprintendenza aveva espresso parere favorevole alla realizzazione dell'opera, richiedendo tuttavia un'assistenza archeologica continuativa per gli interventi di manomissione del suolo che avrebbero raggiunto profondità superiori a 1 m rispetto al piano di calpestio. Le operazioni di scavo, condotte sotto la costante sorveglianza archeologica della società Se.Arch. s.r.l., hanno avuto inizio nel marzo 2023 e nell'aprile dello stesso anno sono stati individuati i primi depositi antropici connotati da abbondante materiale fittile di sicuro inquadramento preromano.[4] Il rinvenimento di reperti afferenti a una fase cronologica protostorica non era affatto preventivato poiché le uniche testimonianze materiali note nel circondario non risalivano oltre una generica età romana, non meglio precisabile in assenza di evidenze conservate.

Per chiarire quindi la natura e precisare la cronologia di quanto stava emergendo nello scavo degli invasi, sono stati concordati con il Consorzio di Bonifica Acque Risorgive alcuni approfondimenti stratigrafici, la cui realizzazione è avvenuta in parallelo alle lavorazioni di progetto, senza alterare il cronoprogramma di cantiere. La dislocazione dei rinvenimenti in punti distanziati del sito ha suggerito l'apertura di tre distinti saggi di scavo, uniti da una lunga trincea aperta a mezzo meccanico con il fine di verificare l'eventuale connessione tra le concentrazioni rilevate **[fig. 2]**.

3 I saggi stratigrafici

La trincea ha avuto esito negativo, indiziando una possibile distribuzione delle evidenze a 'macchie di leopardo'. I saggi stratigrafici hanno rivelato invece la presenza di un contesto archeologico che aggiunge un tassello di grande rilievo nella ricostruzione dello sviluppo del popolamento antico di questo lembo centro-meridionale della Laguna di Venezia.

La natura dei materiali mobili recuperati e la connotazione piro-tecnologica delle evidenze strutturali emerse in associazione con essi suggeriscono che l'area fosse destinata a scopi produttivi, con una cronologia – sinora mai documentata in questa specifica area – che si

1 Tale documentazione è stata redatta da Laura D'Isep, professionista archeologa incaricata dal Consorzio di Bonifica Acque Risorgive per la fase prodromica della VPIA.

2 Alla fine dell'Ottocento il Pinton registrava la presenza di «mucchi mezzo sepolti di mattoni con sigla romana» e frammenti di lapidi iscritte in vari punti non meglio precisati tra le località di Curano e Giare e, ancora negli anni Sessanta del secolo scorso, in località Ca' Gusson si riportavano rinvenimenti di materiale fittile romano di uso quotidiano (CAVen IV, 70, nrr. 273-4). Tali materiali risultano oggi dispersi e non si riesce pertanto a precisare la natura e la cronologia dei reperti. I pochi dati rendono tuttavia plausibile la presenza di edifici rustici con possibili aree sepolcrali correlate, di carattere prediale.

3 La datazione radiocarbonica registrata su sedimento prelevato a monte del sito in esame colloca l'attivazione di questo ramo fluviale tra XI e XII secolo d.C.. In merito si rimanda a Moine, Corrò, Primon 2017, 17-57, 203-15.

4 Le attività di assistenza archeologica e i successivi approfondimenti stratigrafici sono stati condotti da Stefano Bonusi, Stefano Di Stefano e Gaia Garosi, con la direzione scientifica di Cecilia Rossi e il coordinamento sul campo di Alessandro de Leo.

Figura 2 Mira, Planimetria del Parco delle Giare con ubicazione delle indagini stratigrafiche. Elaborazione A. de Leo

colloca, sulla base dei pochi materiali diagnostici finora rinvenuti, tra la fase più avanzata del Bronzo recente e, forse, l'inizio del Bronzo finale (fine XIII-inizi XI secolo a.C.).[5]

Le evidenze archeologiche sono state registrate a circa 1 m di profondità dal piano di campagna ed erano sigillate da un deposito alluvionale di circa 25 cm di spessore, verosimilmente originato da un evento di sedimentazione naturale occorso poco dopo o al momento stesso dell'abbandono del sito. Tale strato era a sua volta coperto da un deposito torboso, di spessore variabile tra 3 e 10 cm, composto principalmente da materiale vegetale non decomposto. Queste torbe potrebbero essere correlate a quelle registrate con precedenti carotaggi condotti nelle vicinanze e datate con radiocarbonio a età medievale (Bondesan et al. 2008).

Due dei tre approfondimenti stratigrafici realizzati in corso d'opera si sono rivelati particolarmente utili per la comprensione del sito.

Il Saggio 2 **[fig. 2]** ha restituito una situazione archeologica piuttosto complessa caratterizzata da un palinsesto ricco di evidenze. Vi sono state rinvenute tre grandi buche circolari, profonde mediamente 40 cm e di diametro medio pari a circa 1,25 m, contenenti esclusivamente argilla depurata di colore grigio/azzurro e rarissimi inclusi di fibra vegetale. Accanto a esse erano presenti due grandi concentrazioni di materiale concotto comprendenti anche fondi, pareti e orli.[6] Una concentrazione aveva limiti ben definiti ed era composta da frammenti vascolari di dimensioni decimetriche e centimetriche **[fig. 3]**; l'altra si presentava invece come uno scarico disordinato ed era formata da frammenti decisamente più piccoli **[fig. 4]**. L'approfondimento di scavo condotto al di sotto di quest'ultima ha portato alla luce una prima struttura piro-tecnologica, della quale si conservava unicamente il taglio **[fig. 5]**.

5 Al fine di verificare ed eventualmente precisare l'intervallo di datazione suggerito dagli indicatori ceramici, è stata avviata anche una campagna di datazione radiocarbonica su alcuni campioni organici. Per un inquadramento generale delle dinamiche del popolamento lagunare tra l'età del Bronzo e la transizione alla prima età del Ferro si rimanda a Cupitò, Lotto, Facchin 2015.

6 Con il termine 'concotto' si indicano nella pratica archeologica i resti di oggetti o di apprestamenti strutturali realizzati in impasti argillosi che hanno subito una cottura a causa del loro stesso uso – è il caso, per esempio, del fondo e delle pareti di un forno o di una fornace – o in una fase preliminare al loro uso – è il caso, ad esempio, dei pesi da telaio.

Figura 3
Mira, Parco delle Giare.
Concentrazione di concotti individuata nel Saggio 2.
© Se.Arch. s.r.l.

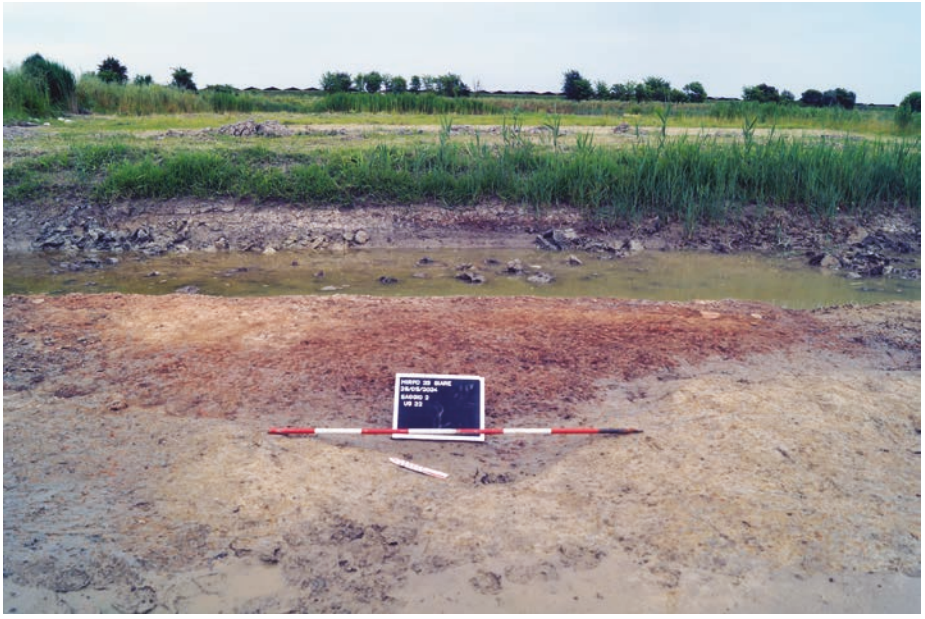


Figura 4
Mira, Parco delle Giare.
Scarico di concotti individuato nel Saggio 2.
© Se.Arch. s.r.l.

Figura 5
Mira, Parco delle Giare.
Struttura piro-tecnologica individuata nel Saggio 2.
© Se.Arch. s.r.l.

Figura 6
Mira, Parco delle Giare. Struttura piro-tecnologica individuata nel Saggio 1.
© Se.Arch. s.r.l.

I dati sinora acquisiti lasciano pensare a una piccola fornace, dal profilo vagamente 'a fungo', con camera di combustione a cupola sub-circolare (diametro 2,1 m) e lungo prefurnio di immissione (lunghezza 1,35 m). La porzione più meridionale del saggio di scavo ha restituito invece la traccia di quello che può essere interpretato come un canale o una vasca poco profonda, caratterizzata dalla presenza di acqua stagnante. Indagata tramite un transetto di approfondimento, quest'ultima evidenza ha restituito un riempimento pluristratificato, connotato in testa da un deposito limo-argilloso piuttosto compatto, di consistenza plastica, privo di inclusi inorganici ma ricco di materiale vegetale quasi intorbato. Al di sotto di esso compariva un deposito a matrice argillosa debolmente limoso, poco compatto e con spessore assai variabile, interpretato come piano di calpestio umido all'interno della vasca o del canale, forse il fondo visibile durante l'attività del sito. La morfologia ondulata e disomogenea dello strato potrebbe essere stata causata dal passaggio ripetuto di animali.

Lo scavo condotto nel Saggio 1 **[fig. 2]** ha portato all'individuazione di una seconda struttura piro-tecnologica, molto diversa dalla prima. Si tratta di un impianto di notevoli dimensioni (2,5 × 4 m) con forma sub-rettangolare, caratterizzato da una serie di piccole nicchie arcuate apparentemente disposte lungo il solo lato meridionale. La struttura, a prima vista interpretabile come fornace, si presentava in buono stato di conservazione, con il cordolo perimetrale intatto e una piccola apertura su uno dei lati corti, anch'essa delimitata da due cordoli paralleli **[fig. 6]**. L'esecuzione di un piccolo tassello di approfondimento all'interno ha evidenziato un deposito carbonioso di circa 20 cm di spessore. Vista l'unicità del rinvenimento si è scelto di adottare per essa una tecnica di rilievo che garantisse di conciliare le tempistiche di cantiere con le esigenze conoscitive: la fase di documentazione è stata pertanto integrata con l'esecuzione di una scansione 3D in alta definizione, necessaria agli approfondimenti futuri e utilizzabile anche in ottica di valorizzazione.[7] Il rilievo di tale struttura ha di fatto chiuso le indagini stratigrafiche, terminate nel luglio 2024, poco prima della messa in funzione dei manufatti di sollevamento delle acque.

4 Lo studio dei reperti mobili

Il rinvenimento di strutture di tipo produttivo suscita sempre un grande interesse in ambito archeologico per le tante implicazioni che esso porta con sé in termini di comprensione della vita nel passato, dallo sfruttamento delle risorse, alla gestione dei processi produttivi, alla ricostruzione della rete dei traffici derivanti: è così per tutte le epoche e lo è forse ancora di più per le fasi cronologiche di cui mancano fonti scritte a supporto. Il sito protostorico di

7 Il rilievo 3D è stato condotto dai professionisti di AerariumChain – Werea s.r.l., su committenza del Consorzio di Bonifica Acque Risorgive.

Figura 7
Padova, Laboratori di Archeologia del Dipartimento dei Beni Culturali, Università degli Studi di Padova. Analisi dei materiali mobili. © C. Tomaini

Giare, connotato da evidenze di questo tipo e ancora molto enigmatico nella sua articolazione e composizione, ha imposto sin da subito una riflessione ad ampio spettro.

Lo studio dei materiali mobili è iniziato a scavo ancora aperto: in collaborazione con la cattedra di Protostoria europea e mediterranea dell'Università degli Studi di Padova sono state avviate nei mesi di aprile e maggio 2024 delle attività di laboratorio tenutesi presso i laboratori di Archeologia del Dipartimento dei Beni Culturali, finalizzate all'analisi della ceramica vascolare e, soprattutto, dei cosiddetti 'concotti', la classe di materiali maggiormente rappresentata nel sito **[fig. 7].**[8] Nell'ambito del laboratorio, il materiale è stato pulito e si è avviata una complessa ricerca attacchi con successivo disegno dei reperti diagnostici. Una parte dei frammenti è risultata afferire a grandi contenitori di forma subcilindrica o troncoconica, con fondi di diametro compreso tra i 40 e i 60 cm circa. Diversi altri frammenti possono essere invece ricondotti a piastre/piani focati ed altri elementi strutturali dismessi connessi a installazioni piro-tecnologiche. L'ultimo step del lavoro ha previsto lo studio degli aspetti tecnologici, attraverso la classificazione degli impasti e l'osservazione di tracce di manifattura tramite microscopio ottico: in questo senso si è notato che la maggior parte dei contenitori era stata realizzata con un impasto argillo-sabbioso, una piccola quantità di componenti vegetali e una notevolissima frazione di *chamotte*, ossia un tritume di ceramica e/o concotto, utile a rendere più resistente l'impasto e a limitare la perdita d'acqua durante la cottura.

Allo stato attuale dello studio, questi grandi contenitori risultano dunque riconducibili all'ambito dei concotti per il tipo di impasto utilizzato, molto meno elaborato e omogeneizzato rispetto a quello della ceramica dei normali vasi d'abitato, e avrebbero subito una prima cottura preliminare al loro utilizzo, alla fine del quale sono stati frantumati. L'utilizzo specifico di questi contenitori – e quindi anche la destinazione dell'intero impianto – non sono ancora chiari. Il fatto che si tratti di installazioni a fuoco, la completa assenza di scarti di lavorazione legati ad attività artigianali riconoscibili e la prossimità del sito alla gronda lagunare potrebbe tuttavia indirizzare verso un'interpretazione del contesto come area destinata alla produzione della salamoia, se non, *tout court*, del sale. Questa ipotesi potrebbe essere avvalorata anche dalla cronologia suggerita dai materiali – in Italia, infatti, questo tipo di sfruttamento degli ambienti lagunari pare affermarsi soprattutto a partire dalla tarda età del Bronzo –, ma la

8 Le attività sono state coordinate da Michele Cupitò e hanno visto la partecipazione di dieci studenti di diversi gradi, sotto la supervisione di Giovanni Tasca, Vanessa Baratella e Gaia Garosi. Ai lavori hanno partecipato anche Chiara Tomaini e Margherita Cimarosti (Istituto Veneto per i Beni Culturali) che hanno fornito le indicazioni necessarie a una corretta pulitura e al primo trattamento di un materiale dalla conservazione molto labile come appunto il concotto.

cautela è d'obbligo, anche perché quelli che sono gli indicatori chiave del *briquetage*, cioè i pilastrini in terracotta di varia foggia, risultano del tutto assenti.[9]

5 Le indagini integrative attuate sul campo

Una volta attivata l'area umida di progetto, l'allagamento degli invasi scavati avrebbe reso difficile ogni ulteriore approfondimento conoscitivo sul campo. Vista l'eccezionalità del rinvenimento e considerata la destinazione finale dell'area, si è pertanto deciso di integrare in corso d'opera i saggi richiesti alla committenza con alcune indagini suppletive, talune realizzate in collaborazione con istituzioni universitarie, altre finanziate con fondi ministeriali.[10]

Le evidenze archeologiche si ponevano in stretta relazione con elementi naturali la cui lettura risultava imprescindibile per la comprensione delle dinamiche insediative. L'analisi del contesto geomorfologico che fa da sfondo al sito produttivo è stata pertanto implementata in fase di cantiere con la realizzazione di una campagna di carotaggi manuali, condotta in collaborazione con il Dipartimento di Geoscienze dell'Università degli Studi di Padova.[11]

Parallelamente, adottando una strategia pari a quella prevista dalla normale procedura di Verifica Preventiva dell'Interesse Archeologico di cui all'art. 1, c. 7 dell'allegato I.8 del d.lgs. 36/2023, è stata realizzata una campagna di prospezioni geofisiche sulle superfici prossime ai saggi stratigrafici, con il fine di comprendere l'estensione del deposito archeologico prima del previsto allagamento e chiarirne l'articolazione spaziale in rapporto ai paleocanali e ai sistemi di circolazione dell'acqua registrati in scavo e/o riconosciuti tramite *remote sensing*.[12] Sul piano metodologico, la vicinanza del sito alla Laguna di Venezia, gli elementi costitutivi del contesto geomorfologico antico e attuale e la natura delle evidenze antropiche intercettate con i saggi hanno indirizzato la scelta verso un approccio integrato, combinando le indagini dirette con quelle indirette di tipo geofisico e più precisamente utilizzando in modo integrato tomografie elettriche di resistività (ERT) e misure elettromagnetiche a bassa frequenza (FDEM) **[fig. 8]**.

I dati geofisici e geomorfologici desunti con gli approfondimenti condotti in fase di cantiere sono attualmente in fase di elaborazione finale ma allo stato attuale permettono già alcune riflessioni sul contesto paleo-ambientale, suggerendo che il sito fosse ubicato su una pianura alluvionale stabile e costituita da sedimenti limoso-argillosi, a una distanza di alcuni chilometri dalla riva della Laguna a sud-est e dal corso del fiume Brenta a nord. Alcune anomalie geofisiche potrebbero essere inoltre correlate con la presenza nel sottosuolo di ulteriori evidenze di natura piro-tecnologica a conferma dell'assetto 'a macchie di leopardo', già indiziato per il sito produttivo dalle indagini stratigrafiche.[13]

6 Dallo scavo alla collettività

L'eccezionalità della scoperta ha reso fin da subito doverosa la restituzione al pubblico con molteplici modalità, tutte rese possibili grazie a una proficua sinergia tra la committenza pubblica, l'ente ministeriale e i professionisti privati.

Notizie e aggiornamenti sono stati innanzi tutto diffusi attraverso i canali ufficiali della Soprintendenza. Due video-reportage sono stati realizzati in collaborazione con la testata giornalistica *ArchaeoReporter*: un primo dedicato alla fase iniziale degli scavi archeologici,[14]

9 Al fine di verificare ed eventualmente puntualizzare la cronologia suggerita dagli indicatori ceramici è stata avviata anche una campagna di datazioni radiocarboniche su campioni organici rinvenuti in associazione con le strutture. Per un inquadramento in ottica archeologica della problematica relativa alla produzione del sale in Italia peninsulare tra protostoria ed età romana si rimanda a Bulian et al. 2024. Sulle possibili evidenze di *briquetage* del sito di Caorle-San Gaetano cf. Cupitò, Leonardi 2015, 176-7; per un'analoga ipotesi relativa ad alcuni contesti del Delta del Po si veda Cattani, Boccuccia 2018 e Cattani 2022.

10 Le indagini sono state finanziate nell'ambito del Progetto *Archeologia Preventiva nella Laguna Sud* – CUP: F77B23000660001 (Programmazione triennale dei lavori pubblici 2024-26. D.M. n. 327 del 20 ottobre 2023. Cap. 7433/2 – anno finanziario 2024) – RUP: Cecilia Rossi.

11 L'attività è stata condotta da Pietro Maniero, nell'ambito della sua tesi di laurea triennale in Scienze Geologiche presso l'Università degli Studi di Padova, e da Samuele Rampin, sotto la supervisione di Paolo Mozzi e Sandra Primon.

12 Le indagini sono state condotte dal CIBA – Centro Interdipartimentale di ricerca, studio e conservazione dei beni archeologici, architettonici e storico-artistici – Università degli Studi di Padova. Alle attività sul campo hanno partecipato Luca Peruzzo e Ilaria Barone, coordinati e diretti da Rita Deiana.

13 Per un'illustrazione più esaustiva si rimanda a Rossi et al. 2025.

14 Si veda il video al link: `https://www.youtube.com/watch?v=cNBDUny02NY`.

Figura 8
Mira, Parco delle Giare. Georeferenziazione di una tomografia elettrica di resistività (ERT) durante le acquisizioni.
© C. Rossi

un secondo focalizzato sui risultati raggiunti e sulle indagini geofisiche e geomorfologiche nell'area.[15] Raggiungendo rapidamente un numero considerevole di persone, i video hanno amplificato la diffusione dei risultati archeologici e incrementato la curiosità del pubblico dei non addetti ai lavori, con particolare riguardo alla comunità locale.

In occasione delle Giornate Europee dell'Archeologia si è pertanto deciso, in accordo con il Consorzio di Bonifica Acque Risorgive e in collaborazione con l'équipe protostorica del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova, di proporre un'apertura eccezionale del cantiere con più turni di visita a prenotazione articolati in due momenti: una prima parte dedicata alle finalità dell'opera pubblica in corso di completamento, una seconda parte dedicata agli scavi archeologici con illustrazione delle strutture individuate e dei reperti rinvenuti **[fig. 9]**.

7 Gli approfondimenti attualmente in corso e di prossima realizzazione

La connotazione eminentemente produttiva delle evidenze strutturali rinvenute in scavo, la penuria di vasellame a uso domestico e la netta sproporzione di quest'ultimo in rapporto alla grande quantità di concotti raccolti rendono palese la natura non residenziale del sito: è possibile che l'abitato connesso alle installazioni portate alla luce fosse ubicato nelle vicinanze,

15 Si veda il video al link: https://www.youtube.com/watch?v=iD4mYKbCNTY.

Figura 9
GEA 2024. Locandina dell'evento organizzato

a una distanza agilmente percorribile a piedi, tale da consentire un facile rientro alle abitazioni al termine delle attività lavorative, senza (o con limitato) consumo *in loco* dei pasti.

Cosa veniva prodotto nel sito artigianale portato alla luce? In quale contesto ambientale si inseriva? Dove era ubicato l'abitato cui faceva riferimento? A queste e ad altre domande ancora aperte si sta tentando di dare risposta tramite una nuova fase di ricerca, sia sul campo che in laboratorio, supportata da un ulteriore finanziamento ministeriale espressamente dedicato alla tutela del patrimonio archeologico sepolto nella Laguna centro-meridionale di Venezia.[16] L'insieme delle attività previste si suddivide in due parti: una parte è funzionale al completamento della conoscenza del sito artigianale portato alla luce nel Parco delle Giare, tramite approfondimenti di indagine a partire dai reperti e dai campioni prelevati in corso di scavo; l'altra parte è funzionale all'inquadramento del sito archeologico in un contesto più ampio, con definizione di una carta di rischio del quadrante sud-orientale del Comune di Mira, ad oggi misconosciuto dal punto di vista archeologico.

Nello specifico, per implementare la ricostruzione dell'ambiente antico è in corso l'analisi palinologica di una decina campioni di sedimento appositamente prelevati in corso di scavo mediante creazione di una colonna pollinica verticale sulla sezione più completa di uno dei saggi stratigrafici sopra illustrati.[17] Parallelamente, si è avviato lo studio archeobotanico dei macroresti vegetali prelevati direttamente in scavo e/o individuati nei campioni di sedimento appositamente raccolti, ivi compresi i depositi rinvenuti all'interno delle strutture piro-tecnologiche.[18]

16 Progetto *Archeologia Preventiva nella Laguna Sud* – CUP: F77B23000910001 (Programmazione triennale dei lavori pubblici 2025-27. D.M. n. 418 del 14 novembre 2024. Cap. 7435/1 – anno finanziario 2025) – RUP: Cecilia Rossi.

17 Le analisi sono state affidate al CAA – Centro Ambientale 'Giorgio Nicoli' s.r.l. di Crevalcore (BO), cui si deve anche la preparazione dei campioni selezionati per le analisi radiocarboniche.

18 Lo studio archeobotanico è stato affidato ad Alessandra Forti, PhD in Scienze dell'Antichità, Università Ca' Foscari Venezia.

Per valutare il possibile collegamento del contesto alla lavorazione di prodotti garantiti dalla vicina Laguna (sale, pesce, ecc.) si è deciso di sottoporre ad analisi biochimica la parete interna di alcuni frammenti di fondo dei contenitori in concotto, onde identificare i marcatori dei singoli prodotti biologici potenzialmente presenti in origine a contatto (Organic Residue Analyses – ORA).[19] Con la medesima finalità, alcuni campioni di sedimento prelevati in cantiere sono attualmente al vaglio per l'individuazione tramite setacciatura e flottazione di un'eventuale componente archeozoologica non rilevata in fase di scavo, con particolare riguardo alla fauna ittica.[20] A completamento del quadro produttivo, verrà a breve avviata una serie di analisi archeometriche finalizzate allo studio degli impasti, sia dei concotti che delle ceramiche vascolari, con l'obiettivo di accertare la produzione locale di almeno parte dei medesimi, comprendere le temperature raggiunte in fase di cottura e di utilizzo e verificare la possibile compatibilità del sito con la produzione del sale.

Per individuare invece l'ubicazione dell'abitato cui faceva capo il sito produttivo protostorico e produrre allo stesso tempo una carta del rischio per l'areale circostante, si è deciso di procedere con livelli di approfondimento sequenziali di carattere non invasivo.

Ad oggi è stata condotta un'analisi preliminare funzionale alla costituzione di una prima carta del potenziale con esame integrato della cartografia storica e delle immagini aeree e satellitari esistenti per l'area agricola compresa tra la S.S. 309 Romea, l'Idrovia Padova-Venezia e l'oasi di Valle Averto. Con ciò sono stati individuati numerosi paleoalvei, spesso ben conservati, e alcune tracce compatibili con strutture antropiche non più in uso. Le anomalie selezionate sono state attentamente scremate al fine di distinguere quelle effettivamente prive di corrispondenza con l'assetto agricolo moderno. Questo ha permesso di isolare una serie di elementi di potenziale interesse archeologico, caratterizzati da persistenza e disallineamento rispetto alla griglia fondiaria attuale. Tali anomalie, proprio per la loro discontinuità rispetto alla struttura territoriale moderna, si configurano come potenziali indicatori di permanenze storiche o antiche. Su di esse si concentreranno le verifiche a terra con una campagna di ricognizioni di superficie che è attualmente in fase di pianificazione in rapporto al tipo e allo stato di avanzamento delle coltivazioni a seminativo in essere.[21]

Gli esiti delle ricognizioni di superficie guideranno il successivo e ultimo step di approfondimento, consistente nella realizzazione di prospezioni geofisiche atte a puntualizzare l'estensione e la profondità di giacenza dei siti archeologici individuati. Dalla combinazione dei dati così raccolti dovrà discendere la redazione di una carta del rischio finale che fungerà da base per programmare in futuro ulteriori indagini di carattere più o meno invasivo (carotaggi meccanici e/o saggi stratigrafici) volte alla verifica di natura e consistenza dei siti individuati, in un'ottica di tutela e potenziale valorizzazione del patrimonio sepolto in un comparto lagunare ancora poco esplorato sul piano archeologico.

19 Le analisi biochimiche sono in corso di esecuzione presso il Laboratoire Nicolas Garnier SAS di Vic-le-Comte (France).

20 Tale indagine è in corso da parte di Vito Prillo, PhD in Storia, critica e conservazione dei Beni Culturali, Dipartimento dei Beni Culturali, Università degli Studi di Padova.

21 Lo studio preliminare è stato condotto da Gaia Alessandra Garosi. Le ricognizioni di superficie sono state affidate alla ditta Se.Arch. s.r.l. di Bolzano.

Bibliografia

Armani, E.; Caniato, G.; Gianola, R. (a cura di) (1991). *I cento cippi di conterminazione lagunare*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Bondesan, A.; Primon, S.; Bassan, V.; Vitturi, A. (2008). *Le unità geologiche della provincia di Venezia*. Sommacampagna (VR): Provincia di Venezia, Servizio geologico e difesa del suolo.

Bulian, F.; Alessandri, L.; Attema, P.; Sevink, J. (2024). «Bronze Age to Roman Period Salt Production in the Coastal Areas of Peninsular Italy: Palaeoenvironments, Production Methods and Archaeological Evidence». *Quaternary Science Reviews*, 34. https://doi.org/10.1016/j.quascirev.2024.108930

Cattani, M. (2022). «La fascia costiera adriatica tra la foce del Po e il margine appenninico nell'età del Bronzo: ambiente risorse e popolamento». *IpoTESI Di Preistoria*, 15(1), 5-22. https://doi.org/10.6092/issn.1974-7985/15707

Cattani, M.; Boccuccia, P. (2018). «Nuove prospettive di ricerca per l'età del Bronzo nelle terre del delta padano». Castrano, M.; Vallicelli, M.C.; Zamboni, L. (a cura di), *Antichi romani e romanità nelle terre del Delta del Po*. Bologna: Ante Quem Editoria, 101-14.

CAVen IV = Capuis, L.; Leonardi, G.; Pesavento Mattioli, S.; Rosada, G. (a cura di) (1994). *Carta Archeologica del Veneto*, vol. 4. Modena: Franco Cosimo Panini Editore.

Cupitò, M.; Leonardi, G. (2015). «Il Veneto tra Bronzo Antico e Bronzo recente». Leonardi, Tiné 2015, 201-39.

Cupitò, M.; Lotto, D.; Facchin, A. (2015). «Dinamiche di popolamento e modelli di organizzazione del territorio nella bassa pianura veneta compresa tra Adige e Tagliamento durante l'Età del bronzo». Leonardi, Tiné 2015, 295-306.

Leonardi, G.; Tiné, V. (a cura di), *Preistoria e Protostoria del Veneto, Studi di Preistoria e Protostoria*, vol. 2. Firenze: Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria.

Moine, C.; Corrò, E.; Primon, S. (2017). *Paesaggi artificiali a Venezia. Archeologia e geologia nelle terre del monastero di Sant'Ilario tra alto Medioevo ed Età Moderna*. Firenze: All'Insegna del Giglio.

Rossi, C.; Deiana, R.; Garosi, G.A.; de Leo, A.; Di Stefano, S.; Primon, S.; Peruzzo, L.; Barone, I.; Rampin, S.; Maniero, P.; Mozzi, P. (2025). «A New Bronze Age Productive Site on the Margin of the Venice Lagoon: Preliminary Data and Considerations». *Land*, 14, 1452, 1-19. https://doi.org/10.3390/land14071452

Archeologia a Venezia tra tutela istituzionale, comunicazione e partecipazione pubblica
I casi di Lio Piccolo e Piazza San Marco

Sara Bini
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Margherita Persico
Università Ca' Foscari Venezia

Abstract
Within the framework of recent participatory cultural policies, archaeological communication is a structural component of heritage protection and enhancement. As a relational and generative practice, it fosters shared meaning and collective responsibility. The case studies of Piazza San Marco and Lio Piccolo show how inclusive communication can activate civic engagement and support sustainable models for managing cultural heritage as public goods.

Keywords
Participatory archaeology. Heritage communication. Cultural public goods. Community engagement. Archaeological governance. Faro Convention. Shared heritage. Civic participation. Sustainable heritage management. Public archaeology.

Sommario 1 Archeologia e partecipazione pubblica. Nuovi approcci e novità normative. – 2 *Best practices* nell'economia del patrimonio culturale attraverso la comunicazione. – 3 Dalla teoria ai casi studi: gli scavi in Piazza San Marco e a Lio Piccolo.

1 Archeologia e partecipazione pubblica. Nuovi approcci e novità normative

Negli ultimi decenni le politiche culturali europee hanno compiuto un decisivo cambio di paradigma: dalla tutela intesa come protezione 'tecnico-autoritaria' si è passati a modelli di governance participativa, fondati sul valore sociale del patrimonio.[1] La Convenzione UNESCO del 2003 sul patrimonio culturale immateriale e, soprattutto, la Convenzione di Faro del 2005 – ratificata in Italia nel 2020 – hanno posto il diritto dei cittadini a partecipare alla cura e alla trasmissione dei beni culturali al centro delle strategie di tutela.

In questo contesto, anche l'archeologia ha progressivamente abbandonato una visione autoreferenziale, centrata sull'autorità esclusiva dello specialista e su una trasmissione unidirezionale del sapere, per aprirsi a un orizzonte dialogico e partecipativo. Si è affermata l'idea che il sapere archeologico non sia un prodotto 'chiuso', consegnato alla società in forma finita, ma un processo aperto, situato, che prende forma nel dialogo tra discipline, attori istituzionali e comunità locali. Questo cambiamento è stato favorito da un rinnovato orientamento epistemologico e metodologico, derivato anche dalle riflessioni degli *heritage*

1 Il paragrafo 1 è stato scritto da Sara Bini, mentre i paragrafi 2, 3 sono stati scritti da Margherita Persico.

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Bini, Persico
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/003

studies, che hanno messo in discussione la pretesa di oggettività del sapere tecnico-scientifico, riconoscendo che l'archeologia è sempre radicata in specifici contesti sociali, culturali e politici (Smith 2006; Waterton, Watson 2013).

Ne consegue che la comunicazione non può più essere considerata un semplice adempimento formale da attivare a conclusione del progetto ma deve essere integrata in modo strutturale in tutte le fasi dell'attività archeologica. Dalla progettazione dello scavo alla raccolta e analisi dei dati, fino alla loro restituzione, comunicare significa costruire percorsi di senso condivisi, rendere visibili le scelte interpretative, rendere accessibile il metodo e trasparente l'azione pubblica. In questo senso, la comunicazione non si limita a 'tradurre' per un pubblico non specialista quanto è stato già deciso o scoperto, ma contribuisce essa stessa alla produzione di senso, incidendo sulle modalità con cui il patrimonio viene riconosciuto, attribuito e legittimato.

Un approccio di questo tipo genera uno spazio di confronto nel quale il sapere scientifico non viene sminuito, ma messo alla prova del dialogo sociale, arricchito dall'incontro con altri saperi – esperienziali, affettivi, locali – e con aspettative differenti. L'autorevolezza della disciplina non si fonda più sulla distanza, ma sulla capacità di coinvolgere, spiegare, condividere e ascoltare. In questo modo si rafforza la relazione tra le comunità e i contesti materiali della loro storia: il patrimonio archeologico viene progressivamente riconosciuto come parte integrante del paesaggio culturale contemporaneo, un dispositivo generativo di identità, memoria e progettualità collettive. Non più solo testimonianza del passato, dunque, ma risorsa attiva per la costruzione di futuri condivisi. Questo nuovo modo di intendere la comunicazione archeologica si inserisce pienamente nella prospettiva promossa dalla Convenzione di Faro, che riconosce il patrimonio come diritto culturale e ne affida la cura alle 'comunità di eredità'. Comunicare l'archeologia non è più un'azione ancillare o decorativa, ma diventa un'attività con una chiara valenza etica e politica, in grado di incidere sulla qualità della democrazia culturale e sul riconoscimento pubblico del sapere scientifico. Poiché la comunicazione implica sempre una selezione di contenuti, linguaggi e destinatari, essa non può essere considerata un'operazione neutra o meramente tecnica. Comunicare un bene culturale significa inevitabilmente compiere delle scelte: decidere cosa rendere visibile e cosa lasciare sullo sfondo, quali storie raccontare e quali interpretazioni privilegiare, quali soggetti coinvolgere e attraverso quali strumenti. Un processo, dunque, che riflette e costruisce visioni del mondo, valori, rappresentazioni identitarie e per questo motivo la comunicazione comporta responsabilità, scelte etiche e schieramenti culturali nel momento in cui ogni atto comunicativo incide sull'immaginario collettivo, sulla distribuzione della parola e sulla costruzione del senso condiviso (Barca 2014).

Solo in questo modo è possibile contribuire realmente alla formazione di quella 'comunità di eredità' evocata dalla Convenzione di Faro, che non coincide semplicemente con il pubblico generico o con una collettività indistinta, ma con quei gruppi di persone che attribuiscono significato al patrimonio e si attivano per la sua cura e trasmissione. La comunicazione è, in tal senso, un dispositivo abilitante: non produce automaticamente partecipazione, ma può creare le condizioni perché essa si generi, favorendo accesso, comprensione e riconoscimento. Si tratta quindi di una comunicazione trasformativa, che non si limita a raccontare il patrimonio, ma lo rende vivo e operante nella vita delle comunità.

Come diretta conseguenza di queste nuove politiche europee, il ruolo delle Soprintendenze è stato quindi profondamente riconfigurato. Il d.p.c.m. 15 marzo 2024, n. 57, che ha riformato l'assetto organizzativo del Ministero, segna un passaggio chiave: le Soprintendenze non sono più soltanto organi di controllo tecnico-amministrativo deputati alla vigilanza sulla conservazione materiale dei beni culturali, ma si delineano come presidi culturali di prossimità, radicati nei territori, orientati all'ascolto, alla mediazione e alla promozione di un rapporto attivo tra i cittadini e il patrimonio. La norma attribuisce loro esplicitamente il compito di «favorire la conoscenza, la fruizione e la partecipazione delle comunità alla vita culturale dei territori», riconoscendo tra le modalità operative anche l'uso di strumenti di comunicazione istituzionale, scientifica e pubblica.

In quest'ottica, le Soprintendenze si configurano sempre più come nodi relazionali in una rete articolata e complessa, in cui si incrociano competenze specialistiche, aspettative sociali, istanze identitarie e progettualità locali. La loro funzione non si esaurisce più nel garantire la conformità normativa degli interventi, ma si estende alla mediazione culturale, alla formazione del pubblico, all'attivazione di percorsi partecipativi e alla promozione del dialogo interculturale, in coerenza con quanto previsto dalla Convenzione di Faro.

Questo cambiamento di paradigma richiede una trasformazione profonda delle pratiche professionali e delle competenze del personale tecnico-scientifico. L'archeologo, così come gli altri funzionari della tutela, non può più limitarsi a una funzione autoreferenziale e normativa: è chiamato a operare in un contesto caratterizzato da pluralità di saperi e di interessi, dove le scelte sul patrimonio si situano all'intersezione tra logiche scientifiche, istanze politiche, strategie economiche e domande sociali. La comunicazione, in questo quadro è una dimensione strutturale dell'azione pubblica, in quanto contribuisce a rendere visibili i processi decisionali, a generare riconoscimento collettivo e a costruire legittimazione istituzionale (Smith 2006; Harrison 2013).

Essere funzionari nell'ambito della tutela oggi significa quindi assumere un ruolo attivo e relazionale, non solo nella conservazione fisica dei beni, ma nella gestione delle relazioni che li circondano. Significa costruire fiducia con le comunità, dialogare con amministratori e cittadini, collaborare con associazioni, istituti di ricerca e realtà educative. Richiede capacità di ascolto, empatia, lettura dei contesti, e apertura a logiche non gerarchiche della conoscenza. Il patrimonio è una pratica che si esegue in un insieme di relazioni, discorsi e negoziazioni in cui il sapere tecnico-scientifico si intreccia con quello esperienziale e affettivo (Smith 2006).

A ciò si collega l'uso consapevole del potere narrativo delle istituzioni. Ogni atto comunicativo – ogni descrizione, ogni scelta di linguaggio o di immagine, ogni esposizione pubblica – veicola un punto di vista, legittima alcune memorie e ne marginalizza altre. Decidere quali storie raccontare, quali memorie valorizzare, quali soggetti includere e tutto questo può equivalere a esercitare una forma di potere culturale, con ricadute concrete sui processi di inclusione sociale, sulla costruzione dell'identità collettiva e sulla percezione dei luoghi. Una Soprintendenza che decide di approcciarsi al pubblico con questo spirito comunicativo, deve essere consapevole del fatto che ogni narrazione è anche una scelta politica, poiché attraverso la selezione e l'articolazione del racconto si costruisce appartenenza, si attribuisce valore e si determinano gli usi legittimi del patrimonio.

Come il restauro conservativo tutela l'integrità fisica dei reperti e dei monumenti, così la comunicazione preserva, rinnova e trasmette il valore simbolico, culturale e sociale del patrimonio. Diventa uno strumento capace di stimolare forme di partecipazione critica e responsabile, facendo emergere memorie sommerse, prospettive minoritarie (si pensi, per esempio, ai migranti e alle piccole comunità locali), esperienze altrimenti escluse dai canoni ufficiali.

Non si tratta di sovrapporre una nuova funzione al lavoro dell'archeologo, ma di riformularne la missione pubblica, riconoscendo che la tutela non si esaurisce nella salvaguardia fisica dei beni, ma si realizza pienamente solo quando questi beni vengono percepiti come significativi e rilevanti nella vita delle persone senza essere quindi oggetti passivi o 'musealizzati' in senso rigido.

Comunicare l'archeologia, allora, significa più che diffondere contenuti: vuol dire restituire il senso del lavoro svolto, condividere i percorsi conoscitivi, esplicitare le ragioni delle scelte e degli interventi. È una pratica che rafforza la trasparenza dell'azione pubblica e promuove un rapporto fiduciario tra istituzioni e cittadini, aprendo spazi di confronto critico e di corresponsabilità.

Quando la comunicazione è intesa in questa forma relazionale e dialogica, i resti del passato – siano essi reperti, strutture, paesaggi o contesti urbani – smettono di essere soltanto 'cose da proteggere' e si configurano come elementi attivi del paesaggio culturale contemporaneo. Entrano nella sfera della cittadinanza culturale, intesa non come consumo passivo del patrimonio, ma come esercizio di diritti, espressione di valori e costruzione di senso condiviso (Isar 2011).

2 *Best practices* nell'economia del patrimonio culturale attraverso la comunicazione

Il ruolo della comunicazione diventa particolarmente rilevante quando si trattano i beni pubblici e, in particolar modo, i beni pubblici culturali, poiché essi presentano caratteristiche economiche che ne rendono complessa la gestione e favoriscono la nascita di comportamenti opportunistici.

La definizione di bene pubblico in termini economici non dipende strettamente dalla produzione del bene nel settore pubblico o privato, ma piuttosto dalla presenza di due caratteristiche: la non escludibilità e la non rivalità (Samuelson 1954; Gruber 2018; Cellini 2019).

Declinando questi due attribuiti con diversa intensità è possibile, infatti, classificare l'intera fenomenologia della realtà economica che ci circonda. Per non escludibilità si intende l'impossibilità, o la non convenienza, di escludere qualcuno dal consumo del bene; per non rivalità si intende che il consumo di una determinata quantità del bene, da parte di un individuo, non preclude agli altri di consumarne simultaneamente la stessa quantità (Cellini 2019).

Anche i beni culturali sono beni pubblici, quindi anch'essi sono caratterizzati da non escludibilità e non rivalità (Ottone, UNESCO 2022). Queste due componenti si declinano però all'interno dei beni culturali in modo ambiguo e talvolta problematico.

Pensando, ad esempio, a una piazza di interesse storico, essa gode di non escludibilità poiché non è possibile escludere nessuno dall'accesso e dalla fruizione, ma potrebbe accadere che, per motivi di conservazione o per la funzione svolta dal bene (basti pensare alle piazze sede di edifici amministrativi), si limiti l'accesso a una parte di popolazione. La piazza di interesse storico non gode sempre di non rivalità, basti pensare a una piazza con sovraffollamento che non riesce ad accogliere tutti i visitatori. Allo stesso modo, la sala di un museo può ospitare solo un determinato numero di persone per garantire una visita adeguata.

In generale, i beni pubblici culturali, oltre a essere caratterizzati dalle componenti di non rivalità e non escludibilità, devono quindi rapportarsi anche con il rischio di usura e deterioramento che causa necessariamente, ai fini della tutela, una fruizione particolare. È chiaro quindi che ai beni pubblici culturali possa venire imposto un limite alla fruizione, a prescindere dalle componenti che lo caratterizzano, poiché il numero di visitatori deve essere consono a garantire la conservazione degli stessi.

Inoltre, i beni pubblici culturali si distinguono per un valore complesso che integra alla dimensione economica anche una sociale, identitaria, educativa e, talvolta, politica, rendendone ancora più importante una gestione efficace.

Se da un lato i beni pubblici sono portatori di benefici collettivi e nessun individuo può venire escluso dal loro consumo per definizione, dall'altra però possono portare a un fallimento di mercato. In altre parole, l'allocazione dei beni e servizi effettuata tramite il libero mercato può non essere efficiente, in quanto si viene a creare un fenomeno per cui c'è chi usufruisce di un bene pubblico senza pagarne alcun prezzo, i cosiddetti *free rider* che compiono comportamenti opportunistici ritenuti vantaggiosi da un punto di vista individualistico, ma che si rivelano svantaggiosi da un punto di vista sociale e collettivo.

Infatti, gli individui, consci del fatto che non possono essere esclusi dal godimento di un bene pubblico, attuano un comportamento opportunistico e hanno tutti gli interessi a dichiarare di non voler consumare il bene e quindi a non pagare niente per il loro utilizzo (Olson 1965). Di conseguenza, a seguito della sottovalutazione da parte dei consumatori delle proprie preferenze, le imprese private non produrranno il bene in questione nelle quantità ottimali poiché causerebbe loro una perdita.

Nella teoria economica tradizionale una delle possibili soluzioni per contrastare il fallimento di mercato è l'intervento dello Stato come ente regolatore che, attraverso imposte, sussidi, regolamentazioni o fornitura diretta di beni pubblici, punta a ridurre le inefficienze e perseguire equità.

L'intervento statale, che richiede spesso tempi lunghi, una burocrazia complessa e presuppone la complessa rilevazione e interpretazione delle preferenze dei consumatori, non è dunque privo di criticità. In aggiunta, può avvenire che i privati riducano la propria iniziativa a seguito dell'aumento di quella pubblica e che si venga a creare il cosiddetto effetto spiazzamento o *crowd-out effect*.

Per questo motivo risulta importante indagare soluzioni alternative a quelle più tradizionali della teoria economica per mitigare il fenomeno del *free riding*, come l'utilizzo di strategie comunicative e partecipative. La comunicazione, infatti, attraverso la creazione di un senso di appartenenza alla comunità, di partecipazione e condivisione, riesce a costruire spontaneamente un senso di responsabilità in grado di contrastare comportamenti opportunistici.

Il patrimonio culturale non è da considerarsi come un semplice insieme di oggetti o luoghi, ma si connota anche per le relazioni tra i diversi elementi che lo compongono e il relativo contesto, fino a diventare uno spazio di dialogo nel quale costruire legami con la cittadinanza. Dunque, la comunicazione dei beni pubblici culturali non si limita alla promozione del patrimonio ma include la creazione di relazioni dinamiche e partecipative con il pubblico, valorizzando l'importanza storica, culturale e sociale di tali beni.

Dal momento in cui i beni culturali sono beni pubblici, essi creano benefici comuni ma, contemporaneamente, necessitano dell'impegno collettivo per essere tutelati e trasmessi alle generazioni future, per questo diventa fondamentale creare nelle comunità il consenso rispetto agli obiettivi di tutela.

A tal proposito, sono tante le teorie economico-sociali e gli esperimenti che si sono dedicati a comprendere come la comunicazione influenzi il comportamento collettivo e la gestione dei beni pubblici.

Un esempio significativo è quello di Elinor Ostrom (1990), premio Nobel per l'economia, che nello studiare forme alternative di gestione dei beni pubblici oltre a quella privata o statale, propone una terza via basata sulla gestione civica attraverso istituzioni di autogoverno. Il successo di questa forma di autogoverno comunitario dipende proprio dal fatto che all'interno dei gruppi siano presenti regole condivise, relazioni di fiducia e, soprattutto, un'ottima capacità di comunicazione tra i membri.

La Ostrom ha infatti mostrato che le comunità che utilizzavano meccanismi partecipativi di comunicazione (es. assemblee pubbliche, discussioni aperte) avevano maggiore successo nel prevenire il *free riding* rispetto a quelle che si affidavano esclusivamente a regolamentazioni esterne. Inoltre, la comunicazione favoriva la costruzione di norme sociali e la percezione di equità, riducendo i comportamenti opportunistici.

Questo concetto trova riscontro nella Teoria delle Norme Sociali di Cristina Bicchieri (2006), che evidenzia come la comunicazione esplicita (es. discussioni sui comportamenti attesi) è cruciale per stabilire aspettative condivise (Bagnoli 2016), aumentando la cooperazione e riducendo il *free riding*.

Bicchieri (2006) analizza come la comunicazione delle norme sociali sia in grado di creare un senso di appartenenza e responsabilità collettiva capace di indurre una maggiore disponibilità delle persone a partecipare, in particolare quando percepiscono che il loro contributo è importante per il bene pubblico.

Anche alcuni studi sperimentali, come quello di Isaac e Walker (1988) prima e di Bochet e Putterman (2009) poi, mostrano come la disponibilità iniziale a cooperare degli individui tende a ridursi in condizioni di anonimato e in assenza di comunicazione, facilitando i comportamenti opportunistici tipici dei *free rider*. La comunicazione in questi studi, a differenza delle promesse di investimento, risulta essere l'aspetto fondamentale per evitare questo declino e aumentare la cooperazione poiché accresce la comprensione reciproca e diminuisce la diffidenza, promuovendo relazioni di fiducia e impegno collettivo.

3 Dalla teoria ai casi studi: gli scavi in Piazza San Marco e a Lio Piccolo

Volendo valutare questi concetti applicandoli a casi studio specifici, non è da sottovalutare la fase di rinnovato dinamismo che ha interessato l'archeologia veneziana negli ultimi anni.

Nel presente contributo si farà riferimento a due realtà specifiche, ovvero gli scavi eseguiti in Piazza San Marco diretti dalla Soprintendenza e gli scavi presso la cosiddetta Villa Romana di Lio Piccolo, nel Comune di Cavallino-Treporti, diretti dall'Università Ca' Foscari Venezia in regime di concessione ministeriale.

Gli scavi condotti tra il 2023 e il 2024 in Piazza San Marco, in concomitanza con i lavori di restauro dei masegni, hanno portato alla luce importanti informazioni sull'evoluzione dell'area marciana nel corso dei secoli. Tra le scoperte più significative, l'individuazione dei resti dell'antica chiesa di San Geminiano, risalente probabilmente ai secoli altomedievali, le tracce delle Procuratie demolite nel Cinquecento, frammenti di murature probabilmente pertinenti al vecchio *castrum* sostituito dall'attuale Palazzo Ducale e le numerose fasi di pavimentazioni che hanno caratterizzato la Piazza dalle origini fino alla trachite bianca oggi visibile.

Spostandosi verso la Laguna nord, a Lio Piccolo, frazione del Comune di Cavallino-Treporti, gli scavi archeologici hanno invece riportato alla luce un probabile insediamento produttivo e abitativo di notevole importanza. Il progetto *Vivere d'Acqua*, attivo dal 2019 e guidato dall'Università Ca' Foscari Venezia in collaborazione con la Soprintendenza e il Comune di Cavallino-Treporti, ha adottato un approccio di archeologia partecipata, coinvolgendo attivamente la comunità locale attraverso visite guidate, laboratori e incontri pubblici.

L'analisi di questi contesti consente di chiarire l'efficacia della comunicazione e delle strategie di valorizzazione nel ridurre il *free riding* e incentivare una fruizione consapevole e partecipativa del patrimonio culturale.

Entrambi questi progetti, infatti, risultano emblematici di come un'efficace comunicazione, capace di generare la partecipazione da parte della comunità locale e il coinvolgimento della cittadinanza, diventi fattore fondamentale per valorizzare il bene e l'intervento su di esso ed evitare comportamenti che potrebbero ostacolarne la tutela: dal ritardo nei tempi di realizzazione, alla perdita di finanziamenti, fino a forme estreme di dissenso sociale o vandalismo.

La comunicazione dei cantieri archeologici, a differenza di musei e parchi archeologici che vengono ampiamente comunicati e per cui vi sono ricche esperienze e bibliografie, presenta alcune problematicità e necessita di un'ulteriore riflessione (Pallecchi 2024).

Uno scavo archeologico, che avvenga in un contesto con un passato già noto o del tutto nuovo, suscita molta curiosità nelle persone che frequentano il territorio. Curiosità che è basata «sulla consapevolezza del fatto che esistono forme di organizzazione spaziale e materiale diverse da quelle attuali, alle quali si intuisce che corrispondano modi di vita differenti» (20).

Il rapporto con questo tema porta a un coinvolgimento profondo dell'osservatore, poiché implica una più ampia riflessione riguardo la complessità dell'esperienza umana.

A seguito però di questa prima impressione, gli scavi archeologici creano anche dei disagi all'interno della comunità in cui i cantieri sono inseriti. Comportano chiaramente delle modifiche alla vita quotidiana della comunità che spesso si vede sottratti servizi, spazi e beni in maniera temporanea. È per questo motivo che gli scavi devono essere gestiti e comunicati in maniera corretta non solo per facilitare i lavori, ma anche per far sì che le indagini abbiano un effetto positivo, oltre che sulla ricerca, anche sulla vita quotidiana, sull'assetto culturale e anche sulla situazione economica della comunità (Pallecchi 2024).

La sfida comunicativa dell'archeologia è complessa perché richiede di «sensibilizzare ed educare il pubblico (delle diverse età), favorendo la leggibilità dei resti materiali ma nello stesso tempo condividendo i metodi e gli strumenti della disciplina archeologica; rispettando l'oggetto autentico, ma nello stesso tempo ricorrendo a mezzi innovativi e coinvolgenti per aiutare l'immaginazione; invitando a vedere ciò che non c'è più e unire ciò che ora appare diviso, ma nello stesso tempo evidenziando il primato dell'interpretazione» (Minucciani 2013, 131).

Nel caso di Piazza San Marco l'importanza storico-archeologica e culturale del sito è stata valorizzata da una comunicazione efficace e dal coinvolgimento diretto della comunità locale e dei non-professionisti da parte della Soprintendenza di Venezia.

Piazza San Marco, pur essendo una delle piazze più famose al mondo da un punto di vista monumentale, è stata poco indagata da un punto di vista archeologico, motivo per cui la Soprintendenza ha avviato un progetto per indagare il suo sottosuolo, in sinergia con il restauro dei masegni (pavimentazione) promosso dal Comune di Venezia. Gli scavi archeologici di Piazza San Marco rappresentano un esempio di governance partecipativa, in cui diversi agenti locali e statali, in questo caso Comune, Provveditorato e Soprintendenza ma, anche Associazione Piazza San Marco e tutta la comunità, collaborano e comunicano per un beneficio comune.

La Soprintendenza ha cercato attraverso conferenze e convegni, oltre che attraverso comunicati stampa e contenuti sui social network, di comunicare alla cittadinanza proprio nel corso dei cantieri archeologici quello che stava scoprendo, cercando quindi di rendere fruibili le informazioni in 'tempo reale' e ben prima della pubblicazione finale, che avverrà al termine di tutti i lavori e delle conseguenti indagini.

In particolare, la comunicazione tra Soprintendenza e Associazione Piazza San Marco, che include cittadini e commercianti dell'area, rappresenta un esempio virtuoso di come si possa informare la cittadinanza e includere i non-professionisti nelle attività legate ai beni pubblici culturali.

Il fatto che sia stato comunicato con anticipo cosa e quando sarebbe accaduto con i lavori per il restauro dei masegni e con gli scavi archeologici, come spiega Claudio Vernier, già presidente dell'Associazione Piazza San Marco, è stato fondamentale e rappresenta l'attenzione da parte della Soprintendenza, di conseguenza dello Stato, anche nei riguardi dell'interesse della comunità su cui le attività di scavo hanno delle ricadute dirette. Soprattutto la comunicazione e il confronto sono stati fondamentali per coloro che hanno attività commerciali nella Piazza che, dopo le chiusure causate dalla pandemia da COVID-19 e i danni provocati dall'acqua alta del novembre 2019, necessitavano di comprendere per quanto tempo avrebbero dovuto avere un cantiere davanti al locale o avere tavoli in meno nel plateatico.

La Soprintendenza non si è solo limitata a una mera comunicazione delle attività, ma ha anche effettuato un vero e proprio confronto con i cittadini e commercianti, in particolare

Figura 1
Alcuni iscritti dell'Associazione Piazza San Marco in visita agli scavi (novembre 2024)

tenendo il più possibile conto, compatibilmente con le attività proprie e del Comune, anche delle esigenze della comunità in cui i lavori si inserivano.

Questo dialogo tra più parti, soprattutto in un contesto delicato come Piazza San Marco, è stato fondamentale non solo per l'Associazione e per la cittadinanza ma anche per la Soprintendenza. È stato infatti importante affrontare un intervento pubblico rapportandosi con coloro che vivono in quel luogo perché, anche attraverso il coinvolgimento e la comunicazione puntuale delle attività, è stato possibile ridurre i reclami dei cittadini o le potenziali possibili controversie o contenziosi, causa frequente di rallentamento dei lavori.

Inoltre, la Soprintendenza, confrontandosi spesso con l'Associazione, oltre a rendere la cittadinanza informata, l'ha resa parte attiva in questo processo di coinvolgimento. Infatti, l'Associazione Piazza San Marco attraverso i propri canali social si è occupata a sua volta di informare i suoi soci e la cittadinanza tutta, per divulgare ciò che avveniva nella Piazza e come procedevano i lavori, comunicando anche regolarmente i nuovi ritrovamenti e scoperte.

Anche i ristoratori e i commercianti, proprio perché *in primis* informati dall'Associazione, hanno a loro volta spiegato ai turisti e ai visitatori locali cosa stesse accadendo all'interno dei cantieri archeologici. Questo evidenzia come la comunicazione crei un circolo virtuoso di partecipazione e interesse legato al bene pubblico e alla sua tutela che può risultare molto importante nella creazione di un senso di comunità e nel far sentire i cittadini parte attiva in queste attività.

Si può in questo caso concludere che la corretta e tempestiva comunicazione da parte dell'ente pubblico innesca nella cittadinanza e nelle associazioni locali comportamenti positivi poiché esse, sentendosi coinvolte e parte di una comunità più ampia, evitano comportamenti non rispettosi del sito, quali ad esempio atti vandalici o incuria, od opportunistici, quindi da

free rider, come ad esempio trarre vantaggio dal maggior afflusso dei visitatori/curiosi senza impegnarsi nel fornire informazioni e promuovere le eventuali scoperte **[fig. 1]**.

Nel caso degli scavi archeologici condotti a Lio Piccolo dall'Università Ca' Foscari Venezia sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza. Il progetto denominato *Vivere d'Acqua* si contraddistingue per essere un esempio di archeologia pubblica e partecipata in cui la cittadinanza è stata coinvolta attivamente fin dall'inizio degli scavi (Bressan, Calaon, Cottica 2019).

Contestualmente agli scavi, infatti, l'Università Ca' Foscari Venezia ha organizzato diverse attività, tra cui visite guidate e 'aperitivi archeologici' proprio sul sito archeologico della villa romana, nelle quali si è conversato di archeologia e paesaggi, spesso con ospiti esterni. Solo nel 2024 sono stati organizzati più di 20 appuntamenti aperti al pubblico tra aperitivi archeologici, visite guidate e laboratori dedicati ai bambini, sulla scia delle due precedenti edizioni degli 'aperitivi archeologici a bordo scavo' che hanno attirato all'incirca duemila visitatori da tutto il Veneto (comunicato stampa Comune di Cavallino-Treporti, 19 gennaio 2024).

I visitatori diventano in questo modo protagonisti del processo cognitivo e interpretativo apportando notevoli benefici alle indagini archeologiche stesse, il cui fine come spiega la professoressa Daniela Cottica «non è sempre il ritrovamento in sé, ma bensì il percorso stratigrafico e interpretativo che porta ai ritrovamenti» (comunicato stampa Comune di Cavallino-Treporti, 28 settembre 2021).

Il cantiere archeologico è stato così trasformato in una sorta di «palcoscenico dove comunità, turisti e archeologi si possono confrontare riguardo la ricostruzione del paesaggio antico, le modalità di fruizione del patrimonio culturale lagunare e la sostenibilità dell'uso turistico di questi fragili spazi» (comunicato stampa Comune di Cavallino-Treporti, 30 giugno 2024).

Dunque, anche questo progetto è fortemente basato sul coinvolgimento della comunità, non solo in termini di condivisione ma a un livello ulteriore, come modalità di partecipazione con cui rendere 'parte attiva' la cittadinanza nella progettazione stessa degli scavi. Questo apporta diversi benefici: all'intera cittadinanza, in quanto modalità di tutela del territorio; alla ricerca scientifica, in quanto si viene a creare un rapporto e uno scambio di informazioni con il team del progetto e gli archeologi; agli enti pubblici, come la Soprintendenza, in quanto il coinvolgimento della comunità genera in essa un senso di protezione dei beni pubblici culturali presenti nel proprio territorio.

Il coinvolgimento, oltre quello legato strettamente agli scavi, è testimoniato anche dalla partecipazione della cittadinanza a eventi collaterali, come incontri divulgativi, esposizioni dei reperti rinvenuti e iniziative nelle scuole. Questo dimostra che quando la comunità si sente coinvolta nei progetti di tutela e ricerca connessi al proprio territorio parteciperà anche ad altri eventi a esso legati, contribuendo con un impatto economico positivo (ad esempio pagando un biglietto) e che, nel caso ci fosse bisogno di tutelare un bene pubblico, sarà collaborativa (ad esempio attraverso il volontariato) o, a ogni modo, non attuerà comportamenti opportunistici o nocivi.

Un approccio di archeologia pubblica e partecipata dunque, oltre che versatile e adattivo a seconda della comunità che si ha di fronte e ai suoi interessi, è molto più sostenibile. Infatti, approcci del genere sono sempre più frequenti, pur rispettando la normativa di settore che giustamente limita l'accesso a non-professionisti nelle delicate operazioni di scavo e studio dei contesti archeologici per evitare la distruzione del contesto e la perdita del dato. La tendenza a elaborare iniziative di partecipazione *bottom-up* è ormai piuttosto consolidata nell'ambito della gestione del bene pubblico, non necessariamente solo culturale: le iniziative delle istituzioni in quanto legate a finanziamenti pubblici, non possono prescindere da una progettualità condivisa, attenta alle necessità della comunità cui dovrebbero giovare.

In questo caso studio si evidenzia come gli scavi abbiano incrementato la consapevolezza riguardo alla rilevanza storica dell'area di Lio Piccolo che sta diventando oggetto di cure sempre maggiori. Inoltre, è evidente come il coinvolgimento e l'aumento di confidenza nei confronti degli archeologi e del team di ricerca abbia consentito di dettagliare ulteriormente il quadro delle conoscenze riguardo a storie e tradizioni locali attraverso il dialogo tra i diversi attori e di come questo contribuisca a una più efficace ricerca e valorizzazione del patrimonio culturale **[fig. 2]**.

Alla luce di quanto esposto, l'introduzione di politiche volte all'inclusione, alla cooperazione e alla creazione di una comunità, all'interno di progetti di valorizzazione e tutela dei beni pubblici culturali, risulta attualmente un passo necessario per promuovere la responsabilità e l'attuazione di comportamenti cooperativi nella tutela del patrimonio artistico

Figura 2 Attività di valorizzazione e visite guidate presso il sito di Lio Piccolo.
© Progetto *Vivere d'acqua. Archeologia tra Lio Piccolo e Altino*

e culturale. Si può dunque affermare che questo approccio, nel promuovere nuove modalità di interazione tra cittadini e istituzioni, oltre a generare benefici economici, riducendo la necessità di interventi correttivi a posteriori di comportamenti scorretti, come atti vandalici o evasione fiscale, favorisce la tutela del patrimonio culturale. Non si tratta solo di comunicare in maniera migliore ma, piuttosto, di rivedere il ruolo delle istituzioni in un nuovo dialogo con la cittadinanza basato su ascolto, collaborazione e co-progettazione.

In futuro, traendo spunto dall'esperienza dei casi di Piazza San Marco e Lio Piccolo, la Soprintendenza potrebbe implementare gli strumenti utilizzati in questi casi nelle proprie attività con l'obiettivo di trasformarli in una pratica consolidata attraverso, per esempio, il rafforzamento dei canali di informazione e comunicazione sui social network, la creazione di spazi di confronto tra cittadini, esperti e istituzioni. Il monitoraggio della partecipazione e dell'impatto delle attività anche in termini economici permetterebbe di migliorare ulteriormente il dialogo con il territorio per far sì che ogni intervento crei una relazione più stretta e consapevole con la comunità di riferimento e porti con sé una responsabilità collettiva.

È chiaro quindi come la riflessione sull'archeologia partecipata e sulla comunicazione come strumento di gestione culturale ed economica dei beni culturali mostra come la valorizzazione del patrimonio non possa più essere concepita come un'azione unidirezionale, né demandata esclusivamente a strumenti tecnico-amministrativi. I casi studio di Piazza San Marco e di Lio Piccolo dimostrano che quando la comunicazione si fa ascolto, coinvolgimento e co-progettazione, essa diventa leva strategica per attivare forme di cittadinanza attiva e corresponsabilità, capace di produrre valore condiviso. In un contesto in cui i beni culturali si configurano sempre più come beni pubblici complessi – con dimensioni materiali, simboliche, identitarie ed economiche intrecciate – la sfida non è solo quella di proteggerli dalla fruizione impropria, ma di promuovere un modello di gestione sostenibile e relazionale, in cui il senso del bene comune si costruisce attraverso il dialogo. È qui che la comunicazione si afferma come atto di cura e come pratica politica, in grado di contrastare il disimpegno individuale e di trasformare il patrimonio in un terreno fertile di cooperazione, sviluppo e coesione sociale.

Bibliografia

Barca, F. (2014). *Metodi e pratiche di comunicazione pubblica.* Milano: FrancoAngeli.

Bicchieri, C. (2006). *The Grammar of Society: The Nature and Dynamics of Social Norms.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bressan, M.; Calaon, D.; Cottica, D. (2019). *Vivere d'acqua: archeologie tra Lio Piccolo e Altino*. Crocetta del Montello: Antiga.

Consiglio d'Europa (2005). *Convenzione quadro sul valore del patrimonio culturale per la società (Convenzione di Faro).*

Harrison, R. (2013). *Heritage: Critical Approaches*. London: Routledge.

Hodder, I. (1999). *The Archaeological Process: An Introduction*. London: Wiley-Blackwell.

Isar, Y.R. (2011). *Cultural Policy: From a Policy to a Cultural Citizenship Paradigm, in Cultural Heritage and the Future.* London: Council of Europe.

Ostrom, E. (1990). *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge.

Waterton, E.; Watson, S. (2013). *Framing Archaeology and Heritage*. Berlino: Springer.

La pala ribaltabile di Malamocco
Restauro e ricerche

Enrica Colombini
Restauratrice libera professionista

Gabriele Matino
Save Venice inc.

Abstract
The Church of Santa Maria Assunta in Malamocco houses a rare example of an early fifeteenth-century folding altarpiece. Featuring a gilded, carved front and a painted reverse, it blends narrative and iconic modes with both Byzantine and Venetian stylistic elements. Recent restoration by Save Venice uncovered previously unnoticed traces of inscriptions and figures on the reverse, allowing for the first reconstruction of its original program. Much like the Pala d'Oro in Saint Mark's, this study also investigates how the Malamocco altarpiece played a central role in local religious life, with its gilded front revealed during public ceremonies.

Keywords
Byzantium, Venice. Dormition of the Virgin. Folding altarpiece. Cult of saint. Relics. Caterino Moranzon.

Sommario 1 Stato conservativo e precedenti interventi. – 2 Intervento effettuato.

La chiesa di Santa Maria Assunta di Malamocco custodisce un raro esempio di pala d'altare ribaltabile del primo Quattrocento. Composta da due assi di pioppo collegati da cerniere metalliche originali, l'opera presenta un fronte con santi scolpiti a figura intera affiancati a delle scene narrative **[fig. 1]**, e un verso dipinto con figure frammentarie a mezzo busto **[fig. 2]**. Nel 2023, la pala è stata rimossa dalla parete della sacrestia della chiesa per essere sottoposta a un intervento di restauro finanziato da Save Venice grazie al contributo di Xavier F. Salomon.[1] L'operazione di restauro ha reso possibile un esame ravvicinato della pala, in particolare del retro, fino ad allora osservato solo da pochi studiosi e privo di documentazione fotografica a colori e in alta definizione. Alla luce dei risultati emersi dall'intervento conservativo, qui illustrato per la prima volta, il presente studio si propone di riconsiderare il programma iconografico del fronte intagliato e, contestualmente, di offrire una nuova interpretazione del retro dipinto ricostruendone la struttura compositiva e l'impianto iconografico complessivo.

1 Il restauro è stato eseguito da Enrica Colombini, Sofia Marchesin e Annalisa Nardin sotto l'alta sorveglianza dell'allora Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, rappresentata dai funzionari Giulia Altissimo (storico dell'arte) e Ileana Della Puppa (restauratore-conservatore), in stretta collaborazione con don Gianmatteo Caputo per l'Ufficio Beni culturali ecclesiastici ed edilizia di culto del Patriarcato di Venezia.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Colombini, Matino
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/004

Figura 1 Caterino Moranzon (attr.), Pala ribaltabile, fronte dopo il restauro, ca. 1410-20. Legno intagliato dipinto e dorato, 225 × 104 cm. Malamocco, chiesa di Santa Maria Assunta. Foto Matteo De Fina – Save Venice Archive, riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

Capitale del ducato veneziano e sede vescovile fin dalla metà dell'VIII secolo (Rando 1992, 647), l'antica Metamauco fu, secondo la tradizione, sommersa nel 1100 – evento che però rappresentò solo l'esito finale di un processo erosivo in corso già da anni (Rando 1992, 657; Buzzanca 2021-22, 122-6). La popolazione, costretta ad abbandonare il sito, trovò rifugio su un'isola vicina, dove già nel 1160 sorgeva la chiesa di «Sancte Marie de Metamauco novo» (Vianelli 1790, 61).[2] Meno chiara, invece, l'epoca in cui le reliquie dei santi Felice e Fortunato giunsero a Malamocco; è certo, tuttavia, che con la traslazione della sede vescovile a Chioggia nel 1110 anche i loro corpi furono traslati (Vianelli 1790, 65-80; *Bibliotheca Sanctorum* 1965, 588-9). Nella chiesa di Malamocco rimase comunque un altare dedicato ai due martiri, al quale si aggiunsero in seguito le reliquie di San Giacomo Interciso.

Oggetto di numerosi rifacimenti, Santa Maria Assunta conserva le tracce del rinnovamento architettonico quattrocentesco, il più antico oggi riconoscibile.[3] Testimonianze di quell'intervento sono visibili, in facciata, nei coronamenti archiacuti del portale d'ingresso, nel rosone e nelle due lunghe paraste; sulla parete laterale si notano invece un alto portale con analogo coronamento, altre quattro paraste e una serie di archetti ciechi che si sviluppano lungo il lato ovest della copertura, identici a quelli della basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Alla fine del XVI secolo furono aperte quattro finestre termali sul fronte occidentale, tre sulla parete della navata e una su quella del presbiterio, mentre nel secolo successivo l'interno subì un rinnovo radicale. Oggi rimangono pochissimi elementi originali dell'arredo liturgico gotico; tra questi merita di essere annoverata la pala pieghevole.

Spesso attribuita a un seguace dei Dalle Masegne, o più genericamente al loro ambito culturale, la parte d'intaglio della pala di Malamocco rivela tuttavia significative affinità linguistico-formali con la produzione di Caterino Moranzon, in particolare con la sua pala per l'altare maggiore della chiesa del Corpus Domini, oggi al Museo Correr di Venezia.[4] Ciò risulta particolarmente evidente nella caratterizzazione delle figure: le posture, le vesti, gli attributi, i tratti dei volti, i capelli, le barbe e le tonsure variano perlopiù da personaggio a personaggio,

2 Vedi anche Lanfranchi Strina 1985, 34-42.

3 Poco o nulla è stato pubblicato su Santa Maria Assunta di Malamocco. Il presente paragrafo si basa su una ricerca commissionata dalla Curia Patriarcale di Venezia allo Studio Architettura Berto Fattore Nason. Copia di questa ricerca si trova all'Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Venezia, Lido, Stradario, Chiese, Santa Maria Assunta (Malamocco), b. I.

4 Mariacher 1952, 164; Sponza 1986, 169; Lucco 1989, 37-38; Niero 1994, 188; Merkel 1997, 190; Ericani 1999, 107; Sartor 2012; Matino c.d.s..

Figura 2 Anonimo, Pala ribaltabile, retro dopo il restauro, ca. 1410-20. Legno dipinto, 225 × 104 cm. Malamocco, chiesa di Santa Maria Assunta. Foto Matteo De Fina – Save Venice Archive, riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia. L'immagine riproduce la pala capovolta, in modo da presentare le figure dei santi in posizione diritta

contribuendo a conferire loro un'identità distinta. Degna di nota è anche la particolare organizzazione spaziale dei due gruppi di apostoli al capezzale della Vergine. Come nella scena della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* nella pala del Corpus Domini, le figure sullo sfondo sembrano disposte su un piano leggermente rialzato, in modo che le loro teste appaiano al di sopra di quelle in primo piano, accrescendo così la chiarezza e la profondità dell'insieme.[5]

Il fronte **[fig. 1]**, decorato con intagli dorati, è suddiviso in due registri delimitati da una partitura architettonica scandita da archetti acuti, colonnine tortili e lesene intagliate a giorno che incorniciano dodici santi e due scene narrative. Come nel caso della Pala d'Oro, quello superiore presenta al centro un *Cristo in maestà* seduto su un trono privo di spalliera: la mano sinistra a reggere il vangelo aperto sul ginocchio, quella destra – un brutto rifacimento di epoca successiva – sollevata in atto di benedizione. Ai suoi lati si trovano sei figure, disposte tre per lato, tutte avvolte in lunghe tuniche e mantelli. Sul lato destro, la figura più vicina al Cristo raffigura San Paolo, facilmente riconoscibile per la presenza della spada e del libro. Per analogia, la figura a sinistra andrebbe identificata con San Pietro, seppure in assenza delle chiavi; in alternativa, potrebbe trattarsi di San Marco,[6] al quale spetterebbe legittimamente un posto accanto a Cristo in virtù del suo ruolo di patrono di Venezia. Le altre quattro figure indossano vesti analoghe a quelle già descritte. Le due collocate agli estremi reggono filatteri, mentre quelle centrali tengono in mano dei libri; tutte, inoltre, impugnano con l'altra mano oggetti oblunghi molto deteriorati e frammentari, alternativamente interpretabili come palme martiriali o, più probabilmente, come penne. La compresenza di filatteri e libri, difficilmente riferibili ai soli evangelisti ma nemmeno univocamente riconducibili a coppie di profeti, non consente al momento un'identificazione più precisa di queste figure.

Nel registro inferiore, immediatamente al di sotto del *Cristo in Maestà*, si trova la raffigurazione della *Dormizione della Vergine*, la cui iconografia sarà discussa più avanti in questo testo. Ai lati si dispongono sei santi la cui identificazione non risulta sempre univoca. Le due figure poste all'immediata destra e sinistra alla *Dormizione* raffigurano Felice e Fortunato, identificabili con facilità grazie agli abiti – mantelli con cappuccio e stivali appuntiti – e presenti in ragione del culto dedicato a loro e alle loro reliquie a Malamocco fin dall'antichità. Proseguendo lungo il lato sinistro, si distinguono San Giovanni Battista, con la caratteristica tunica di pelle di cammello e il rotolo, e un santo in vesti monastiche, forse San Benedetto.

5 Su questo argomento si veda Schulz 2011, 241-2.
6 Ringrazio Andrea De Marchi per questo suggerimento.

Figura 3
Anonimo, Pala ribaltabile, retro, dettaglio, ca. 1410-20. Legno dipinto, 225 × 104 cm, Malamocco, chiesa di Santa Maria Assunta. Foto Matteo De Fina – Save Venice Archive, riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

Figura 4
Ricostruzione grafica dell'originaria struttura compositiva della pala ribaltabile di Malamocco. Elaborazione grafica Sofia Marchesini. Foto Matteo De Fina – Save Venice Archive, riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

Questa identificazione si basa sulla presenza, all'estremo opposto, di San Leonardo, contraddistinto dall'abito benedettino e dai caratteristici ceppi, e si giustifica dall'attestazione a Malamocco di una chiesa abaziale benedettina dedicata, appunto, a San Leonardo (Cappelletti 1850, 444; Buzzanca 2021-22, 23 nota 12). L'ultima figura non esibisce né abiti né attributi che ne permettano un'identificazione univoca. Tuttavia, considerata la vicinanza con i santi Felice e Fortunato, è plausibile ipotizzare che si tratti di San Giacomo Interciso.

Il retro della pala **[fig. 2]** presenta quattro cerniere a bandella che suddividono i due registri in cinque segmenti. Le bandelle sono fissate perpendicolarmente alla fibratura del legno e svolgono anche la funzione di traverse, contribuendo a limitare i movimenti e le deformazioni del supporto ligneo. Il registro superiore conserva tracce del meccanismo pieghevole originale: due anelli metallici, fissati al supporto ligneo vicino alle estremità delle due bandelle centrali, probabilmente un tempo utilizzati per sollevare e abbassare il pannello; e due fori ciechi circolari scavati nello spessore di ciascun lato corto, verosimilmente destinati a fissare la pala una volta aperta.[7] Le fonti d'archivio attestano che un sistema analogo era in uso nella chiesa di San Cassiano, dove nel Cinquecento, la pala d'argento dell'altare maggiore – fusa irreparabilmente nel 1661 – veniva azionata mediante una corda e due pulegge.[8] A sua volta, è probabile che questo meccanismo di apertura e chiusura avesse come precedente tipologico la Pala d'Oro che, come ci ricorda Francesco Sansovino, era attivato per tramite di un «molinello a mano posto dietro all'altare».[9] Lo stesso è probabile che avvenisse a Malamocco. Il registro

7 Sul probabile funzionamento di questi buchi, anche alla luce di altri esempi, si veda Guarnieri 2019, 42, 48.
8 «[U]na corda con cirele doi, da levar la palla» (Niero 1978, 267). Sull'argomento si veda anche Gerevini 2022, 116-17.
9 Sansovino 1581, c. 36. La questione è discussa diffusamente in De Marchi 2009.

superiore del verso della pala presenta infatti dei frammenti di figure dipinte a mezzo busto destinate ad apparire ai fedeli nel momento in cui l'anta, fatta ruotare orizzontalmente sulle cerniere tramite le corde fissate agli anelli metallici, si chiudeva ripiegandosi su quella inferiore. Sebbene queste figure siano perlopiù andate perdute, i frammenti pittorici e le impronte sul supporto ligneo permettono, per la prima volta, di mettere a fuoco la struttura compositiva e parte del suo programma iconografico originale.[10]

Partendo da sinistra, il primo segmento presenta una figura molto frammentaria su fondo rosso della quale sopravvivono l'aureola – una parte delineata con un tratto nero, un'altra parte, più ampia, visibile grazie all'impronta lasciata sulla tavola –, delle ciocche grigie e, per finire, un frammento di lettera tracciata sul fondo rosso un tempo parte del nome del santo effigiato. Il segmento successivo è quello meglio conservato **[fig. 3]**. Si distinguono due mezzi busti con palme martiriali eseguiti con inattesa finezza pittorica e caratterizzati da aureole dorate profilate da un contorno nero, chiome bionde, e occhi castano chiaro (nel caso della figura a destra). Elemento decisivo per la loro identificazione sono le due iscrizioni sul consueto fondo rosso, che individuano inequivocabilmente i due martiri come «S[ANCTVS] FE[L]IS» e «S[ANCTVS] FORT[VNATVS]», i santi patroni di Malamocco.[11] Questa identificazione mette finalmente fine a un lungo dibattito sull'identità delle due figure – precedentemente ritenute essere i Santi Vito e Modesto o i Santi Fortunato e Vitale (Mariacher 1986, 162-4; Sponza 1986, 169; De Marchi 2009, 82) – confermandoli in modo definitivo come Felice e Fortunato. Oltretutto, verificata la presenza dei due santi martiri in questa porzione della pala, è plausibile riconoscere nella figura al loro fianco San Giacomo Interciso, terzo santo patrono di Malamocco spesso raffigurato con una folta chioma e barba lunga.

La parte restante del pannello è caratterizzata da un'ampia abrasione che ha cancellato quasi interamente la decorazione pittorica. Ciò nondimeno, a un'osservazione ravvicinata è possibile ricostruire con una certa accuratezza l'intera struttura compositiva **[fig. 4]**. Innanzitutto, va chiarito che la sezione destra rispecchiava quella sinistra, probabilmente con altre tre figure sacre i cui frammenti pittorici e impronte lasciate sul pannello permettono infatti di collocare con precisione. Inoltre, dai pochi frammenti superstiti di un'iscrizione («MIC») collocata sull'angolo destro dell'ultima sezione, si potrebbe persino tentare di riconoscere questa figura con San Michele. Certa è invece l'identificazione del gruppo presente nel campo centrale dove oggi si distinguono le impronte di due aureole: una, di dimensioni simili a quelle delle figure laterali, posizionata sull'asse centrale della pala, l'altra, di dimensioni più contenute, situata più in basso a sinistra. Considerata la struttura iconografica fin qui delineata, con sei figure sacre distribuite simmetricamente ai lati del campo centrale, risulta quasi inevitabile identificare nelle due rimanenti la Vergine col Bambino. A questo si aggiunge, infine, un'ulteriore scoperta: ai piedi della Vergine, a sinistra, si distinguono infatti le sagome di due figure in scala ridotta, verosimilmente identificabili con le effigi dei committenti dell'opera. La questione è particolarmente interessante, in quanto la loro presenza sposta il focus devozionale dai santi patroni sulla Madonna col Bambino.

A lungo ritenuto un paliotto, questo dispositivo mobile era con ogni probabilità una pala d'altare, concepita quindi per essere collocata al di sopra, e non di fronte, all'altare. Recentemente, Cristina Guarnieri ha proposto un parallelo tra la pala di Malamocco e un gruppo di pale ribaltabili diffuse nella Laguna veneziana e utilizzate durante l'ostensione rituale delle reliquie (Guarnieri 2019). L'ipotesi, per quanto suggestiva, sembra però confliggere con la struttura iconografica della pala, nella quale i committenti rivolgono chiaramente le proprie istanze devozionali alla Vergine col Bambino, piuttosto che ai santi patroni.[12] Ai fini di questa ricerca, è invece più utile tornare agli studi di Antonio Niero sulle pale d'oro e d'argento delle lagune venete, dove viene offerto un inquadramento più coerente con le caratteristiche formali e devozionali dell'opera qui in discussione (Niero 1994, 188).

Nell'identificare la matrice tipologica della pala pieghevole di Malamocco nella Pala d'Oro, Niero ha evidenziato l'inclusione «dell'Assunzione della Vergine» al centro dell'apparato

10 Quanto segue è il risultato di un sopralluogo svoltosi il 5 luglio 2023 presso il laboratorio di restauro di Enrica Colombini, alla presenza di don Gianmatteo Caputo e della dottoressa Giulia Altissimo. Proprio in quell'occasione è stato possibile osservare da vicino il verso della pala, iniziando a individuare tracce inedite sia di pittura sia di impronte conservate sul supporto ligneo.

11 Ringrazio Mario Rosso per la preziosa consulenza.

12 Sull'argomento si veda Matino c.d.s..

Figura 5 Maestro della Dormitio Virginis di Murano. Pala feriale, ca. 1370. Legno intagliato dipinto e dorato, Murano, Basilica di Santa Maria e San Donato. Foto Matteo De Fina – Save Venice Archive, riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

decorativo – è interessante notare come Niero parli di *Assunzione*, non di *Dormizione* – sostenendo che ciò era un tratto tipico delle ancone metalliche veneziane. Difficilmente imputabile a un errore di Niero, il riferimento all'*Assunzione* merita di essere valutato con attenzione. La *Koimesis* della *Theotokos* fece la sua prima apparizione nell'iconografia sacra bizantina in chiusura del IX secolo (Weyl Carr 1997); tuttavia, la pala di Malamocco sembrerebbe rifarsi a esempi più tardi, sviluppati a partire dal XII secolo, nei quali Cristo appare in mandorla (Todorova 2023). Nelle prime raffigurazioni di questo soggetto, Cristo compare solitamente sul fondo della composizione, oltre il cataletto su cui è disteso il corpo della Madre, raffigurato in piedi mentre consegna l'anima della Vergine a degli angeli che la trasporteranno in cielo. Questa iconografia affonda le sue radici nelle immagini della *Separazione dell'anima dal corpo*, nelle quali gli angeli ricevono l'anima dei giusti, invece di doverla strappare dalla bocca dei peccatori (Marinis 2016, 49-73). Nella pala di Malamocco, però, l'anima *sine macula* della Vergine non solo ha lasciato il corpo, ma è già stata accolta in cielo, da dove Cristo, emergendo da una grande mandorla, la tiene tra le braccia.

La pala di Malamocco sembrerebbe quindi porsi come punto di incontro di due tipologie iconografiche, dove la *Koimesis* bizantina appare adattata al culto romano dell'Assunzione della Vergine, a cui la chiesa di Malamocco sarebbe stata infine dedicata. A tal proposito, è interessante notare come un'iconografia simile si trovava un tempo nella pala d'argento dell'altare maggiore dei Santi Maria e Donato a Murano, databile attorno al 1370 (Guarnieri 2006, 7-8, 41-2, con bibliografia precedente). Oggi, della pala di Murano resta soltanto quella feriale **[fig. 5]**, trasformata per giunta in paliotto, al cui centro è rappresentata la *Dormizione della Vergine*; tuttavia, la documentazione superstite attesta che la sezione centrale della

pala d'argento era decorata «cum imaginibus Beatissime Virginis in Coelo Assumptae».[13] Commentando quest'opera, Stefania Gerevini ha osservato come le ancone dipinte e quelle d'argento erano utilizzate «to address the challenging theology of the Virgin's passing – which they resolved by combining a representation of her bodily death with an image of her assumption into heaven».[14] Lo stesso si può dire per la pala di Malamocco, nella quale tradizioni iconografiche diverse si fondono in una sintesi originale. Similmente a quanto accadeva a Murano, è dunque plausibile che anche la pala pieghevole di Malamocco si trovasse nel presbiterio dove con ogni probabilità decorava l'altare maggiore. Sebbene non sia chiaro in quali momenti del calendario liturgico il lato dorato venisse esposto, è ragionevole supporre che questo avvenisse durante i giorni festivi, mentre il pannello dipinto con la Vergine col Bambino, santi e donatori era visibile nei giorni feriali e nelle festività minori.

1 Stato conservativo e precedenti interventi

La pala è stata oggetto di interventi di manutenzione e restauro eseguiti in diverse epoche, sebbene non siano stati rinvenuti documenti che li attestino, fatta eccezione per la documentazione fotografica relativa al restauro del 1979.[15] In quell'anno, l'opera fu restaurata da Max Leutmeyer. Le fotografie in bianco e nero conservate presso l'archivio della Soprintendenza mostrano che, al momento dell'intervento, la superficie dorata del fronte risultava completamente coperta da uno spesso strato di rigessatura e porporina, che conferiva all'insieme un aspetto omogeneo, privo di lacune visibili. Un piccolo frammento di questa stratificazione è stato lasciato intenzionalmente come testimonianza materiale dell'intervento.

L'assenza di una relazione scritta impone di ricostruire le fasi del restauro esclusivamente sulla base della documentazione fotografica. Da essa emerge che alcune parti dell'intaglio erano già state ricostruite per ripristinare la continuità decorativa dell'opera. L'unico elemento decorativo che non risulta ricostruito sono le ali degli angeli che sorreggono la mandorla nella scena della *Dormitio Virginis*. Durante quell'intervento, la pala fu completamente smontata nei suoi elementi decorativi per consentire la rimozione degli strati sovrammessi e garantirne la messa in sicurezza dal punto di vista strutturale. Tutti i componenti intagliati furono riposizionati sostituendo i chiodi originali, ormai ossidati, con sottili viti in ottone, materiale non soggetto a ossidazione. Oltre alla rigessatura e all'applicazione della porporina sulle superfici dorate, il ritocco pittorico fu limitato a piccole aree delle zone dipinte. Il retro della pala, invece, non fu oggetto di alcun intervento, anche perché destinato a rimanere nascosto alla vista, essendo la pala collocata contro il muro della sacrestia.

Al momento dell'intervento del 2024, la pala presentava un consistente deposito di particellato, sia coerente che incoerente **[figg. 6-7]**. Alcuni dettagli decorativi risultavano instabili, e in generale le viti in ottone applicate nel 1979 si sono rivelate sottodimensionate per garantire un'adeguata tenuta. La superficie dorata mostrava numerosi sollevamenti dello strato di preparazione e doratura. Le zone policrome degli incarnati apparivano fortemente ingrigite a causa dell'alterazione dei materiali di manutenzione non rimossi durante l'intervento del 1979. Inoltre, l'attacco di insetti xilofagi aveva compromesso in più punti la tenuta meccanica del supporto ligneo, in particolare lungo i margini perimetrali e in corrispondenza di alcune figure. Infine, gli elementi metallici – come bandelle e occhielli – risultavano fortemente ossidati, e le cerniere, anch'esse interessate dal fenomeno corrosivo, avevano perso completamente la loro mobilità.

2 Intervento effettuato

Dopo un'accurata spolveratura, la pala è stata sottoposta a un'operazione di fissaggio puntuale, realizzata mediante l'iniezione di colla alifatica diluita sotto le scaglie sollevate. Quasi tutti gli elementi decorativi sono stati smontati, sia per eseguire interventi di manutenzione

13 Citazione dalla visita pastorale del 1683 in Gerevini 2022, 117.

14 Gerevini 2022, 120: «per affrontare la complessa teologia della morte della Vergine, risolta combinando una rappresentazione della sua morte corporale con un'immagine della sua assunzione in paradiso» (traduzione dell'autore). Sull'argomento si veda anche De Marchi 2009, 82 e nota 65.

15 Soprintendenza alle Gallerie ed opere d'arte di Venezia, Venezia, n. 3977; Fototeca Fondazione Giorgio Cini, Venezia, nrr. 93B 372-4.

Figura 6
Caterino Moranzon (attr.), Pala ribaltabile, fronte prima del restauro, ca. 1410-20, çegno intagliato dipinto e dorato, 225 × 104 cm. Malamocco, chiesa di Santa Maria Assunta. Foto Matteo De Fina – Save Venice Archive, riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

Figura 7
Anonimo, Pala ribaltabile, retro prima del restauro, ca. 1410-20, legno dipinto, 225 × 104 cm, Malamocco, chiesa di Santa Maria Assunta. Foto Matteo De Fina – Save Venice Archive, riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

Figura 8 Trattamento con 'scalda chiodi' di una delle figure a intaglio del fronte. Riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

Figura 9 Una delle figure a intaglio del fronte durante la fase di pulitura. Riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

Figura 10 La pala ribaltabile collocata sul fronte del nuovo altare nella Basilica di Santa Maria Assunta di Malamocco. Foto Guido Jaccarino, riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

diretta, sia per sostituire le viti in ottone, ormai inefficaci. In alcune figure erano ancora presenti i monconi dei chiodi originari, utilizzati per fissarle alla struttura. Questi frammenti, fortemente ossidati, erano saldamente ancorati nel legno. Il ferro dei chiodi originari, altamente sensibile all'umidità e all'ossigeno, tende a trasformarsi in idrati di ferro, il cui volume risulta notevolmente maggiore rispetto a quello del ferro metallico. Questo fenomeno provoca la fessurazione del legno e/o il sollevamento e il distacco degli strati di preparazione sovrastanti. Per la loro rimozione si è ricorso a uno 'scalda-chiodi' **[fig. 8]**, un particolare trasformatore elettrico che, riscaldando il metallo e i prodotti di ossidazione, consente l'estrazione dei residui metallici senza compromettere l'integrità del legno circostante. Le viti in ottone inserite nel precedente intervento di restauro sono state invece sostituite con viti in acciaio, sfruttando i fori preesistenti o, quando possibile, le sedi originarie dei chiodi rimossi.

È stato eseguito un trattamento insetticida a base di permetrina, veicolata in un solvente organico apolare. Le parti lignee compromesse dall'attività xilofaga sono state consolidate mediante impregnazione con resina acrilica in solvente. I fori lasciati dai chiodi e le zone gravemente danneggiate dai tarli sono stati colmati con stucco epossidico. La reversibilità di questi interventi è garantita dall'applicazione preliminare di uno strato di sacrificio in resina acrilica, facilmente removibile. Per quanto riguarda i rifacimenti degli elementi intagliati, si è deciso, in accordo con la Direzione Lavori, di conservarli senza procedere alla reintegrazione superficiale. Questa scelta consente di riconoscere e interpretare le discrepanze rispetto all'intaglio originale, senza compromettere la lettura complessiva dell'opera.

La superficie dorata è stata pulita utilizzando un'emulsione grassa neutra, che ha consentito la rimozione del particellato coerente e della vernice applicata nei precedenti restauri. Anche le aree degli incarnati sono state accuratamente pulite, riportando alla luce la cromia originale **[fig. 9]**. Questi dettagli, trascurati durante l'intervento del 1979, si sono rivelati fondamentali per una comprensione più approfondita della tecnica pittorica dell'autore: ogni personaggio, anche i più minuti, è caratterizzato da un'espressione specifica, resa attraverso la posizione e la definizione minuziosa degli occhi. La stuccatura è stata eseguita con gesso e colla animale, mentre il ritocco pittorico è stato realizzato con colori a vernice specifici per il restauro. A completamento dell'intervento, è stata applicata a spruzzo una vernice protettiva acrilica, al fine di preservare la superficie nel tempo.

Per quanto riguarda il retro, è stata rimossa la pittura a tempera di recente applicazione che copriva le aree originariamente non dipinte. Le gore causate da infiltrazioni d'acqua sono

state attenuate mediante una pulitura con soluzioni tamponate. Gli elementi metallici sono stati trattati per eliminare l'ossidazione, utilizzando una leggera abrasione meccanica e una soluzione chelante; successivamente sono stati puliti con acetone, trattati con una soluzione di acido tannico e infine protetti mediante l'applicazione di una resina acrilica in solvente. Anche la superficie lignea è stata trattata con la stessa resina protettiva. Si segnala che le cerniere risultano attualmente bloccate a causa dell'ossidazione; non è stato eseguito alcun intervento specifico per ripristinarne la mobilità, poiché la pala sarà esposta in posizione aperta. La parte dipinta è stata sottoposta a un controllo puntuale, con il fissaggio dei pochi sollevamenti di preparazione e policromia. Infine, lievissime velature ad acquerello sono state applicate per attenuare le disomogeneità cromatiche dello sfondo, favorendo così una più chiara lettura delle sagome delle figure.

La pala è tornata nella chiesa di Santa Maria Assunta di Malamocco il 30 giugno 2025. In considerazione della sua secolare importanza liturgica e del suo valore storico-artistico, non è stata ricollocata in sacrestia, ma posizionata sul fronte di un nuovo altare mobile, posto davanti al presbiterio, tornando così a occupare un ruolo centrale nel cuore spirituale e devozionale della comunità ecclesiale **[fig. 10]**.[16]

Bibliografia

Bibliotheca Sanctorum (1965), vol. 5. Roma: Istituto Giovanni XXIII.

Buzzanca, R. (2021-22). *La Comunità di Malamocco nel XVII e XVIII Secolo* [Tesi di Laurea Magistrale]. Padova: Università degli Studi di Padova.

Cappelletti, G. (1850). Storia della Repubblica di Venezia, vol. 1. Venezia: Stabilimento Nazionale.

De Marchi, A. (2009). *La postérité du devant-d'autel à Venise: retables orfévrés et retables peints.* Kroesen, J.E.A.; Schmidt, V.M. (eds), *The Altar and Its Environment 1150-1400.* Turnhout: Brepols, 57-86.

Ericani, G. (1999). *I Moranzon veneziani e la scultura lignea veneta del Quattrocento.* Perusini, G. (a cura di), *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche, atti del convegno internazionale di studi* (Udine-Tolmezzo, 21-22 novembre 1997). Udine: Forum, 105-18

Gerevini, S. (2022). «Dynamic Splendor. The Metalwork Altarpieces of Medieval Venetia». *Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterreanean*, 9(2), 102-23.

Guarnieri, C. (2006). «Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo». *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 30, 1-132.

Guarnieri, C. (2019). *Lo svelamento rituale delle reliquie e le pale ribaltabili di Paolo Veneziano sulla costa istriano-dalmata.* Baradel, V.; Guarnieri, C. (a cura di), *La Serenissima via mare*. Padova: Padova University Press, 39-53.

Lanfranchi Strina, B. (1985). *Codex publicorum (codice del Piovego)*, vol. 1. Venezia: [s.n.].

Lucco, M. (1989). «Venezia, 1400-1430». Lucco, M. (a cura di), *La pittura nel Veneto.* Vol. 1, *Il Quattrocento*. Milano: Electa, 13-48.

Mariacher, G. (1952). «Paliotti lignei veneziani». *Emporium*, 95(688), 161-6.

Marinis, V. (2016). *Death and the Afterlife in Byzantium. The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Matino, G. (c.d.s.). «The Mechanics of Devotion: Reconsidering the Malamocco Folding Altarpiece». Gerevini, S. (ed.), *Golden Glow: Gold and Silver Altarpieces in Venice and Beyond*. Berlino; Boston: De Gruyter.

Merkel, E. (1997). «La scultura lignea barocca a Venezia». Spiazzi, A.M. (a cura di), *Scultura lignea barocca nel Veneto*. Verona: Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona, 107-95.

Niero, A. (1978). «Notizie di Archivio sulle Pale di Argento delle Lagune Venete». *Studi Veneziani*, 2, 257-91

Niero, A. (1994). «Censimento delle Pale nell'area lagunare». Hahnloser, H.R.; Polacco, R. (a cura di), *La Pala d'Oro*. Venezia: Canal & Stamperia Editrice, 187-94.

Rando, D. (1992). «Le strutture della Chiesa locale. Storia di Venezia». Cracco Ruggini, L.; Pavan, M.; Cracco, G.; Ortalli, G. (a cura di), *Origini – età ducale*, vol. 1. Roma: Istituto della Enciclopedia, 645-72.

Sponza, S. (1986). «Isole Sud della Laguna». *Restauri a Venezia 1967-1986*, *Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia*, 169-80.

Sansovino, F. (1581). *Venetia, città nobilissima et singolare*. Venezia: Appresso Jacomo Sansovino.

Sartor, L. (2012). *Moranzone. Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, vol. 76.

Schulz, A.M. (2011). *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550.* Florence: Centro Di.

Todorova, R.G. (2023). «The Mandorla Symbol in Byzantine and Post-Byzantine Iconography of the Dormition: Function and Meaning». *Religions*, 14(473), 91-117.

Vianelli, G. (1790). *Nuova serie de' Vescovi di Malamocco e di Chioggia*. Parte prima, *Che contiene i Vescovi di Malamocco e di Chioggia sino dall'anno 1421*. Venezia: nella Stamperia Baglioni.

Weyl Carr, A. (1997). «Popular Imagery». Evans, H.C.; Wixom, W.D. (eds), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261 = Catalogo di mostra* (New York, 11 March-6 July 1997). New York: The Metropolitan Museum of Art, 112-17.

16 La ditta UniSve ha curato la movimentazione della pala e il suo allestimento su un nuovo altare appositamente realizzato.

La scoperta di un dipinto murale esterno su un palazzo in riva del Ferro

Giulia Altissimo
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Paolo Bensi
Storico dell'arte, già docente del Dipartimento Architettura e Design dell'Università di Genova

Valeria Saccarola
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Martina Serafin
Seres s.r.l.

Devis Valenti
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Abstract
This study examines a recently rediscovered mural on the façade of a palace on the Riva del Ferro in Venice. Eighteenth-century views by Canaletto and Marieschi document its original appearance, showing three figures: Peace burning arms, a central nude, and Fame with trumpets, inspired by Tuscan Mannerism. Conservation work revealed notable pigments: green earth in the dark bluish background, a rare coal-based black, and lead-tin yellow type II, both unusual in sixteenth-century Venetian wall paintings.

Keywords
Venice. Rialto. Renaissance. Wall painting. Secco Painting. Restoration. Scientific Analysis. Pigments. Giorgio Vasari. Lambert Sustris. Francesco Salviati. Giuseppe Porta.

Sommario 1 Inquadramento storico. – 2 Lettura iconografica e stilistica. – 3 L'intervento conservativo. – 4 La tecnica pittorica del dipinto murale in riva del Ferro. – 5 I dipinti murali a secco in area veneta: criticità di lettura, confronti possibili, prospettive di ricerca.

La scoperta della pittura murale[1] oggetto del presente contributo **[fig. 1]** è avvenuta durante le indagini preliminari volte alla manutenzione degli intonaci della facciata di un edificio prospiciente la riva del Ferro sul Canal Grande, nel sestiere di San Marco, a poca distanza dal Ponte di Rialto **[fig. 3]**. Il recupero è stato effettuato dalla ditta Seres s.r.l.; in collaborazione con l'allora Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna (oggi città metropolitana di Venezia), nell'ambito dei lavori delle facciate del palazzo eseguiti dalla ditta Costruzioni e Restauri G. Salmistrari s.r.l,[2] grazie al generoso sostegno da parte della proprietà.

Questo contributo intende sia presentare l'intervento conservativo effettuato e gli esiti delle indagini fisico-chimiche, sia contestualizzare il dipinto da un punto di vista tecnico e storico, proponendone anche una lettura iconografica e stilistica, che si qualifica di necessità

1 Il dipinto presenta le seguenti misure indicative 272 × 225 cm.

2 La Direzione lavori è stata curata dall'ing. Federico Frison. Per la ditta Seres, la direzione tecnica è stata affidata a Martina Serafin, supportata dalle operatrici specializzate Rosa Zuffi, Giorgia Turri, Marina Vece e Alessia Grasso. La responsabile di cantiere è stata l'arch. Beatrice Pitter. Per la Soprintendenza hanno partecipato i funzionari storici dell'arte Devis Valenti e Giulia Altissimo, le funzionarie restauratrici Valeria Saccarola e Anna De Stefano, la funzionaria architetto Chiara Ferro.

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Altissimo, Bensi, Saccarola, Serafin, Valenti
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/005

come una prima ipotesi di ricerca costruita nel breve arco di tempo in cui è stato possibile svolgere gli approfondimenti sull'opera, restituita a piena leggibilità solo alla fine del mese di marzo 2025.

1 Inquadramento storico

L'edificio che ospita la pittura murale, di quattro piani più mezzanino, presenta una facciata piuttosto semplice, con distribuzione asimmetrica delle aperture **[fig. 2]**: nella parte sinistra, adiacente all'angolo dell'edificio, al primo piano nobile è una quadrifora con balcone, inquadrata entro un architrave modanato, costituita da quattro aperture con arco a tutto sesto e colonne con capitello; al piano superiore, in corrispondenza delle arcate esterne della quadrifora sottostante, si aprono due finestre singole, di foggia analoga, con davanzale poco aggettante e privo di mensoline. La parte destra della facciata presenta accoppiate, a entrambi i piani, due finestre singole collocate secondo la medesima distribuzione di quelle della parte sinistra; quelle collocate al piano della quadrifora presentano davanzale più aggettante e mensoline, ad altezza sfalsata (leggermente inferiore) rispetto alla sommità del balcone della quadrifora. Le finestre del primo piano e del mezzanino sono di semplice foggia rettangolare con stipiti in pietra d'Istria; quelle del primo piano presentano davanzale con mensoline, poco aggettanti.

La conformazione architettonica dell'edificio appare presentare elementi con caratteristiche riconducibili alla prima metà del Cinquecento, secondo la qualificazione che ne fece Elena Bassi, quali «ghiere per ornare l'arco delle finestre, capitelli lavorati [...], balconi in cui ai rigidi pilastrini si intercalano balaustre sinuose» (Bassi 1980, 296).[3]

La riva su cui l'immobile si trova fu peraltro interessata dal drammatico incendio che devastò la zona di Rialto nel gennaio del 1514; secondo la testimonianza contemporanea offerta dai *Diarii* di Marin Sanudo

> in manco di 6 hore brusoe tutto Rialto e le drapparie e volte di sopra; poi l'introe di qua in l'ostaria di la Scimia, ch'è di le munege di San Lorenzo et era nova; e di l'altra banda in ruga di Zoielieri, andando di longo fino a le volte di frati di San Zorzi, di l'altra banda tutto Rialto vecchio e nuova e la riva dil Ferro e si andava di caxa in caxa impiando. (*I diarii*... [1886], 17, col. 460)[4]

Utili informazioni per un lettura del contesto urbano nelle sue trasformazioni sono offerte dalle schede di ricerca storica conservate presso l'Archivio Catalogo Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, lavoro preliminare alla catalogazione dei settori urbani di Venezia, che condensa le ricche informazioni offerte dalla documentazione dei Savi alle Decime conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia[5] e riporta i dati contenuti nelle condizioni di decima degli anni 1537, 1582, 1661, 1712, 1740 e 1810. La scheda dedicata a riva del Ferro[6] (contrade di San Salvador e di San Bartolomeo) segnala innanzitutto come le condizioni di decima del 1537 riguardante la zona siano molto

3 La studiosa cita tali elementi a proposito di Palazzo Nani in fondamenta Cannaregio, che al netto delle differenze (doppio quadrifora e facciata con andamento simmetrico, presenza di fasce marcapiano) presenta analogie con l'edificio di riva del Ferro.

4 Per una disamina delle fonti storiche che narrano dell'incendio, cf. Calabi, Morachiello 1987, 41 nota 1 (e più in generale, sull'evento in sé, le 41-9). A proposito del toponimo 'riva del Ferro' (o fondamenta del Ferro), Tassini ricorda che la denominazione precedente (attestata nel XII secolo) era 'della Moneta', a causa di un «vetustissimo edificio», qui ubicato, che fungeva da zecca. Secondo Tassini, all'epoca la riva del Vin era adiacente a questa, perché vi approdavano le barche cariche di vino, mentre la riva del Ferro si trovava sul lato opposto del Canal Grande. Successivamente venne stabilito che il ferro dovesse essere venduto sulla fondamenta presso San Bartolomeo e il vino sulla sponda dal lato di San Silvestro, e da quel momento vi fu un'inversione dei toponimi (Tassini 1872, 264). Cf. anche Calabi, Morachiello 1987, 19.

5 La decima era l'imposta reale a carico degli abitanti di Venezia e del Dogado, pari al dieci per cento sui redditi dei loro beni stabili, e in seguito anche dei redditi mobiliari. Istituita definitivamente nel 1463, si basava su un rilevamento affidato ad apposite commissioni di savi. Il primitivo archivio dell'ufficio andò distrutto nel citato incendio del 1514, anno in cui fu indetta pertanto la prima redecima (rinnovazione dell'estimo), rinnovata poi nel 1537, 1566, 1581, 1661, 1711 e 1740. La rilevazione si basava sia sulle denunce (condizioni) dei proprietari sia sulla ricognizione effettuata dall'ufficio e riassunta nei catastici. Non furono disegnate mappe, pertanto l'archivio dei savi alle decime costituisce una sorta di catasto puramente descrittivo (Tiepolo 1994, 941).

6 Archivio Catalogo Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Schedatura SU Indagine storica, SM 122.

Figura 1 Pittura murale esterna sulla facciata del palazzo in riva del Ferro visione d'insieme. © Seres

numerose, e la loro interpretazione sia complicata dal fatto che a volte vengono riferite in contrada di San Bartolomeo proprietà situate in riva del Carbon o in riva del Vin che si trovano invece – secondo la toponomastica attuale – in altre contrade della città.

Le condizioni di decima riguardanti questa zona non offrono dati che consentano di individuare in maniera certa e univoca una famiglia o una figura di riferimento cui ricondurre con sicurezza una committenza di un certo impegno qual è quella che diede origine alla decorazione pittorica in esame.[7]

Si ipotizza che siano riferibili a questa zona, poiché presenti anche nel 1582, le proprietà Salamon, Cappello, Corner e Morosini. Rispetto agli immobili identificati appaiono piuttosto numerosi gli spazi occupati da *mercanti da vin*, magazzini e rivendite, situazione che sottolinea con evidenza la peculiarità di questo tratto del Canal Grande, che si differenzia quindi dal 'continuum' dei palazzi nobiliari che si affacciano sulle sue rive e partecipa piuttosto dell'attività commerciale legata al mercato di Rialto,[8] in particolare quando la zona intorno al ponte era caratterizzata da una più diffusa attività portuale e di scambio. Le rive del Ferro e del Vin ospitavano le sedi di diverse magistrature, tra cui l'Ufficio del Dazio del vino e dei Provveditori sopra i dazi, Messetteria e Stimaria (uffici depositari di valutazioni e tassazione sugli scambi); vicino erano collocati anche i Provveditori al sal, responsabili tra l'altro dell'affitto a privati dei

7 Concina sottolinea come soprattutto nelle contrade di San Mattio, San Zuanne e San Silvestro a ovest di Rialto, e di San Bortolomio e San Salvador a est, le botteghe a volte superino la soglia del quaranta per cento degli stabili dichiarati nel 1537 dai proprietari (1989, 38).

8 A titolo esemplificativo si citano le attività artigianali e commerciali che emergono dalla lettura delle condizioni di decima per il 1537: *librer, spicier, saoneria, razer, da loio, barbaria, mercanti da vin, portador de vin, boter, varoter, marzer, bombaser, frutaruol.*

Figura 2
Dettaglio dell'edificio su riva del Ferro. © Autori

luoghi di pubblica ragione (Calabi, Morachiello 1987, 28).[9] Quasi del tutto assenti ricorrenze significative relative a unità residenziali di rilievo: prevale la frammentazione degli ambienti e dei *soleri* tra diversi locatari e la segnalazione degli usi commerciali o artigianali degli spazi.

Utili elementi per la lettura dell'antico assetto dell'edificio e delle sue decorazioni provengono dalle testimonianze iconografiche pittoriche e grafiche che ritraggono l'area, in prevalenza settecentesche, che inducono a non escludere che la decorazione pittorica riguardasse, se non l'intera facciata del palazzo, anche altre aree della superficie.[10]

Tra tutte, particolarmente importanti risultano i dettagli presenti in un dipinto di Canaletto conservato a Roma, alle Gallerie Nazionali di Arte antica di Palazzo Barberini, datato 1730-45 **[figg. 4-5]**, che mostra il Ponte di Rialto visto da sud con gli edifici adiacenti su entrambe le rive del Canal Grande, e ritrae l'edificio in foggia quasi uguale a quella oggi visibile.[11] Nel quadro, l'area tra le due finestre corrispondente a quella dove è stato rinvenuto il dipinto murale presenta chiaramente tracce di policromia, seppure non definite nella forma,[12] e così

9 Tra i documenti citati nelle schede di indagine storica, emerge la possibilità che su questa riva avesse sede anche un Ufficio della Giustizia Vecchia, ma il dato è indicato come dubitativo stante la mancata certezza che le relative condizioni di Decima si riferiscano a questa contrada (cf. Archivio di Stato di Venezia [d'ora in poi ASVe], *Dieci Savi alle Decime*, b. 103, n. 683).

10 L'area decorata oggetto di descialbo e messa in luce si estende anche alla superficie tra le mensole che reggono la balaustra della quadrifora, la cui iconografia è tuttavia di lettura assai ardua a causa dello stato estremamente frammentario della policromia; sembra di intravedere tuttavia alcuni dettagli figurativi che rimandano a un contesto marino o acqueo.

11 Per il dipinto (e relativa bibliografia completa e aggiornata) cf. Constable 1976, II, cat. 228.4 296, che lo qualifica come una versione dello stesso soggetto di ubicazione ignota, datata 1744 unitamente alle ulteriori versioni autografe del Museo Jacquemart André di Parigi (che parimenti mostra tracce della decorazione pittorica, e che venne inciso poi da Antonio Visentini per l'edizione del 1742 del *Prospectus*), della Wallace Collection di Londra P511, datata 1740-50 (qui le tracce della decorazione pittorica si fanno più labili, per quanto sembri di poter leggere la presenza di un apparato dipinto anche nell'ampia superficie tra le due monofore del terzo piano) e infine della collezione Arthur Bisgood nella stessa città; cf. anche Kovalczyk 2008, cat. 870-1. Cf. Mochi Onori 2008, inv. 1033 (F.N. 304), 120-1. Ulteriore bibliografia di Lo Bianco in Scarpa 2012, cat. 21, 100-3.

12 L'area dipinta non è comunque raffigurata integralmente, poiché parte di essa è occultata dall'imposta aperta di una delle due finestre presenti nell'avancorpo con portale a timpano.

Figura 3 Contesto urbano di riva del Ferro nei pressi di Rialto. © D. Valenti

pure le aree dell'intonaco al di sotto dei davanzali delle finestre, a tutti i piani, presentano resti di decorazione dall'estensione e intensità cromatica tali da renderli difficilmente qualificabili come tracce di colature o riconducibili a degrado dell'intonaco.

Una vistosa differenza nella conformazione dell'edificio rispetto alla situazione attuale è costituita dalla presenza, nel dipinto, di un corpo di fabbrica aggettante caratterizzato da un portale con paraste a bugnato e timpano con architrave spezzato, con sopra un volume con due finestre sovrastato da un balcone con muratura piena al cui lato si erge una sorta di muretto di sponda adiacente a una struttura in legno con tettoia che separa l'edificio da quello adiacente.[13] Questo volume ben si legge, poiché ritratto dal lato opposto, in una tela di Michele Marieschi conservata all'Ermitage di San Pietroburgo, che raffigura la riva del Ferro vista dalla riva opposta, nei pressi del ponte.[14] Il dipinto mostra con chiarezza l'aggetto del corpo di fabbrica con portale timpanato, che al piano superiore risulta finestrato sul fronte e sul lato sinistro (per chi guarda); la rappresentazione di Marieschi chiarisce che l'edificio con intonaco rosso che si frappone tra questo e il Palazzo Dolfin (poi Manin), non è a esso adiacente come a un primo sguardo appare nei dipinti di Canaletto, ma separato da un ampio spazio, e in posizione molto più avanzata sulla riva.[15] Il confronto incrociato tra i due dipinti consente di rilevare una sostanziale analogia nella rappresentazione dell'edificio: nella tela di Marieschi sono visibili anche il muretto di sponda laterale sul corpo aggettante e lo scorcio

13 Questo avancorpo sembrerebbe da attribuirsi a un successivo rimaneggiamento dell'edificio, presentando un linguaggio di gusto almeno seicentesco.

14 L'attribuzione è sempre stata dibattuta tra Marieschi, Canaletto e Bellotto (cf. Constable 1976, 2: cat. 229, 297, che lo assegna a Canaletto). Una veduta simile a questa è pubblicata da Succi nella monografia su Marieschi (2016, cat. 85, 261-3) come già a Londra, Walpole Gallery.

15 Questa lettura spiega anche il motivo per cui nel dipinto di Canaletto sembra assente l'ultima serie di monofore al margine destro dell'edificio, che risulta in realtà semplicemente occultata dall'edificio rosso, a causa del suo arretramento rispetto a quest'ultimo.

Figura 4 Giovanni Antonio Canal detto Canaletto, *Veduta di Venezia con il ponte di Rialto*, sec. XVIII (1735-40). Olio su tela. 68,5 × 92 cm, inv. 1033. Roma, Palazzo Barberini. Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC) – Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/Enrico Fontolan

della tettoia; è pertanto plausibile concludere che le caratteristiche con cui l'edificio è ritratto debbano ritenersi verosimili.[16]

Anche il dipinto di Marieschi testimonia la presenza della decorazione pittorica, poiché mostra con chiarezza tracce di policromia tra le due finestre del primo piano e sotto i davanzali delle monofore e delle finestre quadrangolari del mezzanino dell'ultimo piano, costituite da campiture contenute in aree di forma regolare (apparentemente specchiature rettangolari).

Un'ulteriore conferma della presenza e distribuzione delle decorazioni deriva da due testimonianze grafiche ricondotte a Bernardo Bellotto, datate 1740 e legate alle analoghe vedute di Canaletto, di cui una in collezione privata e l'altra conservata al Rijksmuseum di Amsterdam **[fig. 6]**,[17] che riprendono lo stesso scorcio del Canal Grande ma con un punto di vista leggermente diverso, in cui il 'nostro' edificio sembra presentare le stesse riquadrature regolari dipinti sotto le finestre dell'ultimo piano ammezzato e del terzo piano, mentre di più difficile lettura è la configurazione della superficie muraria tra le due finestre del primo piano.[18]

Le vedute sopracitate condividono inoltre la funzione di testimonianza della vocazione e articolazione dell'area ritratta nei documenti, evidente nella presenza di capanni e baracche sulla riva, tettoie e aperture legate alle tipiche configurazioni delle botteghe, elemento presente anche nell'edificio che ospita la decorazione pittorica. Il dipinto di Canaletto conservato a Palazzo Barberini consente infatti di identificare piuttosto distintamente una tettoia e un'apertura al piano terra che appare chiuso dal caratteristico sistema di 'scuretti', ovvero pannelli mobili realizzati in legno pensati per poter essere rimossi e reinstallati, consentendo una gestione flessibile dell'apertura della bottega.

16 Tali elementi del resto ricorrono anche in numerose altre vedute di questo scorcio dell'area di Rialto: a titolo meramente esemplificativo si fa riferimento al link di risultati contenenti il repertorio di immagini offerto dal database online della Fototeca Zeri utilizzando la chiave di ricerca «Veduta di Venezia con il Canal Grande e il Ponte di Rialto da sud»: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=OA&sortby=LOCALIZZAZIONE&batch=10&view=list&locale=it&SGTI_SGTT=Veduta+di+Venezia+con+il+Canal+Grande+e+il+ponte+di+Rialto+da+sud.

17 Meno significativa, da questo punto di vista, la testimonianza pittorica dello stesso autore, che ritrae questo scorcio del Canal Grande in un dipinto oggi a Melbourne (1738-40).

18 Cf. Kovalczyk 2008, cat. 5, 64 (disegno in collezione privata), ivi attribuito a Bellotto, pubblicato come disegno preparatorio per il dipinto di Canaletto del Museo Jacquemart André e di Palazzo Barberini. Al cat. 6 è pubblicato il disegno di Amsterdam, qui considerato stadio successivo del lavoro di progettazione. Il disegno viene considerato come ricomposizione (di carattere «arbitrario e intellettuale») di quattro vedute parziali riprese con la camera oscura da una barca sul canale, da diversi punti di vista. Per il disegno come derivazione dal dipinto di Canaletto, cf. Villis 2008; vedi anche Kowalczyk 1996, 87-8.

Figura 5
Giovanni Antonio Canal detto Canaletto, *Veduta di Venezia con il ponte di Rialto*. Particolare

Altro elemento d'interesse che emerge dalle testimonianze figurative e dai documenti è un sotoportego nello stretto passaggio che separa questo edificio dall'area con il Palazzo Manin. A partire almeno dal 1661, il catastico menziona un «portego per andar alla riva del ferro», che secondo quanto si può ricostruire dalle testimonianze grafiche dei catasti fu presente fino alla seconda metà dell'Ottocento, e venne quindi probabilmente demolito in occasione dell'ampliamento, alla fine del secolo, di calle Larga Mazzini, momento al quale potrebbero risalire i cambiamenti legati alla riconfigurazione dell'edificio adiacente.[19]

2 Lettura iconografica e stilistica

Le fonti antiche che menzionano la presenza (o le tracce residue) di decorazioni poste sugli edifici veneziani non risultano citare le decorazioni dell'edificio su riva del Ferro, e allo stato attuale delle ricerche non è quindi possibile fare riferimento a testimonianze scritte per ricostruire la possibile iconografia, autografia e consistenza originale delle decorazioni.[20]

Com'è noto, gli apparati figurativi che ornavano le facciate esterne degli edifici veneziani erano numerosi ed estremamente ricchi, e conobbero il loro momento di massima espansione nel XVI secolo; di questa fitta trama policroma che intesseva i prospetti dei palazzi, in particolar modo lungo il Canal Grande, condannata a un grave degrado che ne ha segnato la quasi totale scomparsa, restano oggi qualche labile traccia figurativa e le testimonianze delle fonti scritte.[21]

19 Il sotoportego è presente nel catasto napoleonico con il mappale 1832, «Sottoportego detto del Ferro», ed è rilevabile con lo stesso mappale anche nel catasto austriaco. Il cosiddetto catasto austroitaliano testimonia invece l'apertura di «via Larga Mazzini», l'eliminazione del sotoportego e la riconfigurazione degli edifici adiacenti alla nuova calle dal lato verso il Ponte di Rialto.

20 Unica traccia scritta rinvenuta relativa a episodi decorativi in quest'area è una citazione vasariana riferita a Paris Bordon, di cui l'aretino ricorda che «fece a fresco alcuni ignudi a piè del Ponte di Rialto, per lo qual saggio gli furon fatte alcune facciate di case per Venezia» (cf. Foscari 1936, 49, che propende per l'ipotesi che siano andati distrutti all'epoca della costruzione del ponte); Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991 (59, nota 147) ritiene plausibile che gli affreschi fossero stati eseguiti su edifici nelle immediate vicinanze del ponte.

21 Per una disamina analitica ed esaustiva delle decorazioni presenti e perdute, cf. Valcanover et al. 1991.

Figura 6 Bernardo Bellotto, *Veduta del Canal Grande e del Ponte del Rialto a Venezia*, sec. XVIII. Disegno a matita, penna e inchiostro bruno su carta. 195 × 385 mm. Amsterdam, Rijksmuseum. On loan from the Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen

Dopo la fondamentale impresa della decorazione del Fondaco dei Tedeschi a inizio secolo, i primi venti di rinnovamento stilistico in direzione della cultura manierista si affacciano in Laguna grazie all'operato di Pordenone, che realizza intorno al 1535 in Palazzo d'Anna (Van Haanen) Martinengo Talenti Volpi a San Beneto una ricchissima decorazione nel prospetto sul Canal Grande,[22] il cui degrado era già testimoniato da Ridolfi nelle *Meraviglie* (1648, 102), ma l'articolazione delle pitture è testimoniata da uno schizzo oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, da cui si evince come le figurazioni, che occupavano di fatto quasi ogni spazio libero della superficie architettonica, testimoniassero la solida conoscenza, da parte dell'artista, della contemporanea cultura centroitaliana.[23]

È questo il momento in cui si fa più consistente a Venezia l'influenza di matrice tosco-romana, legata anche alle istanze di rinnovamento politico-culturale che caratterizzarono quella stagione. Il 1540 è considerato una sorta di simbolico momento di cesura, essendo l'anno intorno a cui ruotano i soggiorni a Venezia degli artisti fiorentini Francesco Salviati (1539 e 1541) e Giorgio Vasari, giunto in Laguna per iniziativa di Pietro Aretino;[24] questa particolare circostanza, come noto, costituisce non solo il frutto di una feconda contaminazione artistica ma anche l'esito della precisa politica culturale portata avanti dal governo veneziano, in particolare per volontà del doge Andrea Gritti (responsabile del rinnovamento della *platea* marciana a opera di Jacopo Sansovino, arrivato a Venezia dopo il Sacco di Roma del 1527)

22 Documentato da un'incisione di F. Zucchi nella configurazione originaria, prima dell'apertura di ulteriori finestre nell'ammezzato e dell'aggiunta di due stemmi; Bassi 1980, 475 fig. 650. L'articolazione della facciata, pur nella maggior elaborazione, presenta analogie con quella di riva del Ferro.

23 Cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 30. La decorazione presentava episodi di storia romana, figure allegoriche e di divinità, già in parte consumati al tempo in cui ne fecero menzione Lodovico Dolce e Marco Boschini. Il disegno del Victoria and Albert Museum mostra con chiarezza la distribuzione delle scene, con il *Ratto di Proserpina* sopra la porta d'acqua centrale, tra le finestre laterali inferiori *Il ratto delle Sabine* da un lato e *Marco Curzio a cavallo* dall'altro; al piano nobile, *Mercurio in volo* e, forse, *Cibele sul carro volante*; nei registri superiori, allegorie delle arti liberali, putti, una Fama, l'*Allegoria del Tempo e della Giustizia* (o *Fortuna*); cf. Foscari 1936, 56-8 e Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 59 nota 143.

24 Le più significative commissioni cui si dedicò Vasari furono le scene per *La Talanta*, commedia dello scrittore Aretino, e i soffitti per la chiesa di Santo Spirito in Isola (non realizzato) e del quattrocentesco Palazzo Corner (oggi Corner-Spinelli), con rappresentazioni di *Virtù* (quest'ultimo di recente ricostituito ed esposto presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia a suggello di un lungo iter di ricerche e acquisizioni). Salviati a Venezia era stato invitato da Aretino a realizzare alcuni disegni per le illustrazioni del libro *Vita di Maria Vergine* (edito da Marcolini nel 1539) e *Vita di Caterina Vergine* (edito sempre da Marcolini nel 1540).

e delle famiglie strettamente legate alla curia papale quali i Grimani e Corner, generosi committenti di Salviati[25] e Vasari (cf. Humfrey 1998, 455). L'operato di Francesco Salviati conobbe poi continuità grazie alla produzione del suo allievo Giuseppe Porta, che giunto a Venezia con lui vi si stabilì, adottando il cognome del maestro, e che fu responsabile di diverse decorazioni su edifici esterni della città, in gran parte perdute.[26]

I due Salviati furono coinvolti in quegli anni in un'impresa che in particolare segnò un'importante tappa nella diffusione della Maniera, la realizzazione delle illustrazioni per le *Sorti… intitolate giardino d'i pensieri*, volume edito da Francesco Marcolini (1540).[27] Al progetto partecipò anche uno degli artisti «foresti» protagonisti della stagione della Maniera a Venezia, Lambert Sustris, artista olandese formatosi a Utrecht presso Jan van Scorel e giunto in Laguna, dove entrò nell'orbita tizianesca, dopo un proficuo soggiorno a Roma tra 1535 e 1536, e fu mediatore, per esperienza diretta, della cultura raffaellesca; fu attivo nel cantiere del Palazzo del Capitano a Padova (vedi *infra*), dove giunse forse nel 1541 insieme a Giuseppe Porta (Saccomani 1998, 565-6).[28]

A raccogliere l'eredità di questi fermenti è il giovane Tintoretto, protagonista di importanti episodi decorativi sui prospetti esterni di alcuni edifici, in parte conservati, anche se molto degradati. Precoce è il complesso apparato decorativo realizzato dall'artista a Palazzo Soranzo dell'Angelo a Castello nei primi anni Quaranta del Cinquecento, di cui oggi sopravvivono solo sporadici lacerti; tra le finestre all'ultimo piano erano collocate figure femminili ritratte in differenti atteggiamenti, con frequenti rimandi di gesti tra loro e apparentemente anche rivolti al riguardante (Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 37).[29] Perdute, ma testimoniate dalle fonti, sono invece una figurazione di *Battaglia*, collocata al primo piano e sormontata

25 Basti ricordare la fondamentale impresa di cui Salviati fu protagonista a Venezia, ovvero la decorazione, insieme a Giovanni da Udine, di Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa.

26 Affreschi sul ponte della Panada a Cannaregio, citati dal Boschini e già degradati a quel tempo; su una casa a San Moisè (ricordata da Ridolfi); in Palazzo Loredan in campo Santo Stefano, insieme a Jacopo del Giallo (con scene di storia romana e virtù, con motivi decorativi a cartelle, grottesche e festoni, sempre citate dal Ridolfi che ne registra il degrado, lodandone al contempo la vivacità coloristica; una casa a San Rocco con *Il Sacrificio del Sole* e *Caino*, che da documenti della Scola Grande di San Rocco, probabile committente, risultano pagati nel 1551 (cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 49 note 81, 127 55-6; 57 nota 136; 63 nota 167). Quel Jacopo del Giallo, da non confondere con l'omonimo (e quasi contemporaneo) miniaturista, a partire da una citazione di Moschini fu in seguito a lungo identificato con Santo Zago (Craievich 2009, 38 e nota 12 p. 69; cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 57), citato a sua volta come attivo insieme a Giuseppe Porta, nonché fecondissimo autore di numerose decorazioni su facciate esterne di edifici veneziani, quasi tutte perdute e testimoniate dalle fonti, in gran parte da Ridolfi. Esistenti sono ancora minimi lacerti della decorazione di Palazzo Barbaro in campo Santo Stefano, in cui al tempo del volume di Foscari si leggevano ancora «due putti che si contendono il possesso di un astice, altri che sorreggono trofei decorativi e, in un comparto maggiore, una figura di donna che tiene sopra il capo un panno giallo gonfio di vento, forse la Fortuna» (cf. Foscari 1936, 91; Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 41 nota 40), e di quella di Palazzo Querini in fondamenta Ca' Balà a Dorsoduro, che comprendeva secondo Boschini putti, la Fama e il Tempo (cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 38 nota 22). Risultano invece perdute le decorazioni di Palazzo Valier, con figurazioni a chiaroscuro tratte da disegni di Raffaello, e Palazzo Badoer a Cannaregio; di Palazzo Donà a Santa Maria Formosa, Castello, con *Prometeo*, *Mercurio*, *Pan* e altre figure; di una casa a San Barnaba, Dorsoduro; di due edifici a San Fantin, San Marco; di una casa a San Silvestro e una facciata in campiello della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a San Polo; di una casa in calle dei Botteri e sul ponte delle Beccarie a Santa Croce (cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 46 nota 62, 49 nota 83, 51 nota 99, 53 nota 112, 56 note 130-1, 71 nota 157, 62, 63 nota 169, 64 nota 174). Sulla figura di Santo Zago cf. anche Biffis 2013, 48 e ss.

27 Il volume, una sorta di testo dedicato a profezia e divinazione, ha come frontespizio una scena, firmata da Giuseppe Porta, raffigurante l'Assemblea dei sapienti, che è stata considerata come il manifesto grafico del manierismo. Cf. Biffis 2021, 26-7; su Marcolini, figura legata tra gli altri ad Alvise Cornaro, altro committente di imprese decorative di impronta centroitaliana: Procaccioli, Temeroli, Tesei 2009. Giuseppe fu presente inoltre a Treville di Castelfranco per la decorazione di Villa Priuli (1542) di cui non resta testimonianza (Ballarin 1968, 123).

28 Secondo Mancini, Sustris potrebbe essere giunto a Padova insieme a Giuseppe Porta Salviati nel 1541; vi è accertato a partire dalla primavera del 1543 (1993, 1: 18) e vi resterà fino al 1548, quando è documentato un suo viaggio ad Augusta. Sustris lavorò anche all'Odeo Cornaro, forse con Gualtiero Dall'Arzere, secondo Saccomani (1998, 573) – che ipotizza che l'artista sia stato introdotto a Cornaro dallo scultore Tiziano Minio, diventato nel 1539 suo cognato – in società con il quale Sustris lavorò a Villa Godi a Lonedo di Lugo e, probabilmente, a Villa Bigolin a Selvazzano (cf. anche Mancini 1993, 3032; Saccomani 1998, 581). A Sustris Mancini assegna le decorazioni dell'ottagono centrale (Mancini 1993, 34; cf. anche Mancini 2023). Mancini 1993, 19; Saccomani 1998, 564. Mancini definisce le figure allegoriche delle *Sorti* come testimonianza emblematica della «filtrazione di inflessioni salviatesche entro una cultura figurativa improntata dall'interagire di elementi di gusto centroitaliano e concessioni alla tradizione veneziana» (1993, 4). Per una bibliografia esaustiva sul pittore, cf. Mancini 2001, 26 nota 1; Puppi 2015, 36 nota 3.

29 La studiosa segnala che l'artista mostra in questa decorazione una matura e armonica integrazione tra gli elementi del tonalismo veneto e le suggestioni manieriste, ormai metabolizzate, acquisite grazie alla conoscenza, mediata a Venezia da Vasari, dei disegni michelangioleschi e gli elementi schiavoneschi. La datazione è dibattuta tra 1541-42 e 1546; cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 52 nota 108; cf. anche Pallucchini, Rossi 1982, I, cat. 17.20 p. 234).

Figura 7 Pittura murale su un edificio di riva del Ferro, dettaglio di figura allegorica (la Pace?). © Seres

Figura 8 Pittura murale su un edificio di riva del Ferro, dettaglio di figura allegorica (la Fama?). © Seres

da due fregi, di cui uno costituito da mani e piedi in finto bronzo (inciso da Zanetti nel 1760) e l'altro da figure.[30]

Echi michelangioleschi in decorazioni esterne per mano dell'artista sono evidenti nell'iconografia delle più tarde pitture murali a Palazzo Gussoni-Grimani dalla Vida a San Felice, in cui Tintoretto dipinse l'Aurora e il Crepuscolo, oltre a *Adamo ed Eva* e *Caino uccide Abele*. La datazione dei dipinti ha il termine *post quem* della data di conclusione dell'edificio (1556) e del 1557, data di esecuzione dei rilievi che Daniele da Volterra fece delle sculture michelangiolesche e che Tintoretto teneva nel suo studio.[31] Appartenenti alla produzione degli anni Cinquanta sono anche le decorazioni murali che Tintoretto realizzò in collaborazione con lo Schiavone a Palazzo Zen a Cannaregio (presso i Gesuiti) i cui soggetti testimoniati dalle fonti, non del tutto concordi, comprendevano figure mitologiche (Nettuno, Marte, Tritoni, divinità marine), soggetti narrativi quali un episodio di guerra e un'armata con galee

30 Cf. Foscari 1936, 61-2; Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 52 nota 108.

31 La facciata venne incisa da Carlevarijs (1703) e Zucchi (1720) mentre Zanetti ritrasse le figure michelangiolesche (1760). Cf. Foscari 1936, 63-4; Pallucchini, Rossi 1982, 1: 261; Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 35 nota 2.

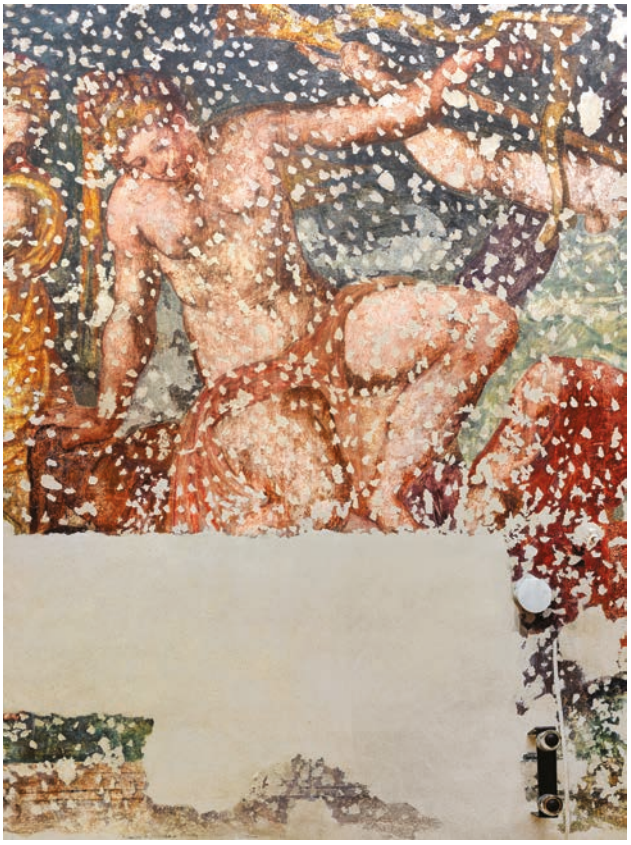


Figura 9
Pittura murale su un edificio di riva del Ferro, dettaglio di figura allegorica. © Seres

turche, scene religiose quali la conversione di San Paolo (cf. Foscari 1936, 61-2; Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 52 nota 108).[32]

Le scene narrative e allegoriche ancora leggibili o documentate dalle fonti come presenti sulle facciate esterne realizzate in quest'epoca costituiscono naturalmente prezioso contesto di riferimento per un tentativo di lettura della complessa figurazione che caratterizza la pittura murale scoperta sulla riva del Ferro.

L'area portata in luce ritrae tre figure di cui due sicuramente femminili (quella a sinistra e quella al centro). Quella a sinistra **[fig. 7]**, vestita di giallo e con un'elaborata acconciatura raccolta da un nastro rosso, impugna con la mano sinistra una torcia protesa verso il basso, ed è plausibile supporre che sia identificabile con la Pace che brucia le armi poiché sulla

32 Tintoretto decorò più tardi anche Palazzo Marcello in fondamenta Sangiantoffetti a San Trovaso, la cui facciata presenta una quadrifora con balaustra e coppie di finestre singole, con un solo piano nobile. L'artista vi rappresentò quattro favole di Ovidio (*Giove e Semele, Apollo e Marsia, Aurora e Titone, Cibele coronata di torri sopra un carro tirato da leoni*), oltre a un fregio di corpi nudi di uomini e donne, oggi perduti e noti solo attraverso le stampe che ne trasse Andrea Zucchi per le raccolte del Lovisa (Foscari 1936, 65). La datazione delle pitture, risalendo il palazzo probabilmente al decennio 1550-60, è stata collocata al 1577 (Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 53 nota 114; Pallucchini, Rossi 1982, 1: 261). Anche Palazzo Barbaro a Cannaregio presenta una configurazione architettonica simile a quella dell'edificio di riva del Ferro, con collocazione asimmetrica della polifora e due coppie di monofore distanziate nell'altra metà della facciata. L'edificio presenta oggi leggibili solo residuali lacerti dell'originaria decorazione pittorica realizzata per mano di Camillo Ballini dopo il trasferimento dell'artista bresciano a Venezia (1565-70) che si distribuiva negli spazi tra le finestre su diversi piani, sopra la porta d'acqua, e nella superficie di maggior ampiezza presente in facciata, nello spazio lasciato libero tra le due monofore singole. Boschini vi leggeva ancora Cerere sopra il carro, la Fama, il tempo «e altre varie figure» (Foscari 1936, 113); nel corso del tempo gli studi hanno gradualmente registrato il lento degradarsi dei lacerti ancora visibili, tra cui si annovera(va)no una scena pastorale con putti, una ninfa seduta e una capretta, figure femminili di cui una librata in aria e un'altra con le braccia sollevate, e infine una in veste gialla con accanto strumenti di guerra (per le quali è stato ipotizzato un riferimento a Minerva e un'iconografia complessiva mirante a rappresentare il contrasto tra Guerra e Pace (Foscari 1936, 113-14; Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 35 nota 3).

Figura 10
Giorgio Vasari, *Allegoria della Pace*. Disegno a gessetto e penna su carta grigio-blu. 34,7 × 21,1 cm. Vienna, Albertina

Figura 11
Lambert Sustris, *Figura femminile all'antica*. Affresco, anni Quaranta del XVI secolo, Luvigliano, Villa dei Vescovi. © Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Matteo De Fina

sinistra si legge con chiarezza un'alabarda insieme ad altri oggetti di difficile interpretazione ma che potrebbero essere compatibili con i profili di scudi o armi, oltre a una sorta di drappo dall'apparenza simile a una pelle o pelliccia.[33] Con la mano destra tiene un oggetto che potrebbe essere un ramoscello d'ulivo ma di cui si legge solo la parte finale di uno stelo verde sotto la mano, mentre è perduta la parte dell'elemento che fuoriesce sopra le dita.

La figura all'estrema destra **[fig. 8]**, abbigliata con una tunica verde il cui panneggio è raccolto sul petto con una spilla dorata, al di sopra di una veste rossa, con grandi ali di color violaceo e ritratta nell'atto di suonare una lunga tromba/tuba, appare identificabile come allegoria della Fama; con la sinistra tiene un altro oggetto di forma tubolare con un piccolo nastro rosso, che potrebbe essere una seconda tromba, come avviene di frequente nelle rappresentazioni di questa figura.[34]

La figura al centro **[fig. 9]**, tutta nuda salvo un ampio panneggio di color rosso rosato a coprire il bacino, caratterizzata da un'elaborata acconciatura con un lungo nastro che discende accanto a spalla e braccio destro, regge con la sinistra un oggetto di difficile identificazione, piuttosto grande e con una struttura simmetrica, apparentemente di materiale rigido (legno

33 Si leggono infatti i segni dei pori della pelle e le tracce di cuciture; quest'elemento è apparentemente un po' insolito poiché in questo contesto sarebbe più usuale un drappo associato a un'insegna, se contestualizzato in un trofeo o gruppo di armi.

34 Talvolta il personaggio suona entrambe le trombe, talvolta ne suona una e ne tiene in mano un'altra; si veda a titolo esemplificativo, per restare in area veneta, la *Fama* realizzata da Paolo Veronese nel 1551 per Villa Soranzo a Treville (affresco staccato riportato su tela oggi nel Duomo di Castelfranco; cf. Ghisolfi Pechukas 1987, 68; Pignatti, Pedrocco 1991, 36-7 nota 16a; Aikema, Marini 2014, 38-9, che sottolineano il contrasto cromatico e materico tra le due trombe, una d'oro e una d'argento, simboli rispettivamente di buona e cattiva gloria). Una lettura alternativa, che potrebbe in caso spiegare l'apparente presenza di un nastro rosso legato all'oggetto che la figura tiene con la mano sinistra, è che questo sia una sorta di rotolo di pergamena.

o metallo), con forma simile a un arco. Peculiare anche il modo in cui la figura lo regge, sostenendolo dal basso senza impugnarlo. Una possibile ipotesi è quella di leggere nel misterioso manufatto un morso o freno, attributo con cui, con il corredo delle briglie, viene caratterizzata l'allegoria della Temperanza, talvolta presente come unico elemento distintivo, talvolta in abbinamento a un vaso o brocca da cui viene versata l'acqua;[35] in questo caso, la proposta rimane una suggestione stante la difficoltà di decifrare, nell'andamento sinuoso dell'oggetto (anche a causa dello stato di degrado di quest'area della superficie pittorica), la rappresentazione della parte rigida del morso (forse raffigurato in scorcio?) e dell'elemento più sinuoso delle corregge. Senza dubbio, se potesse essere confermata tale interpretazione, la combinazione delle tre figure allegoriche (Pace, Temperanza, Fama) si presenterebbe come un'iconografia plausibile e coerente, aprendo a letture di stampo etico-politico non insolite nel contesto veneziano.[36]

La mano destra poggia su una superficie che non è piana e non sembra costituita da un drappo o un cuscino, ma da un oggetto rigido con una forma caratteristica (quasi con foggia di sella). Sia questa figura che la Pace sono sedute sullo stesso piano e hanno lo sguardo rivolto verso il basso; l'allegoria centrale poggia il piede poco più in basso, alla medesima altezza cui l'allegoria della Fama sembra poggiare il piede sinistro.

In basso si intravede un piano di colore verde, su cui si scorgono due dita di un piede della Pace. L'allegoria della Pace raffigurata nell'atto di bruciare le armi è un'iconografia ricorrente nei decenni centrali del Cinquecento, ispirata ad antiche monete e medaglie, ed è un motivo iconografico le cui attestazioni venete paiono riconducibili a un motivo prettamente toscano, introdotto da artisti quali Jacopo Sansovino e Giorgio Vasari, che ebbe poi rapida ricezione e si diffuse anche nella terraferma veneta.[37] Un insigne esempio d'ambito veneziano è la versione bronzea che ne fece lo scultore Jacopo Sansovino nella Loggetta di Piazza San Marco nei primi anni Quaranta del Cinquecento. In quegli stessi anni, a Venezia, Vasari inseriva una Pace in atto di bruciare le armi tra le figure che affollavano le scenografie della *Talanta* di Aretino (commedia messa in scena nel febbraio del 1542 dalla Compagnia della Calza) **[fig. 10]**; in questo contesto, tra i vari partimenti della decorazione,[38] un architrave era destinato a ospitare nicchie sovrapposte con figure di virtù, tra cui Prudenza e Giustizia (con la spada e le pandette aperte), sotto la Giustizia la Religione e dirimpetto a essa la Fama, sotto quest'ultima

35 Tra gli esempi possibili della raffigurazione della Temperanza con morso e briglie si ricordano quella dipinta da Raffaello nella Stanza della Segnatura nella lunetta con le *Virtù e la Legge*, quella incisa da Marcantonio Raimondi per la serie della Virtù, la tavola dipinta da Stradano (Jan Van der Straet) in Palazzo Vecchio a Firenze (Quartiere di Eleonora, 1561-62). Si ringrazia il collega Francesco Trentini per il proficuo confronto sulla possibile interpretazione dell'iconografia.

36 Poiché la parte dell'oggetto che scende verticalmente presenta un'interruzione nella linea che la costituisce, un'ipotesi alternativa potrebbe individuare nel manufatto un oggetto spezzato. Se fosse un arco, il valore simbolico dell'immagine potrebbe legarsi alla rappresentazione della Pace, a rafforzare il concetto dell'assenza di ostilità come presupposto di prosperità. Se nell'ambiguo elemento si volesse invece vedere un giogo, la figurazione presenterebbe una valenza analoga a quella della rappresentazione di *Venezia che spezza il giogo della schiavitù* presente nel ciclo realizzato da Tintoretto per la decorazione della Sala delle Quattro Porte in Palazzo Ducale. Per entrambe le iconografie non è stato finora possibile trovare ulteriori esempi e attestazioni che possano corroborare le rispettive letture, pertanto quanto sopra varrà a mero titolo di suggestione.

37 Giulio Bodon (2009, 224), che tra questi ricorda la statua di Danese Cataneo per il monumento al doge Leonardo Loredan nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, la figura della *Pace* dipinta da Paolo Veronese nella Sala del Collegio di Palazzo Ducale di Veronese, le decorazioni a fresco delle ville palladiane Godi a Lonedo di Lugo (assegnata a Gualtiero dall'Arzere) e Barbaro a Maser sempre per mano di Veronese (per un'ulteriore rassegna sulle occorrenze dell'immagine della Pace che brucia le armi, vediBodon 2005, 259-2).

38 L'ambientazione della commedia era costituita da una veduta di Roma; il soffitto conteneva quattro partimenti (in gran parte realizzati da Cristofano Gherardi) con la raffigurazione del carro della Notte trainato da barbagianni, accompagnato dalla figura di Endimione dormiente e Diana; l'Aurora, che uscendo dalle braccia di Titone spargeva rose seduta su un carro trainato da galli; il Giorno, simboleggiato da Fetonte; la Sera, figurata tramite Dedalo e Icaro. Fra i quattro quadri erano collocate le Ore, suddivise in gruppi di sei accanto a ciascun quadro, in modo da formare le ventiquattro ore del giorno, accompagnate dalle figure del Tempo, di Eolo, Giunone e Iride (Boucher 1991, 1: 81). La fonte principale relativa a tali scenografie è peraltro lo stesso Vasari, che ne scrive lungamente due volte, in una lettera a Ottaviano de' Medici del 30 novembre 1542 (Vasari [1568] 1878-85, 6: 224) e nella vita di Cristofano Gherardi, artista coinvolto nella realizzazione degli apparati (Vasari [1568] 1966-87, 5: 291-3).

Figura 12
Lambert Sustris (attribuito), *Venere e amore*.
Affresco. Selvazzano, Villa Bigolin.
Foto tratta da Lucco 1998

la Fortuna, davanti alla quale era la Pace «ornata con varii panni soccinti [...] sotto aveva pure assai armi e trofei, li quali abbruciava con una face».[39]

In ambito veneto, l'iconografia della Pace connessa all'atto di bruciare le armi ricompare in contesto padovano in un importante episodio decorativo che coinvolge ancora una volta artisti «foresti», ovvero la decorazione della Sala dei Giganti (appartenente all'epoca al palazzo già dei Carraresi e inglobata nel complesso architettonico del Capitaniato di Padova, magistratura militare della Serenissima, oggi sede dell'Ateneo cittadino), risalente al 1540 circa e commissionata dal capitano Girolamo Corner «della Regina». In questo caso, con una variante dell'allegoria, la figura della pace è impersonata direttamente dalla figura di Ottaviano Augusto, che tiene in mano la torcia accesa con cui brucia le armi; alla sua immagine è associato un piccolo riquadro a monocromo con una figura femminile recante un cartiglio su cui compare un verso tratto dalle *Ecloghe* di Virgilio (con un richiamo all'età dell'oro), accanto alla quale è l'immagine del tempio di Giano, allusione alla sua chiusura (Bodon 2005, 257, 261-2; 2009, 222-3, 226-7). L'elaborazione del programma iconografico si doveva in quel caso ad Alessandro Maggi da Bassano[40] e a Giovanni Cavazza per la stesura dei *tituli* o *elogia* associati ai personaggi illustri; i dipinti vennero eseguiti da Domenico Campagnola e Stefano Dall'Arzere, con la partecipazione di artisti «foresti» quali Giuseppe Porta Salviati e Lambert Sustris.[41]

39 Vasari [1568] 1878-85, 8: 286. In ambito fiorentino si ricordano in anni vicini la *Pace* realizzata da Tribolo per l'ingresso di Carlo V a Firenze nel 1536 (sappiamo dalla descrizione di Vasari che anche questa figura era ritratta nell'atto di bruciare armi e armature (Vasari 1966-87 [1568], 5: 206), e la *Pace* raffigurata da Salviati nelle decorazioni di Palazzo Vecchio a Firenze (per studi grafici e derivazioni cf. Monbeig Goguel 1998, cat. 54 178.-179; Cecchi in Monbeig Goguel 1998, 180-2, cat. 55-6).

40 Alessandro Maggi da Bassano era discepolo di Pietro Bembo e membro di un gruppo di intellettuali che annoverava tra gli altri Marco Mantova Benavides e Sperone Speroni. Sugli eruditi autori dell'elaborazione del programma, cf. Saccomani 1998, 555-6; Bodon 2009, 40-1.

41 Bodon 2005, 251-2; 2009, 48 (per gli affreschi cf. Saccomani 1998, 556-63; per la bibliografia relativa Bodon 2009, nota 99). La decorazione si articola in registri sovrapposti in cui la zona principale è dedicata alle immagini di quarantaquattro uomini illustri a figura intera e quella inferiore presenta i personaggi accompagnati da una finta iscrizione che li identifica e da un riquadro a monocromo in finto bassorilievo che ne illustra uno o più episodi salienti della vita. Alessandro Maggi è coinvolto anche nella progettazione dell'apparato di un arco effimero disegnato da Michele Sanmicheli per il solenne ingresso a Padova di Bona Sforza, vedova del re Sigismondo di Polonia, nel 1556; in tale contesto, ricompare la figura della Pace ritratta come «una donna in abito di reina, che tenendo la facella in mano mette fuoco in un fascio d'arme [...] et nell'altra mano mostra il caduceo di Mercurio con un ramo verde d'ulivo» (cf. Bodon 2009, 205). È Mancini (1993, 23-7) a ridisegnare il ruolo di Sustris e di Giuseppe Porta nella realizzazione degli affreschi, un tempo dati interamente a maestri della scuola padovana se non al solo Domenico Campagnola.

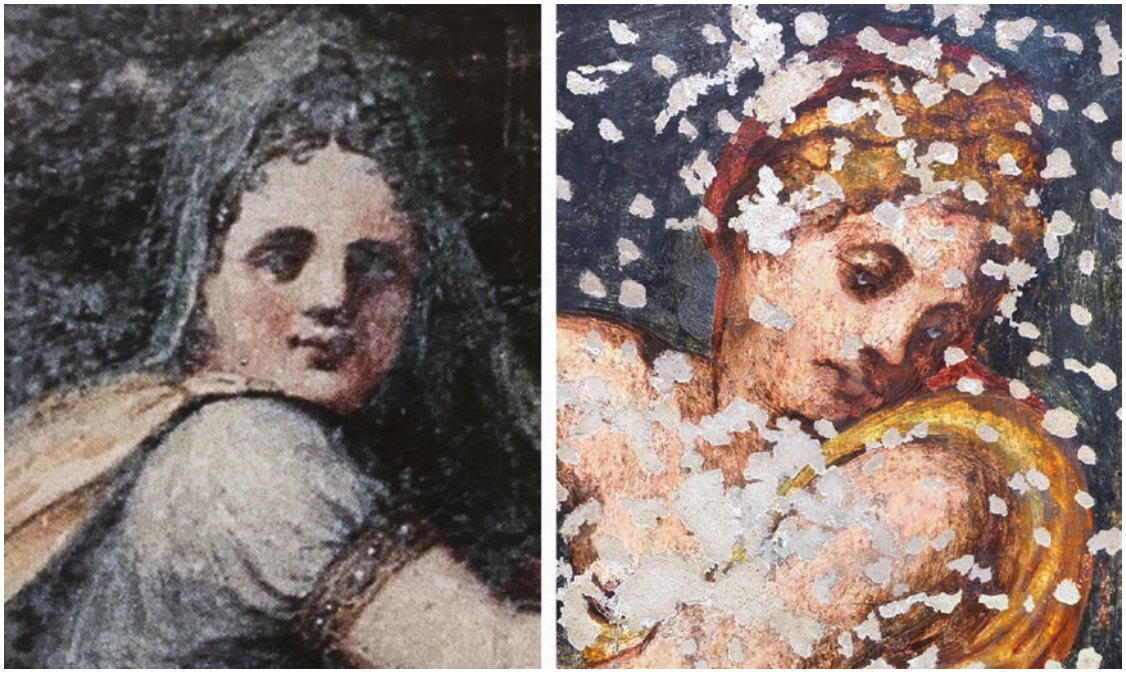


Figura 13 Confronto tra un particolare dell'affresco della Villa Bigolin di Selvazzano e un particolare della pittura murale di riva del Ferro

In ambito tosco-romano l'allegoria della Pace nell'atto di bruciare le armi compare contestualizzata anche nella più complessa iconografia che la associa alla chiusura del tempio di Giano, con la presenza del Furore incatenato dinanzi al tempio: è il caso dell'affresco realizzato da Vasari su commissione del cardinale Alessandro Farnese nel Palazzo della Cancelleria a Roma, nella cosiddetta «Sala dei Cento Giorni» (cf. Grasso 2002-04; Conforti 2011), e della medaglia celebrativa in onore di papa Clemente VII, realizzata da Benvenuto Cellini nel 1534, il cui *verso* rappresenta il medesimo soggetto.

Questi rimandi iconografici, tutti raccolti all'interno di un preciso circuito di spunti intellettuali ed esiti figurativi, ci sembra possano costituire un significativo punto di riferimento per l'inquadramento cronologico e stilistico della scena allegorica raffigurata sull'edificio di riva del Ferro, anche in considerazione delle caratteristiche formali che le figure presentano (in particolare quella a sinistra e quella centrale), quali la corporatura possente con un articolato chiaroscuro, uno studio complesso delle pose, peculiari acconciature particolarmente elaborate,[42] cromie acide e sgargianti; tutti elementi che sembrano ricondurre a un artista, se non di formazione centroitaliana, quantomeno a contatto tempestivo e diretto con quel linguaggio, di cui ripropone gli esiti, con qualche incertezza formale ma con una qualità esecutiva piuttosto buona. Nell'impossibilità di dare un nome a questo ignoto autore, per individuare il quale si vorrebbe poter disporre di confronti figurativi con le tante testimonianze pittoriche citate dalle fonti e sfuggenti perché non più conservate, si tenteranno qui solo alcune connessioni e spunti, che possano aprire a futuri sviluppi di ricerca.

Un accostamento che appare di qualche suggestione è con la produzione del citato Lambert Sustris, in particolare con alcuni episodi in territorio padovano appartenenti agli anni Quaranta del Cinquecento, quali gli affreschi di Villa dei Vescovi a Luvigliano e quelli, a lui attribuiti, di Villa Bigolin a Selvazzano, entrambe nel territorio padovano.

42 Valga a titolo esemplificativo l'accostamento con l'acconciatura della Maddalena nella *Lamentazione* di Salviati per l'altare del procuratore Bernardo Moro nella chiesa veneziana del Corpus Domini (oggi alla Pinacoteca di Brera di Milano), che Humfrey definisce «volutamente michelangiolesca» sottolineando, nel dipinto, la concezione «enfaticamente scultorea», i «contorni marcatamente incisi», e in generale la cura riservata ai dettagli ornamentali quali, tra gli altri, la fibbia del mantello della Maddalena (Humfrey 1998, 457). Vasari riferì di aver portato con sé a Venezia copie di disegni michelangioleschi tra cui *Venere e Cupido*, in cui l'acconciatura della dea può aver funto da esempio e ispirazione in Laguna. Cf. anche Hochmann 1998.

La decorazione della Villa di Luvigliano,[43] restituita a Sustris da Ballarin (1968),[44] comprende figure all'antica inserite in una struttura architettonica dipinta, sormontate da un fregio che alterna nature morte di trofei d'armi e paesaggi; in questo caso però l'artista abbandona la riproposizione del *revival* antiquariale di marca padovana, usualmente concretizzato in forma di stucchi, grottesche e finti rilievi, e sceglie di combinare motivi direttamente desunti dalla scuola raffaellesca. Le figure maschili e femminili all'antica **[fig. 11]**, inserite nelle edicole delle pareti richiamano, secondo lo studioso, anche precoci scambi con la produzione di Bartolomeo Ammannati (Mancini 1993, 38-40).[45]

Nella decorazione della villa è dispiegata una fitta trama di rimandi all'antico, con la presenza di figure abbigliate con abiti antichi contro il fondo di tendaggi verdi, alternate a statue in finto marmo, mentre nel registro superiore si alternano riquadri con panoplie di armi, paesaggi e finte erme. Mancini (1993, 39) ha suggerito che sia la struttura che inquadra le decorazioni sia le suggestioni michelangiolesche possano essere debitrici delle invenzioni vasariane per la *Talanta*. Il committente vescovo Pisani[46] avrebbe peraltro desiderato che fosse Giulio Romano a intervenire nella decorazione (almeno con progetti grafici), auspicio che non poté concretizzarsi ma che può indurre, secondo Mancini, a ritenere che la scelta di Sustris sia stata effettuata anche in ragione della possibilità che l'artista potesse in qualche modo non discostarsi, negli esiti pittorici, da quelli del grande artista attivo a Mantova, confermando «l'idea che Lambert si imponga nel Veneto enfatizzando i connotati della sua appartenenza al nuovo corso stilistico di matrice tosco-romana» (2003, 153).

Villa Bigolin a Selvazzano venne decorata presumibilmente tra 1544 e 1545: gli affreschi risultano molto degradati e leggibili solo in parte, e raffigurano grottesche e finte tappezzerie, e nel fregio superiore pilastri con telamoni e cariatidi che intervallano riquadri con figure allegoriche sullo sfondo di tendaggi. Le decorazioni sono state ricondotte a Lambert Sustris, forse in collaborazione con Gualtiero dall'Arzere, da Vincenzo Mancini,[47] che nel motivare la paternità di Sustris per le figure, ne sottolinea l'impostazione «rigorosamente bidimensionale», il trattamento cromatico per cui le forme «fatte risaltare con colori delicati e capricciosi a intonazione fredda, staccano araldicamente sul fondale monocromatico di timbro più carico», secondo il gusto dei due Salviati; parimenti, l'impronta manieristica si esprime anche nella tensione dei movimenti e nella costruzione di pose complesse (1993, 70-1).

Una particolare suggestione deriva dall'accostamento del volto della Pace alla figura femminile della Venere con Cupido appartenente alla decorazione di Villa Bigolin a Selvazzano **[fig. 12]**: la costruzione dei volti, al netto della differente qualità della documentazione fotografica, presente forti analogie, nell'utilizzo del chiaroscuro che «addensa l'ombra nell'orbita oculare e ai lati del naso» (Saccomani 1998, 573, a proposito degli affreschi di Luvigliano), oltre che nell'area tra naso e bocca e quella tra labbro inferiore e mento. La particolare posa della spalla, che Mancini definisce «esaltata e spinta in vista», secondo una suggestione che lo studioso definisce ancora salviatesca, accomuna questa figura – e un'altra

43 La Villa è oggi di proprietà del FAI – Fondo per l'Ambiente Italiano, cui è stata donata nel 2005 da Maria Teresa Olcese Valoti e Pierpaolo Olcese.

44 Lo studioso ricostruisce la datazione corretta degli affreschi sulla base di un documento che riguarda una controversia relativa alla decorazione, in cui intervenne come teste Gualtiero Padovano, artista che in questo contesto dichiara di aver lavorato al cantiere. Curiosamente, del suo operato non resta traccia, mentre (in maniera del tutto speculare) non vi è traccia documentaria dell'intervento di Lambert Sustris, unanimemente accolto dalla critica come l'autore della decorazione (cf. in particolare 115-16; cf. anche Mancini 1993, 38-40; Pollato in Pavanello, Mancini, Marinelli 2008, 294-304 nota 73).

45 Ammannati fu attivo a Padova dove realizzò il monumento funebre dell'erudito Marco Mantova Benavides nella chiesa del Santo (1545-46); Mantova, che fu anche collezionista d'arte e antichità, aveva commissionato la decorazione della propria abitazione patavina a Domenico Campagnola, Gualtiero dall'Arzere, Giuseppe Porta Salviati, Lambert Sustris e Jacopo Tintoretto (1541); decorazioni di cui restano lacerti nei Musei Civici cittadini.

46 Legato alla figura di Alvise Cornaro, che era suo amministratore.

47 La critica non è unanime sulla paternità: secondo Puppi, il ciclo sarebbe da attribuirsi ad artisti influenzati dal soggiorno padovano di Giuseppe Salviati (cf. scheda PD 520 in Zucchello 2001, 514). Ricordiamo che questo artista risulta, sullo scorcio del quarto decennio del Cinquecento, un «pittore emergente [...] in possesso di una buona erudizione antiquaria», assoldato in committenze di una certa importanza, tra cui la decorazione della dimora del patrizio veneziano Andrea di Francesco Bragadin, secondo quanto riportato in un documento dell'agosto 1542, che riporta come l'impresa fosse stata appaltata a Domenico Campagnola, e Gualtiero stesso, coadiuvati da Bartolomeo di Guido (Mancini 1993, 32 e 123 nota 31; cf. anche Pollato in Pavanello, Mancini, Marinelli 2008, 155). La committenza si deve (secondo una ricostruzione basata sulla convergenza di dati indiretti che è stata proposta da Mancini, 1993 58 e ss) a Dioclide Bigolin, figura inserita nel contesto letterario ed erudito della Padova cinquecentesca, di cui sono documentati i contatti con Tiziano Minio e Gualtiero Dall'Arzere.

allegoria non decodificata – con la figura della *Pace* nella pittura murale di riva del Ferro **[fig. 13]**. Per la seconda figura, le forme «rilassate e appesantite», con richiami alla *gravitas* di Giulio Romano, spingono Mancini a ipotizzare il segno della collaborazione di Gualtiero Dall'Arzere, stante anche la vicinanza stilistica di alcune figure di Villa Bigolin con l'impresa di Villa Godi a Lonedo di Lugo (1993, 74-5); la medesima riflessione lo induce a fermarsi rispetto all'attribuzione della paternità della figura della *Pace* presente tra gli apparati decorativi di Villa Bigolin, che risulta di particolare interesse perché raffigurata con la stessa iconografia di matrice toscana che si ritrova nella pittura murale di riva del Ferro.

Al netto delle future prospettive di ricerca che certamente restano tuttora aperte, è indiscutibile la rilevanza della scoperta di questa decorazione, che per estensione e relativa integrità di conservazione risulta testimonianza particolarmente preziosa delle figurazioni che ricoprivano le superfici esterne dei palazzi veneziani.

3 L'intervento conservativo

L'obiettivo primario dell'intervento è stato quello di restituire al dipinto murale la visibilità e la leggibilità che il suo valore artistico gli tributano, preservandolo dagli effetti del degrado e assicurando la sua durabilità nel tempo attraverso interventi scientificamente fondati e rispettosi della sua autenticità. Questa scoperta, avvenuta durante le operazioni di restauro delle facciate del palazzo, si inserisce in un contesto di crescente attenzione alla conservazione del patrimonio artistico veneziano e rappresenta un piccolo ma significativo tassello nella storia culturale della città.

Sebbene la causa della copertura del dipinto non sia oggi nota **[fig. 14]**, la tendenza a coprire le opere d'arte in passato poteva essere dovuta a un cambiamento di gusti o stili. Fortunatamente, l'intonaco che ha ricoperto il dipinto nel corso degli anni ha agito come protezione, permettendo alla scena di sopravvivere fino ai giorni nostri. L'opera, tuttavia, si presentava in uno stato di conservazione critico. Le indagini preliminari e la documentazione fotografica dettagliata hanno evidenziato una serie di fenomenologie di degrado sia intrinseche dell'opera che causate dall'ambiente in cui essa si trova. Oltre alle numerose picchettature,[48] l'opera presentava alcune aree di distacco sia degli intonaci che della pellicola pittorica e uno strato superficiale di sottile patina grigia, molto tenace, che offuscava la vivace gamma cromatica del dipinto. Le indagini diagnostiche hanno confermato che questo strato grigio era composto da ossalati di calcio, formati a causa dell'esposizione prolungata agli agenti atmosferici e alla salsedine del Canal Grande, che hanno probabilmente accelerato i fenomeni di degrado dell'opera. In alcune zone la superficie policroma presentava sollevamenti, minacciando la perdita di dettagli significativi. Erano inoltre presenti ampie zone di intonaco distaccato dal supporto murario, che formavano dei vuoti e talvolta si evidenziavano con frammenti di intonaco in procinto di caduta. Fratture di varia ampiezza nello strato d'intonaco, con lacune estese e le numerose picchettature diffuse su tutta la superficie compromettevano la leggibilità dell'opera. La superficie era anche coperta da depositi consolidati, scialbi e interventi non congrui realizzati in epoche successive. Elementi metallici ossidati, come staffe e perni residui, stavano causando tensioni e deterioramento nelle aree circostanti. Tutti questi aspetti avevano dunque reso urgente l'intervento conservativo.

Il restauro ha perseguito come obiettivo principale la valorizzazione e la tutela del dipinto murale, inteso non soltanto come manufatto artistico, ma anche come testimonianza culturale e storica di primaria importanza. In quest'ottica, il progetto si è posto il fine di arrestare i fenomeni di degrado in atto, garantendo al contempo la conservazione a lungo termine dell'opera attraverso un approccio metodologico fondato su criteri scientifici e sul rispetto dell'autenticità materiale e formale dell'opera. Ogni fase del restauro è stata orientata a ristabilire le condizioni ottimali di stabilità e leggibilità del dipinto, evitando qualsiasi forma di alterazione o arbitraria reintegrazione che potesse compromettere l'integrità storica del dipinto. Un approccio interdisciplinare ha permesso di affrontare in modo sistematico

48 Tali picchettature venivano usate per favorire l'aggrappo di un nuovo intonaco, ogni cavità permettendo al nuovo intonaco di aderire e coprire il vecchio muro affrescato quando si voleva modificare la finitura. Le maestranze creavano queste discontinuità sulla superficie con il martello per permettere alla sostanza semi-solida di aggrapparsi all'antica malta sottostante. Questo occultamento avveniva quando le opere passavano di moda e il loro linguaggio tecnico e stilistico era considerato arcaico, o per uno stato conservativo compromesso, stendendo un nuovo strato di intonaco e ridipingendo la muratura.

Figura 14 La facciata del palazzo in riva del Ferro prima del restauro. © Seres

e integrato le criticità. È stata, innanzitutto, realizzata una campagna fotografica, sia a livello generale che di dettaglio, utilizzando apparecchiature digitali ad alta risoluzione. Le immagini hanno avuto la funzione di documentare con precisione lo stato di conservazione iniziale, monitorare le fasi operative e offrire un confronto visivo per la valutazione post-intervento. Sono state redatte mappe tematiche dettagliate per identificare le aree affette da fenomeni di degrado. Inoltre, a supporto delle scelte progettuali, sono state effettuate analisi fisico-chimiche sui materiali originali e su quelli estranei sovrapposti nel tempo, al fine di identificare con precisione la natura dei materiali costitutivi e dei prodotti di degrado. Le indagini scientifiche hanno incluso analisi al microscopio polarizzatore, spettrofotometria FT-IR e microscopia elettronica SEM-EDS.

Si sottolinea che tutti gli interventi sotto descritti sono stati valutati prima di ogni fase mediante test per la scelta dei prodotti, dei metodi e delle tempistiche adeguate a ogni singolo intervento. Prima di tutto, come di consueto, sono stati eseguiti saggi e campionature preliminari, utilizzando prodotti con caratteristiche tecniche differenti per individuare le metodologie più opportune rispetto ai materiali e alle diverse tipologie di fenomeni di degrado riscontrati. In base alle reazioni, ai risultati delle soluzioni e alle tecniche operative adottate nei test, sono stati scelti gli interventi più idonei, preliminarmente concordati con i tecnici

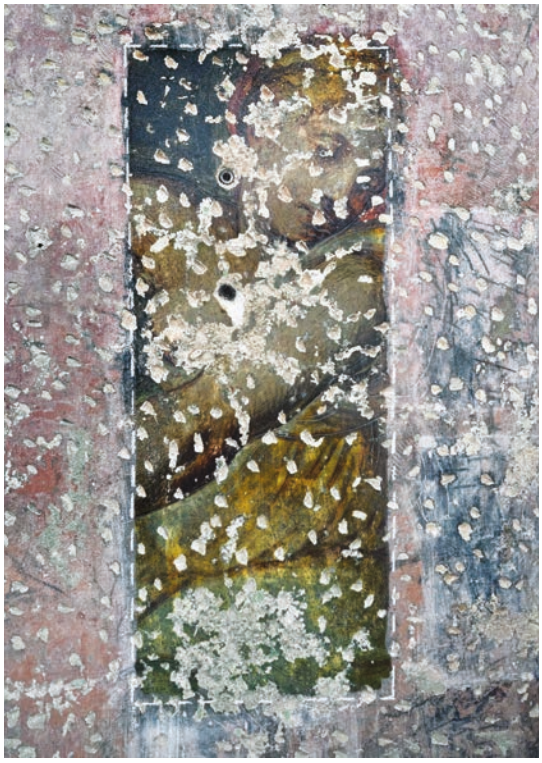


Figura 15 La pittura murale durante le fasi di pulitura. © Seres

Figura 16 Le fasi dell'intervento conservativo della pittura murale in riva del Ferro. Dall'alto in basso e da sinistra a destra: descialbo, pulitura, stuccatura, ritocco © Seres

della Soprintendenza. L'intervento è iniziato con la rimozione della patina biologica mediante un trattamento di disinfezione.[49]

Parallelamente o successivamente, in presenza di fenomeni di degrado rilevanti o in rapida evoluzione, è stato eseguito un preconsolidamento per proteggere immediatamente i materiali ed evitare perdite di parti in precaria stabilità. Il preconsolidamento è stato preceduto da una pulizia delicata delle superfici tramite spolveratura e micro-aspirazione per rimuovere materiale non coeso. Attraverso una 'saggiatura' manuale con le nocche sono stati individuati i vuoti dovuti ai distacchi. Le fessurazioni più grandi sono state stuccate con malta a base di calce idraulica e sabbie selezionate, simile all'originale, applicata leggermente sotto il livello della superficie. Nelle zone con fessure o lacune, è stata iniettata una maltina preparata al momento, composta da calce idraulica naturale, pozzolana, carbonato di calcio ventilato e acqua, iniettata attraverso i fori, di 2-4 mm di diametro, praticati nelle lacune per non danneggiare la superficie pittorica. Prima delle iniezioni eseguite a bassa pressione, è stata immessa una soluzione di acqua e alcool per favorire il successivo passaggio della malta e per evidenziare l'eventuale presenza di lesioni e crepe. Eventuali fuoriuscite di maltina sono state subito rimosse con spugnette assorbenti. Dopo l'indurimento, l'efficacia del consolidamento è stata verificata. Per prevenire ulteriori perdite di materiale nelle aree più fragili, queste sono state preconsolidate con nanosilice, applicata a spruzzo, pennello o colatura su superficie perfettamente asciutta. L'applicazione è stata omogenea e l'eccesso rimosso; è stato effettuato un solo ciclo di trattamento. Prima della pulitura definitiva si è atteso un periodo di cinque giorni per evitare la formazione di patine biancastre.

Una fase cruciale è stata il descialbo, operazione volta ad asportare le ridipinture aderenti e scoprire i colori originali. L'intervento ha previsto l'ammorbidimento degli strati di ridipintura tramite impacchi preparati con soluzioni specifiche, applicate più volte, sostenute da una miscela di polpa di carta e sepiolite (rapporto 3:1). Una volta ammorbiditi, gli strati sono

49 Questo trattamento, propedeutico all'intervento di restauro, è stato ripetuto fino a completa inattivazione dell'attacco biologico e, dove necessario, alla fine dei lavori come prevenzione. È stata applicata a spruzzo una soluzione biologica a 3% di Benzalconio cloruro in acqua, lasciata agire per cinque giorni, seguita da un accurato risciacquo con irroratori manuali e spugne morbide.

stati rimossi con tamponi di cotone, spugne, spatole e bisturi, procedendo poi alla rifinitura con strumenti delicati sotto ingrandimento ottico. In zone ostinate e per le rifiniture, è stato utilizzato il getto di vapore, tecnica non invasiva che sfrutta il vapore acqueo a bassa pressione per la rimozione controllata di depositi superficiali, erogato mediante un'apposita apparecchiatura che genera vapore, aria calda, acqua e ultrasuoni con ugelli regolabili, per dirigere il getto con precisione sulle superfici da trattare e facilitare il distacco dei residui più resistenti. L'intervento si è concluso con un risciacquo con acqua distillata.

La successiva pulitura delle superfici è avvenuta in maniera differenziata, ed è stata eseguita con prodotti idonei per asportare depositi coerenti post descialbo, patine di alterazione e macchie **[fig. 15]**. L'intervento è stato suddiviso in più fasi: una pulitura acquosa con acqua in gel per rimuovere depositi e macchie, e per sporco ostinato o ridipinture specifici solventi. Per eliminare la patina scura (ossalati) si sono applicati a pennello solventi chelanti in gel, in particolare una soluzione di EDTA[50] al 7% in acqua distillata a pH controllato, addensato con CMC, con tempi di posa variabili tra 30 e 45 minuti. Le indagini preliminari, inclusi i test di pulitura, avevano evidenziato che la patina nerastra, composta principalmente da ossalati, era diffusa e comprometteva la leggibilità. Una pulitura finale di rifinitura è stata eseguita con impacchi di carbonato/bicarbonato di ammonio su supporti assorbenti, seguita da un lavaggio delicato. È stata necessaria l'asportazione delle stuccature e integrazioni di vecchi interventi realizzate con materiale non idoneo o alteratosi nel tempo. È stata eseguita un'attenta valutazione delle stuccature da rimuovere, mantenendo quelle originali o in buono stato. La rimozione è avvenuta con scalpelli di piccole dimensioni e bisturi. Sono stati anche rimossi meccanicamente gli elementi metallici di ancoraggio, residui di un precedente ponteggio.

Per ricreare l'unità di immagine e chiudere le vie di accesso alle polveri, garantendo il rispetto dell'originale e la leggibilità, è stata eseguita l'integrazione materica delle picchettature, mediante stuccatura con una malta appositamente formulata per assicurare traspirabilità e compatibilità, preparata in più strati con una composizione definita tramite campionature in cantiere. È stata utilizzata una malta a base di calce idraulica priva di sali e sabbie selezionate, con granulometrie differenziate (grossa-medio-fine per il sottofondo, medio-fine per la finitura). Considerando l'ubicazione esterna, le stuccature sono state mantenute quasi a filo con la superficie originale per prevenire accumuli di sporco/umidità e per evitare ombre marcate. La formulazione definitiva, approvata dalla Soprintendenza, prevedeva una malta composta da calce Lafarge e un mix di sabbie colorate (giallo oro, rosso Verona, nero ebano), con un rapporto 1:2,5 legante-inerti. Successivamente è stata realizzata l'integrazione pittorica e revisione estetica, mirando a rispettare le esigenze estetiche e di lettura filologica e al tempo stesso i segni del degrado. L'integrazione pittorica è stata realizzata per ridurre l'impatto visivo di stuccature e lacune tramite velature ad acquerello applicate a tono o a sottotono. Ogni fase è stata preceduta da valutazione storico-critica. I materiali impiegati sono stati selezionati per garantire reversibilità, sicurezza e stabilità. L'intervento pittorico, eseguito direttamente sulle stuccature con tecnica della velatura, è stato discreto e coerente, limitandosi a piccole lacune nelle parti figurative. Dato il numero di picchettature preesistenti, si è intervenuti solo su alcune lacune per ristabilire un equilibrio formale e una lettura visiva coerente. Per i ritocchi sono stati usati pigmenti stabili e terre naturali, legati con nano-silice (Syton® W 30),[51] scelto per elevata stabilità alla luce e durabilità.

Infine, è stata eseguita la stesura di un protettivo finale applicato su superfici pulite, asciutte e prive di sali solubili, in condizioni ambientali controllate. Il prodotto scelto[52] ha garantito ridotto assorbimento d'acqua, alta traspirabilità, assenza di effetti filmogeni/

50 EDTA®, prodotto dalla CTS. Sale di acido organico (acido etilendiamminotetracetico sale tetrasodico) utilizzato in soluzioni acquose con altri reagenti e inerti per la preparazione di pappette o impacchi di pulitura per superfici lapidee e affreschi. L'EDTA sale tetrasodico ha le medesime proprietà complessanti del sale bisodico ma con una solubilità inferiore.

51 Syton® W 30 prodotto dalla ditta Kremer. Il Syton® W 30 è una dispersione colloidale acquosa contenente il 30% di SiO_2 (biossido di silicio), caratterizzata da particelle di grandi dimensioni. Una volta essiccate, le particelle di silice colloidale si sono rivelate chimicamente inerti e resistenti al calore. Le particelle hanno sviluppato forti legami adesivi e coesivi, risultando così particolarmente efficaci come leganti per materiali granulari e fibrosi, soprattutto nei casi in cui è richiesto l'impiego a temperature elevate. Nel nostro caso è stata utilizzata come legante per il ritocco in proporzione di diluizione 1:3.

52 Nano Estel diluito 1:2 e lasciato reagire 24 ore. Nano Estel®, prodotto dalla CTS, è una dispersione colloidale acquosa di silice con particelle nanometriche (10-20 nm). Questo prodotto forma un gel di silice consolidante, applicabile anche in presenza di umidità con tempi di presa brevi (3-4 giorni) e senza sottoprodotti dannosi.

alterazioni cromatiche e buona durabilità; è previsto un monitoraggio periodico per valutarne l'efficacia **[fig. 16]**.

L'intervento si è configurato come un percorso conservativo rispettoso dell'opera e della sua storia materiale. Ogni operazione è stata eseguita nel pieno rispetto dei principi del restauro moderno e la compatibilità dei materiali utilizzati. Il costante dialogo con la Direzione Lavori e la documentazione puntuale di ogni fase hanno permesso di monitorare l'efficacia dell'intervento e di predisporre eventuali azioni correttive qualora si rendessero necessarie. Grazie anche alla fattiva collaborazione da parte dei proprietari, le interferenze visive dovute alla presenza di cavi e insegne sono state parzialmente risolte consentendo una migliore lettura dell'opera a chi transita per la riva del Ferro.

4 La tecnica pittorica del dipinto murale in riva del Ferro

L'intervento di restauro ha permesso di individuare la tecnica esecutiva, grazie anche alle analisi diagnostiche di laboratorio effettuate sui campioni,[53] utili al fine di indagare la sequenza stratigrafica, la composizione del supporto e dello strato pittorico, nonché la natura dei prodotti di degrado e la patina di alterazione.

Per quanto riguarda il riporto del disegno, si evidenzia che il disegno è stato tracciato sull'intonaco a incisione, i cui segni sono tuttora visibili sull'intonaco, soprattutto a luce radente; dalla documentazione fotografica di dettaglio si notano alcuni ripensamenti intervenuti in fase di definizione e 'coloritura' rispetto alle linee guida tracciate con lo stilo (ad esempio la zona sotto la torcia, in basso a sinistra, e la zona di quella che sembra essere una balestra, in alto a destra).

Ai fini di una migliore comprensione della stesura del colore, sono stati prelevati tre campioni di intonaco da punti diversi della superficie, su cui sono state effettuate analisi al microscopio ottico abbinate al microscopio elettronico a scansione SEM-EDS e allo spettrofotometro FT-IR. Il piano analitico ha incluso lo studio al microscopio polarizzatore in luce riflessa di sezione lucida trasversale per individuare la successione degli strati, l'analisi spettrofotometrica all'infrarosso (trasformata di Fourier) in FT-IR per individuare la natura di eventuali sostanze organiche, e lo studio al microscopio elettronico a scansione (SEM) corredato da microanalisi chimica elementare alla microsonda elettronica in dispersione di energia (EDS) su campione massivo per individuare la tipologia degli elementi inorganici.

È stato quindi possibile stabilire che si tratta di un dipinto murale 'a secco', eseguito a calce, su un intonachino bianco abbastanza liscio e compatto a granulometria media; il supporto presenta una matrice carbonatica con inclusi minerali eterogenei (l'analisi EDS ha identificato il calcio come elemento prevalente, accompagnato da carbonio, ossigeno e magnesio come componenti minori, con tracce di silicio, potassio e zolfo. Lo FT-IR ha confermato la presenza di carbonato di calcio e, in minor quantità, silicati; la presenza di magnesio è risultata indicativa dell'uso di calce magnesiaca).[54]

Il Campione 1, definito 'giallo' **[fig. 17]**, ha evidenziato una stratigrafia composta da:

- l'intonachino bianco di supporto;
- lo strato pittorico di spessore compreso tra i 20 e i 50 micrometri, pigmentato con cristalli contenenti Piombo, silicio e stagno; l'EDS ha permesso di identificare il pigmento come giallo di piombo e stagno di tipo II, con il silicio a confermarne la specifica variante, presumibilmente derivato dalla manifattura vetraia. Il legante impiegato risulta a base calcica, applicato con tecnica a secco. L'analisi FT-IR ha rilevato la presenza di ossalato e carbonato di calcio, gesso e tracce di sostanze proteiche, suggerendo l'aggiunta di un coadiuvante proteico alla miscela pittorica;
- una sottile patina grigia superficiale, di origine secondaria, con uno spessore compreso tra i 10 e i 20 micrometri, di natura prevalentemente gessosa. L'EDS ha evidenziato calcio e zolfo come principali componenti, mentre l'FT-IR ha rivelato, oltre al gesso, anche ossalato e carbonato di calcio; erano inoltre presenti numerose particelle carboniose.

53 Le indagini sono state eseguite da CMR LAB s.r.l. di Vicenza.

54 La calce magnesiaca è una calce aerea che può contenere fino al 35% di ossido di magnesio: si ricava infatti dalla calcinazione soprattutto della dolomia, una roccia sedimentaria a base di magnesio e carbonato di calcio, tipica dei gruppi montuosi delle Dolomiti nel nord Italia. Sebbene presenti una minore lavorabilità, la calce magnesiaca forma intonaci molto resistenti alle intemperie.

Il Campione 2, inizialmente descritto come 'blu' **[fig. 18]**, è stato ridefinito 'grigio scuro' in base ai risultati dell'analisi stratigrafica. La sequenza stratigrafica era composta da:

- l'intonachino bianco, dalle caratteristiche analoghe al Campione 1, confermando l'impiego di calce magnesiaca;
- lo strato pittorico pigmentato grigio scuro, con spessore compreso tra 10 e 70 micrometri, è costituito da una matrice carbonatica parzialmente alterata in gesso secondario. I pigmenti neri presenti sono stati identificati come nero di carbon fossile (con rilevamento di carbonio e zolfo), accompagnati da rari cristalli di terra verde. La presenza di una linea netta di carbonatazione tra intonachino e strato pittorico, osservata al SEM, ha suggerito una tecnica esecutiva a secco, a calce. Le analisi FT-IR hanno confermato la presenza di carbonati, ossalati, gesso e silicati; anche in questo caso, la presenza di ossalati è risultata verosimilmente collegata a un coadiuvante proteico;
- la patina grigia secondaria, composta da due livelli distinti: una parte interna più compatta, verosimilmente ricca di ossalato di calcio, e una parte esterna incoerente, costituita da cristalli gessosi. L'EDS ha rilevato calcio come elemento prevalente nella componente interna, e una combinazione di calcio e zolfo nella componente esterna, confermando la natura gessosa del deposito.

Il Campione 3, designato come 'rosso' **[fig. 19]**, ha mostrato una stratificazione più complessa, composta da:

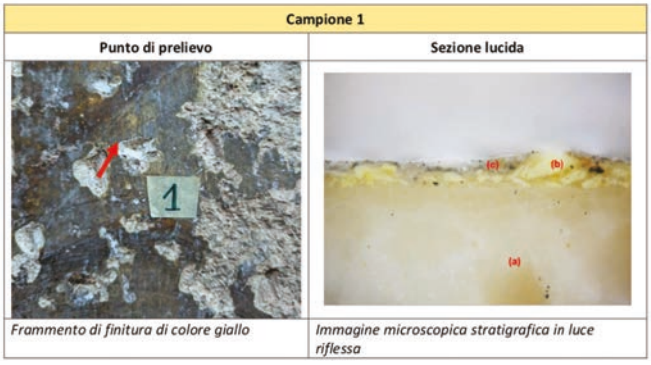
- un residuo di intonachino bianco, di composizione e struttura compatibili con gli altri campioni (calce magnesiaca);
- uno strato pittorico grigio scuro analogo a quello del Campione 2, con tecnica di stesura sempre a secco, con legante calce;
- una patina grigia secondaria stratificata, con spessore compreso tra 40 e 70 micrometri, e con la medesima duplice struttura osservata nel campione 2: una parte interna compatta, ricca in ossalato, e una parte esterna porosa, costituita da gesso secondario, derivante da fenomeni di degrado secondario legati all'ambiente;
- infine, uno strato superficiale rossastro, spesso tra 50 e 150 micrometri, risultato composto da una matrice chiara a base di gesso microcristallino, con limitata presenza di carbonato di calcio. Al suo interno erano visibili numerosi frammenti aranciati che, secondo le analisi EDS, erano costituiti da silicio, alluminio, ferro (elementi maggiori), oltre a potassio e magnesio; la composizione suggeriva l'impiego di pigmenti come ocra rossa e/o residui di cocciopesto finemente macinato. Questo strato rossastro mostrava segni di distacco parziale dalla patina sottostante ed è stato identificato come un residuo dello scialbo che, al momento del prelievo, non era ancora stato del tutto rimosso tramite il descialbo delle facciate (dunque non coerente con lo strato pittorico originale).

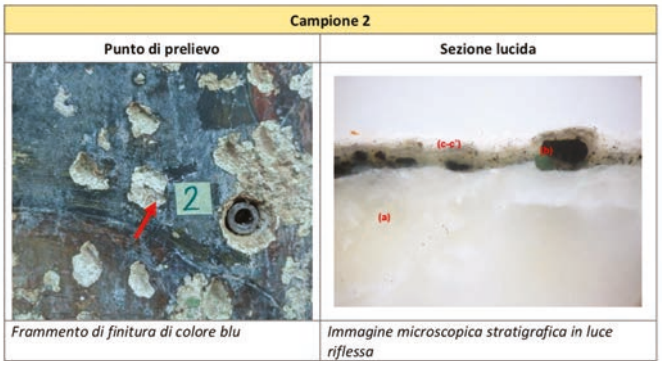
In tutti i campioni è stata rilevata, seppur in tracce, la presenza di Cloro e Sodio, verosimilmente derivanti da aerosol marino, coerente con il contesto lagunare veneziano.

Tra i pigmenti rilevati spiccano il giallo di piombo e stagno di tipo II – poco comune – il nero di carbon fossile, la terra verde e l'ocra rossa (nello scialbo non originale). I leganti, in tutti i casi, sono risultati a base di calce magnesiaca, talvolta addizionata con componenti proteiche, e la tecnica applicativa era la stesura a secco. Come sottolinea Bensi,

> dal punto di vista chimico è praticamente impossibile distinguere il carbonato cristallizzatosi sul colore (affresco) da quello derivante da una carbonatazione della calce impastata ai pigmenti. [...] In ogni caso il riconoscimento chimico dei leganti organici usati per esecuzioni o rifiniture a secco di dipinti murali costituisce sempre un problema assai grave, spesso insolubile. (Bensi 1990, 74)

In questo caso è stata riconosciuta la tecnica di pittura a calce dalla presenza di una linea netta di carbonatazione tra intonachino e strato pittorico, osservata al SEM. Inoltre, vista la presenza dell'ossalato di calcio (composto di origine incerta probabilmente derivato dall'alterazione di preparati di varia natura contenenti anche colle animali), si può presumere l'utilizzo di un composto proteico come coadiuvante di presa. Tra i leganti proteici che potrebbero essere stati utilizzati come coadiuvanti della calce per la stesura pittorica si possono ipotizzare la colla animale, il rosso d'uovo, da solo o in miscela con l'albume, latte o caseina. Dalle indagini non è emersa la presenza di olii. Bensi conferma l'esistenza del problema di «distinguere le





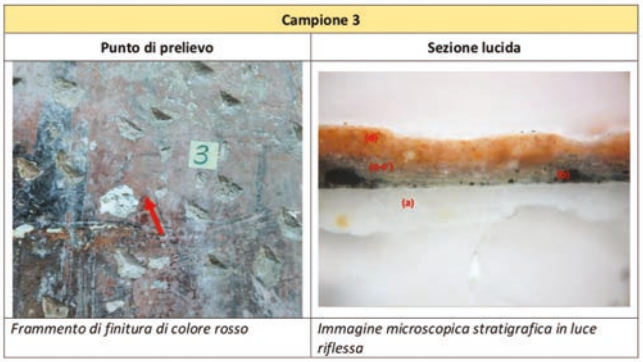


Figura 17
Campione di intonaco nr. 1 su cui sono state effettuate analisi al microscopio ottico abbinate al microscopio elettronico a scansione SEM-EDS e allo spettrofotometro FT-IR.
© CMR LAB s.r.l.

Figura 18
Campione di intonaco nr. 2 su cui sono state effettuate analisi al microscopio ottico abbinate al microscopio elettronico a scansione SEM-EDS e allo spettrofotometro FT-IR.
© CMR LAB s.r.l.;

Figura 19
Campione di intonaco nr. 3 su cui sono state effettuate analisi al microscopio ottico abbinate al microscopio elettronico a scansione SEM-EDS e allo spettrofotometro FT-IR.
© CMR LAB s.r.l.;

varie proteine tra loro, tenendo anche conto della trasformazione molto frequente durante l'invecchiamento di colla, uovo, latte in ossalati, che annulla ogni possibilità di distinzione» (Bensi 2013, 152). Anche qui la presenza dell'ossalato di calcio (lo strato grigio formatosi a causa dell'esposizione prolungata agli agenti atmosferici e alla salsedine del Canal Grande), se da un lato rafforza l'ipotesi dell'impiego di un legante proteico, dall'altro ne impedisce l'identificazione.

L'uso ricorrente di calce magnesiaca, la presenza di ossalati associabili a sostanze proteiche, e la tecnica pittorica a secco suggeriscono pratiche coerenti con la tradizione esecutiva storica.

Le indagini condotte sui campioni prelevati dal dipinto murale riscoperto hanno messo in luce alcuni materiali pittorici di un certo interesse.

Non sembrano essere visibili cromie propriamente azzurre nel dipinto, e nei prelievi effettuati non emerge la presenza di pigmenti blu. Il fondo grigio bluastro, a volte con leggere intonazioni verdi, è risultato essere composto (Campioni 2 e 3, strato b) da nero di carbone fossile, su cui torneremo, e piccole quantità di terra verde, in un legante carbonatico con calcio e magnesio, ricavato quindi da calcari di tipo dolomitico. L'applicazione di tale strato poteva avere due motivazioni. La prima era quella di formare uno sfondo con il cosiddetto 'finto azzurro', ossia una miscela di pigmenti neri con calce che, vista da una certa distanza, dava un effetto azzurrino (Bensi 1990, 76). Oppure poteva corrispondere a uno strato di base scuro per stesure successive di altri colori, in genere blu trasparenti dati a secco, di cui però, almeno nei punti di prelievo, non è rimasta traccia. Appare insolita la presenza di terra verde (composta da silicati idrati di ferro bivalente (II) e trivalente (III), alluminio, potassio, sodio e magnesio) nel fondo ora descritto, dato che tradizionalmente il pigmento veniva utilizzato, anche nella pittura murale, per preparare miscele che fungevano da strato di base per gli incarnati (*proplasma*), ma non nei sottofondi degli azzurri (Frezzato 2003, 273-4).

Nel campione 1 è stato individuato un giallo a base di piombo e stagno, un pigmento artificiale di cui esistono due tipi, denominati da Kühn I e II. Il primo è un orto-stannato di piombo, Pb_2SnO_4, che dovrebbe coincidere con il *giallorino* citato da Cennino Cennini, mentre il secondo si configura come uno stanno-silicato di piombo, Pb (Sn, Si)O_3, di natura vetrosa. Il materiale individuato nel dipinto in esame contiene silicio, e quindi può essere classificato come tipo II (Kühn 1993, 83-9; Frezzato 2003, 95-6, 250-2). Si tratta di pigmenti noti sin dall'antichità, come coloranti del vetro e delle invetriature delle ceramiche, prestati dal settore vetrario a quello pittorico in un momento storico ancora da definire. Sinora il dipinto

italiano più antico in cui il giallo di Pb e Sn, non specificato, è stato rinvenuto è il *Dossale* di Meliore di Jacopo (Panzano, San Leonino), databile tra il 1250 e il 1270. Viene adottato su vasta scala da Giotto e dai suoi allievi e seguaci, anche su dipinti murali; in Veneto compare a partire da opere su tavola di Paolo e Lorenzo Veneziano (1354-58) (Seccaroni 2006, 33-45).[55] Inizialmente prevaleva l'uso della forma II, ma con il XV secolo si è imposta la tipologia I, con l'eccezione di Venezia e del Veneto, dove le due forme hanno convissuto ancora per due secoli e mezzo, anche per la facilità di reperire il tipo II nelle vetrerie di Muraro: era infatti noto come *giallolino di fornace* o *di Venezia* (Bensi 1990, 91; Kühn 1993, 101-10). Dal punto di vista della tecnica della pittura murale le ricerche su questi e altri materiali pittorici sono sfavorite dalla scarsità di studi scientifici su opere veneziane del Cinquecento, solo in parte compensata dalle analisi compiute su dipinti della terraferma. Teniamo anche conto del fatto le analisi condotte quaranta-cinquant'anni fa non erano in grado di distinguere con chiarezza tra le due tipologie. Gli artisti molto probabilmente erano in grado di scegliere tra le due tipologie in base alla maggiore trasparenza e brillantezza della forma vetrosa, nonché alla sua caratteristica tonalità giallo limone. Ci si può aspettare la presenza sugli intonaci di entrambi i pigmenti, data la loro resistenza alla calce, quasi certamente più accentuata per il tipo II: il tipo vetroso era definito da Borghini nel 1584 «buonissimo per l'affresco» (Bensi 1990, 91). A fronte di un buon numero di ritrovamenti di quest'ultimo nei dipinti su supporti mobili, le segnalazioni relative ai dipinti murali sono minori: il primo rilevamento riguarda gli affreschi di Giusto De' Menabuoi nel Battistero di Padova (1375-78) (Frezzato, Cornale, Monni 2012, 146); abbiamo poi la presenza di un non specificato giallo di piombo e stagno nella decorazione pittorica di Pisanello del monumento Brenzoni in San Fermo a Verona (1425-26) (Avagnina 1996, 469). Per il Cinquecento non è nota alcuna segnalazione del tipo II, mentre il probabile tipo I è stato individuato nella *Adorazione dei Magi* di Federico Zuccari a olio su lastre di pietra (Venezia, San Francesco della Vigna, 1564; Bonato 2013, 21) e sulla facciata della Scuola dei Battuti a Conegliano, decorata nel 1593 da Lodovijk Toeput detto il Pozzoserrato (Fassina 2006, 57). Il tipo II sopravviverà sino all'Ottocento, nei dipinti di Giuseppe Borsato in un palazzo veneziano, databili entro il 1849 (Marras et al. 2010, 399). La presenza del giallo di piombo e stagno nella variante vetrosa nella facciata di Rialto costituisce quindi un dato scientifico di un certo interesse.

Un altro pigmento individuato dalle analisi, nei campioni 2 e 3, che merita alcune osservazioni, è il nero di carbone fossile, che può contenere sino al 12% di zolfo, su cui avevano richiamato l'attenzione Spring e altri nel 2003 (Spring; Grout, White 2003, 97-100): è stato rilevato in buon numero di dipinti italiani, quasi tutti del Nord, prevalentemente del Cinquecento, con alcuni casi anche nel Seicento. In area veneta compare in quadri di Carpaccio, Alvise Vivarini, Jacopo Bassano, Tintoretto, Veronese (Bensi, c.d.s).[56] Il materiale veniva probabilmente apprezzato per l'intensità del colore, ed era utilizzato sia per preparare mestiche di colore grigio-nerastro sia negli impasti pittorici. Non è esplicitamente citato nelle fonti quattro-cinquecentesche italiane, però Pierre Lebrun nel 1635 scrive: «Les Italiens se servent de noir de charbon de terre pour travailler hors d'oeuvres, comme estant qui resiste plus longtemps à l'injure du temps que pas un autre» (Spring, Grout, White 2003, 111, nota 33). Come si vede era sottolineata la sua resistenza nel tempo, in particolare in lavori all'aperto; nella pittura murale trovava quindi il suo terreno ideale, come è avvenuto per il dipinto di Rialto. Il suo ritrovamento in quest'ultimo costituisce, in base alle conoscenze attuali, il primo caso di individuazione analitica in dipinti su intonaco.

5 I dipinti murali a secco in area veneta: criticità di lettura, confronti possibili, prospettive di ricerca

Le tecniche di esecuzione della pittura murale sono molteplici e solo sommariamente divisibili in categorie: buon fresco, mezzo fresco, pittura a calce, pittura a secco. Giannini definisce chiaramente le specificità della tecnica a secco, «in cui l'applicazione dei pigmenti avviene per

55 Per il ritrovamento in opere di Lorenzo Veneziano cf. Favaro et al. 2011, 130 (*Madonna del rosario*, Verona, chiesa di Sant'Anastasia, 1358-9).

56 Per le opere di area veneta cf. Spring; Grout, White 2003, 113.; Fiorin 2007, 31 (il pigmento compare nel *Sangue del Redentore*, Udine, Civici Musei, 1496); Basso et al. 2010, 130: il nero in questione fa parte di una campitura di base grigio scura, e contiene, oltre allo zolfo, impurezze di calcio, silicio, alluminio, potassio e ferro, come rilevato nei dipinti di Londra (analisi di Stefano Volpin).

mezzo di un legante pittorico o medium, intermediario fra la superficie da dipingere e i granuli del pigmento, che vengono distribuiti in maniera omogenea, legati fra loro e fatti aderire all'intonaco. Sulla base della natura chimica dei leganti si è soliti distinguere in: tecnica a tempera, tecniche a olio e tecniche miste. Mutuando dalle tecniche su supporti mobili tela e tavola, la tempera classica, in uso nel medioevo e nel rinascimento, impiegava il rosso d'uovo diluito in acqua, mentre la pittura a olio adottava leganti oleosi dotati di spiccate proprietà filmogene (oli siccativi). Spesso le tecniche non sono pure, bensì miste, per cui si poteva fare ricorso a miscele di più leganti, come oli emulsionati con uovo, colle, caseina, latte (nel caso delle cosiddette tempere grasse). Le sperimentazioni portarono anche all'impiego di resine miste a oli. Nelle pitture murali predominano le tecniche a tempera d'uovo, mentre quelle a olio sembrano più circoscritte e non di rado legate a particolari contesti geografici o temporali, o a peculiari procedimenti operativi dell'artista destinati all'ottenimento di effetti cromatici voluti. Queste tecniche non richiedevano un intonaco fresco» (Giannini 2009, 106-7).

La consuetudine di impiegare tecniche diverse su supporti murali fin dal XV secolo è ampiamente testimoniata dalle fonti. Nel *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini (scritto alla fine del Trecento o a inizio Quattrocento) al capitolo LXVII si descrive la tecnica dell'affresco, «che è il più dolce e 'l vago lavorare che ci sia» (Cennini 2001, 73). Ma si trovano numerose prescrizioni per finiture o dipinti interamente eseguiti a secco con le tempere, o dedicate al «lavorare in muro a olio, al triare i colori a olio e adoperarli in muro» su intonaco di calce e sabbia preparato con spugnature di colla o uovo con lattice di fico (98-9).

I ritocchi a secco non erano molto frequenti al suo tempo, e limitati sempre a parti non essenziali, salvo che non si trattasse di quei colori che dovevano – per intrinseca composizione chimica – essere applicati sull'intonaco ormai asciutto (Procacci 1960, 22): «colorire in fresco, trarre a fine in secco» scrive Cennini nel suo capitolo IV (2001, 7). Al capitolo LXXII sono riportate le tecniche per dipingere sul muro a secco, indicando tre tipi di tempere: uovo intero con lattice di fico; il rosso d'uovo e la colla di gelatina animale con tuorlo: pur essendo meno durevole, la pittura a secco vantava una maggiore versatilità nelle applicazioni esterne e nei dettagli. Nel cap. CXI, inoltre, Cennini suggerisce la colla di pergamena (la più limpida) per «rinforzare colori non ben temperati» su muro, specialmente gli azzurri, come una sorta di fissativo proteico.

Pure le fonti cinquecentesche sono ricche di indicazioni sulle tipologie di leganti organici utilizzati: quelle dell'Armenini, che prevede sul muro un primer di colla seguito da una preparazione di gesso e colla, sono diffuse a Venezia, insieme ad altre prescrizioni dei Precetti dal Trattato di Francesco Bisagno nel 1642 (Bensi 2000, 53-4). Le Vite vasariane riportano istruzioni e riferimenti alla pratica di bottega, nonostante Vasari stesso raccomandasse «quegli che cercano di lavorare in muro, lavorino virilmente a fresco e non ritocchino a secco, perché oltre l'esser cosa vilissima, rende più corta la vita alle pitture» (Vasari 1550, 84). Dagli studi emerge che nel Cinquecento a Venezia gli affreschi erano spesso ripresi a secco con quelle tempere tanto disprezzate dal Vasari. Sebbene l'autore non avesse completamente torto – le parti a secco solitamente sono le prime a cadere o dissolversi sotto l'azione degli agenti di degrado –, bisogna considerare che le finiture a tempera permettevano di ottenere effetti che si possono raggiungere solo con colori incompatibili con la calce o con la tecnica a fresco. Del dipingere «a secco» tratta anche Andrea Pozzo nel *De perspectiva Pictorum et Architectorum*. Nel paragrafo dedicato allo *sfumare ed intenerire*, Pozzo scrive che si può procedere anche «quando la calce è affatto secca con altri mezzi suggeriti dall'industria del pittore» sottintendendo una serie di materiali e di finezze del mestiere. Altri brani testimoniano la diffusione di interventi a secco, come si legge nel paragrafo *Ritoccare* e *Rifare*.

Muraro in *Tecniche della pittura murale veneta* (1960b, 25-6) rileva che in Veneto non sono molti i dipinti antichi eseguiti *a fresco* secondo i dettami del Cennini, bensì la tecnica è più simile a quella descritta dal monaco Teofilo nel capitolo XV del *Diversarum artium schedula*, conosciuta col nome di *dipinto a secco*. Muraro (1960b, 25) cita anche Cavalcaselle nel sottolineare il concetto: «Non tutte le pitture sopra muraglie sono a fresco, come comunemente si dice. Vi sono pitture sulle muraglie alla colla, pittura in parte a fresco ed in parte alla tempera, affresco ritoccato o finito a secco, finalmente buon fresco, e anche pitture ad olio» (Cavalcaselle 1863).

Anche Bensi ribadisce come in area Veneta fossero diffusi procedimenti integrativi o alternativi al buon fresco, «un intreccio di prassi esecutive che superano i confini della Serenissima ed erano già ben radicate dai secoli precedenti» (Bensi 2000, 59). Lo conferma Cristina Giannini affermando che «la cultura manierista, chiara, luminosa, pronta ad

avvalersi delle trasparenze dell'intonaco e volta a dare il senso dello spazio architettonico, predilige l'impiego delle stesure a calce sopra una base a fresco, per ottenere velature leggere e coprenti» (Giannini 2009, 116): è nel Cinquecento che si diffonde la prassi di mescolare i colori con «sospensioni latte di calce o soluzioni acquose di calce idrata (acqua di calce) per consentire stesure più corpose – con il latte di calce – o velature – con acqua di calce – in un gioco di impasti e trasparenza più complesso rispetto alla tradizione dell'affresco medievale dove i pigmenti erano miscelati quasi esclusivamente con acqua» (Bensi 2000, 56).

Un altro aspetto che prova l'utilizzo della tecnica a secco è l'adozione di finiture che modellano i volumi e i chiaroscuri attraverso la giustapposizione o l'intreccio di pennellate punteggiate o tratteggi incrociati, eseguibili – anche secondo le indicazioni dell'Armenini – con tempere proteiche o gommose, in stretto legame con le tecniche del disegno e dell'incisione (57). Valcanover ricorda l'utilizzo su muro di oli pigmentati e vernici, che «consentivano di esaltare e valorizzare i toni di pietre e mattoni e insieme di porre in atto provvedimenti per la loro conservazione» (Valcanover 1991, 27).

L'olio viene citato nelle fonti anche come legante impiegato nella pittura murale: dal XVI secolo si osserva l'utilizzo dell'olio su muro per ottenere effetti di sovrapposizione di colori e pennellate simili a quelli ottenuti sulla tela (Giannini 2009, 100). Eppure, bisogna evidenziare come rimangano «difficilmente conciliabili stesure oleose e intonaci di calce fresca, senza strati intermedi di protezione, dato che l'idrato di calcio – basico – tende ad attaccare i grassi costitutivi degli olii, saponificandoli» (Bensi 2000, 62).

Tra le motivazioni tecniche per cui la pittura murale era soggetta a rapido deperimento vi è proprio l'uso della tecnica 'a secco' o di tecniche miste. La scarsità di tracce superstiti di dipinti murali rafforza proprio l'ipotesi che molti di essi – pur descritti sotto il nome di 'affreschi' – fossero in realtà dipinti a tempera, eseguiti su intonaco asciutto e dunque soggetti a maggior degrado. Di questo è convinto anche Muraro quando afferma: «Nel largo impiego di tecniche miste si deve cercare la ragione per cui molte parti del dipinto sono cadute» (Muraro 1960, 27). Nella stesura a secco dei colori – intesa in questo caso come pittura a legante proteico o oleoso – può infatti verificarsi la perdita di forza del collante organico e di conseguenza la perdita dello strato pittorico (Bandini, Botticelli 1990, 23). È chiaro che, nell'evoluzione della pittura ad affresco e nella sperimentazione di diverse tecniche, l'uso di materiali organici poteva contribuire a un maggior deperimento dell'opera. Dalle casistiche di studio si può affermare che «il degrado è tanto maggiore laddove sono maggiori, in dipendenza della tecnica di esecuzione adottata, le discontinuità e gli squilibri all'interno della pittura e dei suoi strati preparatori» (Bandini, Botticelli 1990, 26).

Già Paolo Pino nel 1548 esponeva i difetti della tecnica, soprattutto la scarsa adesione degli strati pittorici all'intonaco: «i colori che si danno in muro secco, sia a guazzo sia a olio, essi non passano la superficie della smaltatura e rimangono sì picciolmente fondamentati, che il gran caldo li strugge, il gran freddo gli scorza» (Pino 1548, 20); tali critiche vengono riprese un secolo dopo dallo Scannelli:

> l'imprimiture sopra muri come olii, colle, tempere e simili per l'ordinario non s'incorporano a proporzione, ma bene spesso s'arrestano nella sola superficie [...] e poscia ne nasce la rottura in quel dipinto, che viene per lo più a separarsi dal muro. (Scannelli 1657, 42)

Delle decorazioni esterne veneziane – più che di quelle in terraferma – rimangono infatti scarsissime tracce: a causa della fragilità dei materiali, delle condizioni ambientali particolarmente ostili della città lagunare, dell'usura del tempo, dell'incuria e talvolta di incauti interventi di restauro passati, la maggior parte delle pitture murali sono andate perdute o sono oggi solo parzialmente visibili. È andato a svanire quasi completamente l'imponente e spettacolare apparato decorativo che contribuiva all'ammirazione per Venezia, ed è ora necessario un grande sforzo di immaginazione per ricostruirlo visivamente. L'importanza che era riconosciuta all'*urbs picta* veneziana in epoca cinquecentesca, in cui il gusto e l'attenzione al colore erano elementi distintivi, al giorno d'oggi è solo vagamente intuibile. Ludovico Dolce in un passo del suo *Dialogo della pittura* del 1557 esplicita chiaramente l'importanza attribuita alla pittura murale, anche in competizione con i rivestimenti lapidei che venivano impiegati nella decorazione delle superfici esterne delle architetture civili veneziane: «i pubblici edifici e i privati di fuori molto più dilettano agli occhi altrui le facciate delle case e de' palagi dipinte per mano di un buon maestro, che con la incrostatura di bianchi marmi, di porfidi e di

serpentini fregiati di oro» (Dolce 1557, 21). Alla perdita o scarsa leggibilità dei lacerti conservati sopperiscono le opere figurative e le descrizioni desunte dalle fonti letterarie antiche.[57]

Nonostante in Laguna la tecnica dell'affresco incontrasse oggettive difficoltà esecutive e di conservazione, a Venezia le facciate dei palazzi erano estesamente decorate da pitture murali, «a comporre un quadro urbano dove l'architettura reale si smaterializzava per cedere il posto a un'architettura scenografica basata sul colore, perno della civiltà figurativa veneziana» (Bensi 2000, 55). Giuseppe Fiocco, a presentazione del volume sulle *Pitture murali nel Veneto*, afferma che dalla seconda metà del Quattrocento a tutto il Settecento «spettano al Veneto i saggi più superbi eseguiti con questa tecnica tanto veloce e tanto italiana, ma purtroppo tanto labile, se esposta alle intemperie» (Fiocco 1960, 11). Purtroppo, i dipinti in esterno erano inevitabilmente esposti alle aggressioni dell'atmosfera lagunare; come già scriveva Vasari nel capitolo delle *Vite* dedicato a Giorgione «*non trovo cosa che nuoca più al lavoro in fresco che gli scirocchi e massimamente vicino a la marina, dove portano sempre salsedine*». Fiocco parla di questa 'fatale rovina' con parole quasi struggenti:

> Venezia, che aveva fatto dell'affresco la maggior gloria artistica sua, rivestendo di pitture le facciate dei maggiori palazzi, specie laddove prospettavano sul Canal Grande, sui Campi e sopra i Rii grandi, se li vide rapire a uno a uno inesorabilmente. L'*urbs picta* per eccellenza, erede del gusto musulmano, ce li offre oggi, questi palazzi, quasi tutti nudi. Ci basta leggere la guida amorosa di Marco Boschini per sapere come ancora nel suo tempo le grandi pareti esterne degli edifici veneziani rappresentassero la più meravigliosa delle pinacoteche. Bagnate dalla pioggia, esse dovevano abbagliare il visitatore, che non si accorgeva più della esilità delle loro strutture, giacché vi avevano operato, in gara meravigliosa, tutti i suoi grandi, da Giorgione a Tiziano, dal Pordenone a Tintoretto e al Bassano. Ma di quel mondo prestigioso cosa ci resta? Se non ci fossero le stampe dello Zanetti, che cosa sopravviverebbe del prodigio di Giorgione per il Fondaco dei Tedeschi? E della facciata dipinta dal Pordenone per il palazzo del mercante fiammingo De Anna, se non ne avessimo qualche fievole ricordo grafico?
>
> Abbiamo visto spegnersi ogni giorno più le tracce dei corpi possenti femminili sotto il cornicione di palazzo Camerino (Ca' Soranzo) oggi finalmente strappati, e il complesso fondamentale del Fondaco dei Tedeschi è ridotto alla larva di una bella donna nuda, ricoverata per estrema pietà tra le pareti della Galleria dell'Accademia. Il salso crudele ha tutto grommato, corroso, distrutto. [...] Ma la lenta, fatale rovina delle pitture esterne, che occhieggiano ancora qua e là nelle cittadine venete, non ci deve scorare o disarmare. (Fiocco 1960, 15-16)

La qualità dell'intonaco era fondamentale per garantire la durata dell'opera, specialmente in un contesto come Venezia, dove la corrosione e l'umidità erano costantemente presenti. Per assicurare la stabilità delle loro facciate dipinte, i veneziani avevano adottato un intonaco con aggiunta di cocciopesto (polvere di laterizi), noto con il nome di *pastellone* (o terrazzo rosso), particolarmente tenace, asciutto e poroso (Muraro 1960b, 28). Un intonaco di questo tipo è stato rinvenuto nelle pitture di Tintoretto staccate dalle facciate del Palazzo Soranzo in rio della Canonica, come riporta Muraro nel suo *Catalogo* (1960a, 109). La ruvidezza e porosità di questo intonaco rosato (mantenuto granuloso perché privo di lisciatura) diventerà una delle peculiarità della pittura veneta, assieme alle scelte dei colori, alcuni dei quali (soprattutto le gamme dei verdi provenienti da Verona e da Treviso, e l'Azzurro di Alemagna) erano celebrati e richiesti dagli artisti di ogni regione (Muraro 1960b, 28). A Venezia infatti affluivano minerali da ogni parte del mondo: dall'attuale Afghanistan proveniva il lapislazzuli, dalla Persia provenivano l'orpimento e il realgar; le miniere del Tirolo, di Germania, Ungheria e Spagna fornivano azzurrite e malachite; dalle colline veronesi veniva estratta una vasta gamma di ocre a base di ossidi di ferro, tra cui la terra verde del Monte Baldo, le ocre gialle e rosse e la terra nera, scurita dalla presenza di ossidi di manganese: queste erano apprezzate e utilizzate soprattutto nella pittura murale, vista la loro resistenza agli agenti atmosferici e alla calce. Inoltre, settori caratteristici dell'economia

57 Ad esempio Anton Maria Zanetti, consapevolmente allarmato dallo stato di conservazione di tali opere, nel 1755 realizzò una serie di stampe per fissare su carta quanto era ancora visibile dei dipinti murali, per la maggior parte esterni, eseguiti dai grandi pittori nel passato, con l'intento di soddisfare «spezialmente i posteri nostri, che si sentiranno struggere, non potendo veder più le pitture tanto celebrate dagli scrittori, o non avendone almeno una prima idea, onde contentarne l'onesta curiosità [...] e conserveranno più che una prima idea all'età ventura di quelle pitture particolarmente, che trovò l' autore in buon essere; non avendo voluto supplire in niun modo alle mancanze di quelle ch' erano danneggiate dal tempo» (Zanetti 1760, 56).

veneziana come la lavorazione del vetro, della ceramica e l'arte tintoria erano fonte di produzione di materie colorate specifiche, ad esempio lo smaltino (impiegato nella pittura murale per la sua resistenza alla calce e agli agenti di degrado, come è stato rilevato delle decorazioni esterne del Fondaco dei Tedeschi) (Bensi 2005, 147).

Dalla seconda metà del XVI secolo, forse la constatazione del rapido deterioramento, cui erano soggetti i dipinti murali a causa delle sfavorevoli condizioni ambientali lagunari, condurrà i grandi cicli di affreschi figurativi in esterno a esaurirsi (Scappin 2017, 70). Allo stesso tempo, come concausa e conseguenza, si impone un nuovo gusto estetico che rivaluta come finitura in facciata il rivestimento lapideo o monocromo (intonaci a cocciopesto e marmorino) e lo sviluppo delle decorazioni plastiche (stucchi); l'affermarsi della pittura a olio su tela porta alla diffusione negli interni dell'innovativa soluzione dei teleri. Anche il Ridolfi associa il momento di stasi delle decorazioni in facciata alle cause di carattere conservativo ed estetico: «qual uso di dipingere si è dimesso a Venezia, parendo che le opere a fresco andassero a male per le acque marine [...] e hanno in quella vece gli architetti introdotto lo incrostar di marmi le case» (Ridolfi 1648, 229).

Le difficoltà conservative legate alla pittura murale sono uno dei fattori chiamati in giudizio nel dibattito, tra i pittori e trattatisti del tempo, che vede contrapposte la pittura murale e la pittura a olio. Ridolfi esprime il suo apprezzamento per l'affresco, affermando come non sia non meno degno della pittura a olio, per «il risoluto modo che vi si conviene, non essendo ivi permesso il cassare e rimettere le cose a voglia del pittore» (34), sebbene sia consapevole dei «patimenti che si provano a operare a fresco, per l'umido dell'acqua e della calce, le quali inducono varie infermità» (370). Il pittore e trattatista Paolo Pino, invece, nel suo *Dialogo di pittura*, tende a preferire la pittura su tela, pur ammettendo che

> il colorire a fresco in muro è più imperfetto [...] ma a me par più dilettevole. [...] molto più eterne sono l 'opere sue de quelle altrimenti fatte, et noi vediamo antichissime pitture in muro, perché la calce mista con l'arena è materia incorruttibile. (20)

Anche Vasari sosteneva che l'affresco fosse «il più maestrevole e bello il più virile, il più sicuro, più risoluto e durabile di tutti gli altri modi» (Vasari 1550, 83). Giovan Paolo Lomazzo nel *Trattato del Tempio della Pittura*, edito a Milano nel 1590, espone e i pregi dell'affresco che, a differenza della tempera e dell'olio, mantiene intatta nel tempo le sue proprietà. Il suo «parlare» evoca ancora la lingua vasariana (Giannini 2009, 116):

> Ma quanto più difficile è quello modo di lavorare, tanto dall'altra parte è più durabile [...] quello a fresco è poi fato più durabile e sicuro, in modo che si manterrà otto o dieci volte tanto tempo più che non si mantiene il lavorare ad oglio che presto si corrompe più della tempera ancora [...] Il lavorare a fresco è quello che porta il pregio. (Lomazzo 1590, 72)

L'idea dell'incorruttibilità è stata ampiamente sconfessata dalla realtà dei fatti, perché già i contemporanei, tra cui Vasari stesso, restituiscono la testimonianza del deperimento tangibile di molti affreschi.

Gli esiti delle indagini effettuate sul dipinto murale in riva del Ferro ci pone il problema di riconsiderare molte di queste pitture in facciata non come semplici 'affreschi' ma come l'esito di tecniche miste, forse anche molto eterogenee tra loro, legate al contesto, all'epoca di realizzazione e alle prassi delle botteghe degli artisti. Nel voler tracciare un paragone tra il nostro dipinto murale e gli altri eseguiti con tecnica simile, si è cercato di individuare nelle fonti i riferimenti alla tecnica pittorica esecutiva e ai materiali utilizzati; questi purtroppo si sono rivelati molto sporadici e talvolta generici. Il termine 'affresco' spesso viene utilizzato impropriamente, comprendendo anche altre tecniche di pittura murale differenti dalla stesura *a buon fresco*, ovvero sull'intonaco ancora umido; in realtà il più delle volte ci troviamo di fronte a tecniche miste, impiegate dai singoli artisti o da intere botteghe in relazione a varianti personali, legate alla committenza, ai tempi di esecuzione, a caratteristiche ambientali e così via (Giannini 2009, 5). Anche Bensi riporta che

> l'affresco nei territori della Serenissima è sempre affiancato o sostituito da un insieme di tecniche miste molto articolato e spesso di difficile decifrazione, per i limiti che le analisi scientifiche incontrano nello studio dei leganti in particolare dei dipinti murali, dove al

> degrado naturale si aggiungono le sovrammissioni di sostanze organiche di successive di dipinture o fissaggi o restauri in genere. (Bensi 2000, 57)

Purtroppo scarseggiano i dati scientifici anche perché spesso sono andate perdute le relazioni di restauro o gli esiti delle indagini diagnostiche eseguite su pitture murali a Venezia, disperdendo così un patrimonio di informazioni che risulterebbero assai utili e preziose per indagare la tecnica della pittura murale in Venezia. Tra i pochi esempi di cui si è reperita notizia, citiamo Paolo Veronese, il quale non disdegna di ricorrere a *finiture a tempera,* specie per ottenere effetti che si possono raggiungere solo con materie coloranti incompatibili con la calce o con la tecnica dell'affresco: l'uso della tempera grassa da parte del Veronese è stato rinvenuto nelle partiture degli affreschi con *Sibille, Profeti, Apostoli* nella Chiesa di San Sebastiano (Tintori 1966, 39). Il Veronese utilizza una tecnica 'alternativa' anche nell'opera – purtroppo non più esistente – nell'altare della famiglia Coccina nella sagrestia di San Francesco della Vigna, dove aveva realizzato su muro una *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e San Girolamo*: Zanetti chiarisce che l'opera è «dipinta a olio su muro ma mezzoguasta dal tempo» (Bensi 2000, 58-9).

Un passo del Vasari ci fa conoscere che anche Giorgione adottò nella pittura murale diverse tecniche, non esclusa quella a olio: «tutta una facciata di ca' Soranzo in su la piazza di San Polo. Nella quale oltra molti quadri e storie et altre sue fantasie, si vede un quadro lavorato a olio in su la calcina; cosa che ha retto alla acqua, al sole et al vento, e conservatasi fino ad oggi» (Vasari, 1550, 563). Purtroppo col tempo questa felice constatazione è stata smentita dall'ennesima perdita di una testimonianza policroma in facciata.

Non è stato possibile passare in analisi tutta la pittura murale coeva realizzata in terraferma, ma a titolo di confronto menzioniamo i dipinti di Jacopo da Ponte: mentre sui palazzi di Venezia non restano tracce di affreschi dell'autore bassanese, tra le sue testimonianze in terraferma citiamo i noti dipinti in Piazzotto Montevecchio a Bassano del Grappa. Sulla facciata di casa Dal Corno, poi Michiel e quindi Bonato, Jacopo Bassano realizza decorazioni con putti, animali, libri, medaglie, strumenti musicali, scene bibliche e allegorie. Esse furono staccate nel 1975, a causa delle pessime condizioni di conservazione, e collocate nel Museo Civico di Bassano nel 1982.

Dall'esame tecnico scientifico di Lazzarini (1983) la tecnica utilizzata da Jacopo Bassano sembra essere ad affresco, «piuttosto semplice, priva di particolari abilità e accorgimenti». Tuttavia si riferisce poi che «la degradazione originaria del dipinto, quella cioè che ha reso necessario l'intervento di restauro del Tintori nel 1959-60, potrebbe essere in parte derivata dall'impiego di una tecnica mista affresco/olio (suggerita da alcune osservazioni fatte in sopralluogo, dall'esistenza di numerose zone di una *craquelure* e dall'uso di biacca; Nonfarmale 1983), ora difficilmente provabile a causa della presenza di resine e comunque difficile da dimostrare per le forti alterazioni a cui un legante a base di olio o tempera potrebbe dar luogo in tali condizioni di esposizione». Quest'ultima costatazione avrebbe potuto riguardare anche la pittura murale in riva del Ferro, se non fosse stata protetta dalle intemperie e da incauti interventi di restauro passati, grazie alla scialbatura che ne ha preservato la materia.

Riprendendo il confronto con i dipinti di Jacopo Bassano, la relazione successiva riguardante il distacco degli affreschi, a firma di Ottorino Nonfarmale, rileva «un supporto un po' insolito nel panorama degli affreschi tradizionali, costituito da uno spesso strato di intonaco, abbastanza magro, finito con calce tirata a cazzuola rovescia. L'intonaco a grana grossa, fatto di sabbia del Brenta, veniva poi lisciato. Questo metodo forniva una base molto solida (armata) e un tempo di carbonatazione più lento, dato lo spessore dello strato di lavorazione finale. [...] Jacopo Bassano dopo la preparazione passò a dipingere le sue scene e quadrature a buon fresco; parte della pittura fu però finita a secco, o forse ad olio»: risultavano infatti tracce di biacca di piombo, sebbene non fosse stato appurato se originale o di rifacimento.

Rimane aperta la ricerca e la possibilità di un approfondimento con altre pitture murali, nell'ambiente lagunare o nella vicina terraferma, auspicando un maggior reperimento di documentazione e – magari – anche la scoperta di altre decorazioni tuttora celate da intonaci, scialbi e ridipinture sulle facciate dei palazzi veneziani.

Bibliografia

Fonti primarie

Armenini, G.B. (1586). *De' veri precetti della pittura.*
Boschini, M. [1664], *Le minere della pittura*. Venezia.
Cennini, C. (2001). *Il libro dell'Arte*. A cura di F. Brunello. Vicenza: Neri Pozza Editore.
Dolce, L. [1557]. *Dialogo della pittura*. Venezia.
Lomazzo, P. (1590). *Trattato del Tempio della Pittura*. Milano.
Pino, P. [1548]. *Dialogo di pittura.* Venezia.
Pozzo, A. (1693). *De Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Roma.
Ridolfi, C. [1648]. *Le maraviglie dell'arte*. Venezia.
Scannelli, F. (1657). *Il microcosmo della pittura.* Ed. Neri.
Vasari, G. [1550] (1986). *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti da Cimabue insino a' tempi nostri*. Torino: Einaudi.
Zanetti, A.M. (1760). *Varie Pitture a fresco de' principali maestri veneziani ora per la prima volta con le stampe pubblicate*. Venezia.
Zanetti, A.M. [1733] 1980, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*. Arnaldo Forni Editore.

Fonti secondarie

Aikema, B.; Marini, P. (a cura di) (2014). *Paolo Veronese. Itinerari nel Veneto*. Venezia: Marsilio.
Avagnina, M.L. (1996). «La tecnica pittorica di Pisanello attraverso le fonti e l'analisi delle opere veronesi». Marinelli, P. (a cura di), *Pisanello = Catalogo della mostra* (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre-8 dicembre 1996). Milano: Electa, 465-76.
Ballarin, A. (1968). «La decorazione ad affresco della Villa veneta nel quinto decennio del Cinquecento: la Villa di Luvigliano». *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 10, 115-26.
Bandini, F.; Botticelli, G. (1990). «Influenza delle tecniche e dei materiali esecutivi nel degrado delle pitture murali». *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione.* Firenze: Centro Di.
Bassi, E. (1980). *Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae*. Venezia: Stamperia di Venezia Editrice.
Basso, A.D. et al. (2010). «Il restauro del soffitto ligneo della chiesa di San Sebastiano a Venezia. L'approccio analitico». *Lo Stato dell'Arte 8 = Atti del VIII congresso nazionale IGIIC* (Venezia, 16-18 settembre 2010). Firenze: Nardini, 123-31.
Bensi, P. (1990). *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo*. *Le pitture murali, Tecniche, problemi, conservazione*. Firenze: Centro Di.
Bensi, P. (2000). *La vita del colore. Tecniche della pittura veneta dal Cinquecento al Settecento.* Genova: Neos.
Bensi, P. (2005). *La materia del colore nella pittura veneta del Cinquecento* in *Colore e Colorimetria: contributi multidisciplinari = Atti della Prima Conferenza Nazionale del Gruppo del Colore Università degli Studi «G. d'Annunzio»* (Pescara, 20-21 ottobre 2005), 146-53.
Bensi, P. (2011). «Materiali costitutivi e procedimenti esecutivi degli smalti italiani del XIV e XV secolo». Venturelli, P. (a cura di), *Oro dai Visconti agli Sforza: smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
Bensi, P. (2013). «Studio e conservazione delle decorazioni murali: lo stato dell'arte». Musso, S.F. (a cura di), *Tecniche di restauro. Aggiornamento*. Torino: Utet, 145-94.
Biffis, M. (2013). *G. Salviati a Venezia, 1540-1575. Indagini e ricerche sulla produzione figurativa e sul lascito letterari* [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
Biffis, M. (2021). *Salviati a Venezia. Un artista immigrato nell'Italia del Cinquecento*. Roma: Editoriale Artemide.
Bodon, G. (2005). *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*. Bern: P. Lang.
Bodon, G. (2009). *Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
Bonato, F. (2013). *Olio su muro su lastre di pietra* [tesi del Corso per tecnico del restauro di beni culturali]. Venezia: Istituto Veneto per i Beni Culturali.
Boucher, B. (1991). *The Sculpture of Jacopo Sansovino*. 2 voll. New Haven; London: Yale University Press.
Calabi, D.; Morachiello, P. (1987). *Rialto: le fabbriche e il ponte 1514-1591.* Torino: Einaudi.
Cavalcaselle, G.B. (1863). *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*. Estratto da *Rivista dei Comuni Italiani*. Torino.
Concina, E. (1989). *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni*. Venezia: Marsilio.
Conforti, C.; (2011). *La Sala dei cento Giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria di Roma (1546)*. Bernardini, M.G.; Bussagli, M. (a cura di), *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello = Catalogo della mostra* (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012). Milano: Electa, 126-33.
Constable, W.G. (1976). *Canaletto. Giovanni Antonio Canal 1697-1768*. 2 voll. Oxford: Clarendon Press.
Craievich, A. (2009). *Le decorazioni di palazzo Loredan dal Cinquecento all'Ottocento. Idee progetti restauri 1999-2009. Palazzo Loredan e Palazzo Cavalli Franchetti. L'Istituto Veneto nelle sue sedi*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
Fassina, V. (2006). «Indagini preliminari sulle pitture murali di facciata della Scuola di S. Maria dei Battuti a Conegliano». Spiazzi, A.; Fassina, V.; Magani, F. (a cura di), *Facciate dipinte: verifiche sui protettivi e metodologie innovative di pulitura a Felte e nel Veneto orientale = Atti della giornata di studio* (Feltre, 25 novembre 2005). Saonara: Il Prato casa editrice, 51-65.
Favaro, E. et al. (2011). «La *Madonna del rosario* di Santa Anastasia: indagini microchimiche e spettroscopiche». Rigoni, C.; Scardellato, C. (a cura di), *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne 'de panno lineo'. Indagini, tecnica, iconografia = Catalogo della mostra* (Vicenza, 16 aprile-29 maggio 2011). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 124-31.
Fiocco, G. (1960). «Presentazione». *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco.* Venezia: Neri Pozza editore.
Fiorin, E. (2007). «Studio dei materiali e della tecnica pittorica». Nepi Scirè, G.; Rossi, S. (a cura di), *Vittore Carpaccio. Tre capolavori restaurati*. Venezia: Marsilio, 27-31.
Foscari, L. (1936). *Affreschi esterni a Venezia*, Milano: Ulrico Hoepli.

Frezzato, F. (2003). *Cennino Cennini, Il libro dell'arte*. A cura di F. Frezzato. Vicenza: Neri Pozza Editore.
Frezzato, F.; Cornale, P.; Monni, E. (2012). «Le tecniche esecutive e i materiali dei dipinti della volta del Battistero. Commento dei dati emersi dalle analisi microstratigrafiche». Fassina, V. (a cura di), *Da Guariento a Giusto de'Menabuoi. Studi, ricerche e restauri = Atti della Giornata di Studio* (Padova, 7 luglio 2011). Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 140-53.
Ghisolfi Pechukas, D. (1987). «Veronese and His Collaborators at 'La Soranza'». *Artibus et Historiae*, 15, 67-108.
Giannini, C. (2009). *Materiali e procedimenti esecutivi della pittura murale*. 2a ed. Saonara: Il Prato.
Grasso, M. (2003-04). «La sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari: il programma iconografico e la politica dinastica farnesiana». *Atti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia*, 76, 175-91.
Hochmann, M. (1998). «Francesco Salviati a Venezia». Monbeig Goguel, C. (a cura di), *Francesco Salviati (1510-563) o la Bella Maniera = Catalogo della mostra* (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile – 29 giugno 1998). Milano: Electa, 56-60.
Humfrey, P. (1998). *Venezia 1540-1600*. Lucco 1998, 455-554.
I diarii di Marino Sanuto (1496-1533) [1886]. A cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi. Venezia.
Kowalczyk, B.A. (1996). «Il Bellotto veneziano: 'Grande intendimento ricercasi'». *Arte Veneta*, 48, 1996, 87-9.
Kowalczyk, B.A. (a cura di), 2008, *Canaletto e Bellotto = Catalogo della mostra* (Torino, Palazzo Bricherasio, 14 marzo-15 giugno 2008). Cinisello Balsamo: Silvana Editore.
Kühn, H. (1993). «Lead-Tin Yellow». Roy, A. (ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol.2. New York Oxford: Oxford University Press, 83-112.
Lazzarini, L. (1983). *Relazione tecnica di restauro* in *Il restauro ed il recupero degli affreschi di Jacopo Bassano di Piazzotto Montevecchio ed altri restauri 1977-1982.* Bassano del Grappa: Museo civico .
Lucco, M. (a cura di) (1998). *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, vol. 2. Milano: Electa.
Mancini, V. (1993). *Lambert Sustris a Padova. La Villa Bigolin a Selvazzano*. Selvazzano Dentro: Comune, Biblioteca pubblica comunale, Centro culturale.
Mancini, V. (2000). «Aggiornamento su Lambert Sustris». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 24, 13-29.
Mancini, V. (2003). «Per Lambert Sustris disegnatore». *Arte Veneta*, 60, 152-5.
Mancini, V. (2023). «Sui pittori di Alvise Cornaro nella Padova del Cinquecento». *Padova e il suo territorio*, 38, 4-7.
Marras, S. et al (2010). «Study and Characterization of Mural Paintings from Xix Century in a Noble Venetian (Italy) Palace». *Microchemical Journal*, 96, 397-405.
Mochi Onori, L.; Vodret, R. (2008). *Galleria Nazionale d'arte antica Palazzo Barberini. I dipinti*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
Monbeig Goguel, C. (a cura di), (1998). *Francesco Salviati (1510-563) o la Bella Maniera = Catalogo della mostra* (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), Milano: Electa.
Montecuccoli degli Erri, F.; Pedrocco, F. (1999). *Michele Marieschi. La vita l'ambiente, l'opera*. Milano: Bocca Editori.
Muraro, M. (1960a). «Catalogo». *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*. Neri Pozza editore. Vicenza: Neri Pozza editore.
Muraro, M. (1960b). «Tecniche della pittura murale veneta». *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*. Vicenza: Neri Pozza editore.
Nonfarmale, O. (1983). *Relazione tecnica di restauro* in *Il restauro ed il recupero degli affreschi di Jacopo Bassano di Piazzotto Montevecchio ed altri restauri 1977-1982.* Bassano del Grappa: Museo civico .
Pallucchini, R.; Rossi, P. (1982). *Tintoretto. Le opere sacre e profane*. 2 voll. Milano: Electa.
Pavanello, G.; Mancini, V.; Marinelli, S. (a cura di) (2008). *Gli affreschi nelle ville venete. 1, il Cinquecento*. Venezia: Marsili.
Pignatti, T.; Pedrocco, F. (1991). *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze: Cantini & C.
Procacci, U. (1960). «Dell'affresco». *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco.* Vicenza: Neri Pozza editore.
Procaccioli, P.; Temeroli, P.; Tesei, V. (2009). *Un giardino per le arti: "Francesco Marcolino da Forlì". La vita, l'opera, il catalogo = Atti del Convegno internazionale di studi* (Forlì, 11-13 ottobre 2007). Bologna: Compositori.
Puppi, L. (2015). «Sustris, Postel e un enigmatico tassello per l'illustrazione del mito di Venezia». *Studi veneziani*, 71, 35-44.
Ridolfi, C. (1648). *Le meraviglie dell'arte, overo le vite degl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, Venetia: presso Gio Battista Sgana.
Saccomani, E. (1998). *Padova 1540-1570*. Lucco 1998, 555-616.
Saccomani, E. (2009). «"Parrà che Roma propria si sia trasferita a Padova". Le pitture cinquecentesche. Il contesto artistico, gli artefici». Bodon, G. (a cura di), *Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria.* Con premessa di I. Favaretto e interventi di E. Saccomani, C. Ravazzolo. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 357-72.
Scappin, L. (2017). «La stagione dell'intonaco Veneziano: affreschi, marmorini, rivestimenti a cocciopesto e altri intonaci tra la fine del XV e la metà del XIX secolo». Doglioni, F.; Scappin, L.; Squassina, A.; Trovo', F. (a cura di), *Conoscenza e restauro degli intonaci e delle superfici murarie esterne di Venezia: campionature, esemplificazioni, indirizzi di intervento*. Saonara: Il Prato.
Scarpa, A. (a cura di), (2012). *Canaletto à Venise = Catalogo della mostra* (Fondation Dina Vierny; Musée Maillol, 19 settembre 2012-10 febbraio 2013). Paris: Gallimard, Musée Maillol.
Seccaroni, C. (2006). *Giallorino. Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica. Dal 'vetrio giallo per patre nostro o ambre' al «'giallo di Napoli'*. Roma: De Luca Editori D'Arte. Materiali della cultura artistica. Approfondimenti 1.
Spring, M.; Grout, R.; White, R. (2003). «Black Earths: A Study of Unusual Black and Drak Grey Pigments Used by Artists in the Sixteenth Century». *National Gallery Technical Bulletin*, 24, 96-114.
Tassini, G. (1872). *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*. Venezia: Stab. tip. Grimaldo.
Tiepolo, M.F. (1994). s.v. «Venezia». *Guida generale degli Archivi di Stato Italiani*, vol. 4, S-Z. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici.
Tintori, L. (1966). *Relazione di restauro* in *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano a Venezia*. Milano: Arti grafiche Ricord.
Tiozzo, C.B. (2002). *La pittura veneziana e la sua tecnica dalle origini al Novecento*. Venezia: Editoria Universitaria.
Valcanover, F.; Chiari Moretto Wiel, M.A.; Dalla Pozza, A.; Nogara, B. (a cura di) (1991). *Pittura murale esterna nel Veneto. Venezia e provincia*, [Venezia]: Giunta regionale del Veneto; [Bassano del Grappa]: Ghedina & Tassotti.

Vasari, G. [1568] (1878-85). *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori, et Architettori, Scritte, & di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. at Archit. Aretino, co' ritratti loro Et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime De' nomi, Dell'opere, E de' luoghi ov'elle sono*. 2a ed. A cura di G. Milanesi. 3 voll. Firenze: Giunti.

Vasari, G. [1568] (1966-78) *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori, et Architettori, Scritte, & di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. at Archit. Aretino, co' ritratti loro Et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime De' nomi, Dell'opere, E de' luoghi ov'elle sono*. A cura di R. Bettarini, P. Barocchi, R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi. 6 voll. Firenze: Sansoni.

Villis, K. (2008). «New Attributions: A Tocqué and a Bellotto in Melbourne». *Art bulletin of Victoria the annual journal of the National Gallery of Victoria*, 48, 77-8.

Zucchello, N. (a cura di) (2001). *Ville venete: la provincia di Padova*. Venezia: Istituto regionale per le ville venete; Marsilio.

Palazzo Boldù a San Felice
Appunti e nuove prospettive di studio e tutela

Maria Ilaria Garavelli
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Abstract
The essay aims to retrace the historical and artistic development of Palazzo Boldù in San Felice, a remarkable example of eighteenth-century Venetian decoration, with stuccoes, frescoes and painted canvases. Through an in-depth archival and bibliographical study, the essay reconstructs the histories and the projects of the ancient owners together with the decorative phases of the palace, in order to ensure its ever more active and conscious conservation.

Keywords
Boldù. Benizia Rubbi. Decorations. Stuccoes. Carpoforo Mazzetti Tencalla. Conservation.

Sommario 1 Palazzo Ghisi-Boldù, Boldù-Ghisi o Boldù-Ghisi-Contarini? Contraddizioni di proprietà. – 2 I Boldù di San Felice: la famiglia e il palazzo. – 3 I beni storico-artistici di Palazzo Boldù nel Settecento: prospettive di studio e ricerca. – 4 I beni storico-artistici di Palazzo Boldù nell'Ottocento: storia e appunti per la tutela.

Nell'ambito della revisione di alcuni decreti di vincolo, l'area Patrimonio storico-artistico è stata chiamata a una riflessione di studio e approfondimento sulla pertinenzialità dei beni mobili di alcuni palazzi veneziani, rappresentativi di un gusto decorativo e abitativo tipico del patriziato dell'ultimo secolo della Serenissima.

Tra i vari palazzi esaminati, spicca per la sua particolarità Palazzo Boldù alla parrocchia di San Felice: affacciato su Canal Grande, nel sestiere di Cannaregio, poco oltre il traghetto del rio di Noale, tra Palazzo da Lezze e Palazzo Contarini-Pisani, risulta inserito nel novero dei più notevoli palazzi veneziani già nelle guide ottocentesche ai monumenti della città **[fig. 1]**.[1] Nonostante ciò, pochissimo si sa della storia e delle vicende che si sono succedute in questo palazzo, che contiene un piccolo scrigno di venezianità a tutti i livelli: dagli stucchi *rocaille* ai preziosi dipinti parietali, concepiti e pensati come parte integrante e sostanziale degli ambienti del piano nobile, fino alle superfici affrescate e agli arredi. A Palazzo Boldù, malgrado la pregevole bellezza, sembra essere mancato quel riconoscimento di cui godono altri coevi palazzi veneziani tardo-barocchi, con i quali invece può competere ad armi pari.

1 Già nel 1760 Palazzo Boldù era stato elencato tra i palazzi notevoli affacciati su Canal Grande nel poema didascalico neolatino di Nicandro Jasseo (pseudonimo arcade del gesuita portoghese Emmanuel de Azevedo) *Venetae urbis descriptio*, uscito nel 1780 per i tipi di Antonio Zatta. Cf. Azevedo 1780, 121.

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Garavelli
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/006

1 Palazzo Ghisi-Boldù, Boldù-Ghisi o Boldù-Ghisi-Contarini? Contraddizioni di proprietà

La letteratura artistica, sia essa più o meno divulgativa, sembra glissare sugli interni di Palazzo Boldù a San Felice, ricordandolo soltanto per la peculiare facciata asimmetrica che vede la riva d'acqua, la trifora del primo piano nobile e la serliana tutte spostate verso destra, quasi a testimoniare una brusca interruzione del cantiere durante la costruzione dell'ala destra.

I compilatori ottocenteschi delle guide di Venezia, come Gianiacopo Fontana (1865) e Giuseppe Tassini (1879), ricordano come elemento caratteristico la fattezza del palazzo «mancante di un'ala a mano stanca» (Fontana 1865, 321). Tale peculiarità, in mancanza di una più puntuale ricostruzione storica e documentale delle vicende del palazzo, ha portato nel tempo a sfruttare la singolare e caratterizzante asimmetria per concedere ai posteri svariate giustificazioni per il palazzo 'non finito', suggerendo differenti ipotesi circa la sua realizzazione e i relativi avvicendamenti delle proprietà.

Le testimonianze storiche ricordano come il palazzo di San Felice non sia sempre stato di proprietà dei Boldù – che pure figurano quali patrizi veneziani da tempi remotissimi – bensì al loro nome risulta affiancato quello della famiglia Ghisi, e talvolta anche quello dei Contarini. Il palazzo acquisisce così una doppia denominazione, come spesso accade in tanti altri palazzi veneziani che hanno visto avvicendarsi differenti famiglie nel corso dei secoli, andandosi così a distinguere da altri palazzi Boldù presenti a Venezia.[2]

La fonte primaria in cui si cita il passaggio di proprietà Ghisi-Boldù è il *Dizionario storico-portatile di tutte le Venete patrizie famiglie*, compilato nel 1780, in cui si riporta che nel 1657: «una figlia di S[er] Steffano fu de S[er] Andrea maritata nel 1657 in S[ser] Cristoforo Boldù q. Antonio» (*Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie* 1780, 81).

Circa un secolo dopo, nel 1879, nella compilazione del compendio *Alcuni palazzi ed antichi edificii di Venezia*, Giuseppe Tassini attesta nuovamente come i primi proprietari del palazzo di San Felice furono proprio i Ghisi, la cui linea maschile si estinse nel Seicento.

Tale notizia viene riportata in anni recenti da Marina Magrini (1988), Giuseppe Pavanello (1998) e Pier Alvise Zorzi (2017), i quali confermano la successione Ghisi-Boldù avvenuta in occasione del matrimonio tra Adriana Ghisi e Cristoforo Boldù proprio nel 1657, anno in cui il palazzo diviene sede dominicale dell'antica famiglia veneziana.

La precedente denominazione Ghisi, tuttavia, ha indotto gli autori di alcune notevoli pubblicazioni sui palazzi veneziani a incorrere in evidenti errori e confusioni circa la cronologia delle successioni di proprietà: taluni affermano che il palazzo rimase dei Boldù fino al Seicento, quando venne poi comprato e ricostruito dai Ghisi per poi passare ai Contarini, che sarebbero stati gli artefici della non pienamente riuscita unificazione dei due corpi di fabbrica (Brusegan 2005, 43; Franzoi 2001, 173); altri datano all'Ottocento il passaggio di proprietà tra Ghisi e Boldù (Eleodori 1993, 137).

Certamente i Ghisi ricoprirono un ruolo importante per le vicende del palazzo, in quanto l'appartenenza ai primi proprietari è specificata anche nel primo decreto di dichiarazione di interesse culturale relativo al palazzo, emanato dal Ministero dell'istruzione nel 1952.[3] Pertanto, ai Ghisi è d'uopo attribuire la prima fondazione del palazzo a San Felice, nello stesso lotto in cui *tuttora* sorge Palazzo Boldù.

Poco o nulla, però, è noto sull'origine del palazzo, se non che la planimetria 'a L', con uno stretto cortile di accesso, suggerisce un preesistente edificio gotico riadattato nelle sue forme esteriori in età barocca (Rössler 1997-2007). Un valido aiuto per immaginare le fattezze di palazzo Ghisi prima del passaggio di proprietà può essere la celebre *Veduta di Venezia* di Jacopo De' Barbari, del 1500, in cui si rintracciano all'estremità dell'Isola di San Felice i due palazzi *tuttora* esistenti – Ghisi e Contarini – che poco si discostano dalle fattezze attuali. Già nel Cinquecento i due palazzi erano addossati l'un l'altro, pur riscontrandosi una maggiore 'simmetria' dell'allora palazzo Ghisi: il pianterreno si presenta infatti simile a quello attuale, mentre i due piani superiori, entrambi dotati di apertura centrale, probabilmente a trifora, hanno due finestre a destra e sinistra della loggetta centrale in ogni piano. Lo stato di fatto di palazzo Ghisi nell'anno 1500 avvalorerebbe l'ipotesi per cui, una volta ereditato dai Boldù, il palazzo fu sottoposto a lavori di cui, a oggi, non è stata rintracciata alcuna testimonianza.

2 Nel Settecento, la famiglia risulta divisa in tre rami, con ogni probabilità identificabili nella nomenclatura dei tre palazzi Boldù di Cannaregio: Palazzo Boldù-Bembo; Palazzo Boldù-Ruoda e Palazzo Boldù di San Felice.

3 *Decreto di vincolo di Palazzo Boldù – Notifica* 1952.

Figura 1 Palazzo Boldù, facciata su Canal Grande, XVII secolo ca. Venezia. Archivio Tutela, fasc. 100. Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Diversa sorte toccò probabilmente all'attiguo palazzo, di fattezze simili alle attuali, dei Contarini, che probabilmente non accettarono con agio la volontà dei Boldù di espandere il proprio palazzo, con l'intento di inglobare parte della loro proprietà.

Nel loro aspetto odierno entrambi i palazzi risultano frutto di rifacimenti secenteschi, a testimoniare i cambiamenti e le mutate situazioni familiari dei proprietari.

2 I Boldù di San Felice: la famiglia e il palazzo

I Boldù appartengono alla nobiltà veneziana sin dagli albori degli insediamenti realtini: secondo il *Dizionario storico-portatile di tutte le Venete patrizie famiglie*, i Boldù, provenienti da Conegliano, giunsero a Venezia nell'anno 810. Già presenti nell'antico Consiglio al momento della Serrata, la famiglia rientrò subito nel patriziato veneziano, iscritta nel Libro d'Oro, con tutto ciò che poteva conseguirne nelle dinamiche della Serenissima. A dispetto dell'antichissima nobiltà, la famiglia non annoverò mai tra i suoi membri un doge, mentre nel 1780 poteva vantare ancora cinque senatori e tre membri del Consiglio dei Quaranta (*Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie* 1780, 35). Tra gli avi più illustri si ricorda Antonio Boldù (1459-97), membro del Consiglio dei Dieci e ambasciatore alla corte imperiale, e Leonardo, ambasciatore a Costantinopoli presso Maometto II, che seguì le delicate trattative riguardanti l'assedio turco di Scutari e fu poi inviato a difesa della fortezza veneziana, insieme a Triadàn Gritti e Alvise Bembo, sotto il comando di Antonio Loredan (Zorzi 2017, 173-4). I Boldù, lontani dalle più alte cariche della Repubblica, occuparono quindi posizioni amministrative di responsabilità, certo, ma più defilate, pur tuttavia mantenendo un cospicuo capitale investito in possedimenti e locazioni di botteghe e locali a Venezia, in terreni e vaste proprietà in terraferma, in particolare a Este e nel trevigiano.

Il matrimonio Ghisi-Boldù del 1657 fu certamente un importante passo per affermare il prestigio familiare: poco o nulla è noto delle circostanze del matrimonio e della relativa

Figura 2 Palazzo Boldù, salone passante al primo piano nobile, decorazioni 1744-45 ca. Venezia. Archivio Tutela, fasc. 100. Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

acquisizione del palazzo, ma nella documentazione dell'archivio familiare[4] si iniziano a ritrovare sempre maggiori riferimenti al palazzo dominicale in contrada San Felice nei documenti dell'ultimo quarto del Seicento.

Secondo gli studi di Magrini (1988) e di Pavanello (1998), i protagonisti del rinnovamento artistico del palazzo in senso *rococò* si possono individuare in Zuanne Boldù e in suo figlio Anzolo. Fu grazie a loro che il palazzo di San Felice, in particolare il primo piano nobile, acquisì le forme attuali: nel 1744 Anzolo sposò Benizia Rubbi e a questa data si fanno risalire le importanti decorazioni commissionate a due giovani artisti veneziani, Jacopo Guarana e Francesco Fontebasso, a cui si uniscono nel cantiere maestranze di stuccatori ticinesi.

Sebbene Zuanne si possa considerare il vero artefice del rinnovamento artistico del palazzo, tuttavia un'accorata lettera di rimostranze della stessa Benizia Rubbi nel 1756 tratteggia il vecchio Boldù come un tremendo 'sior Todero Brontolon' del patriziato, che trattava la famiglia del figlio e della nuora con così poco decoro da indurre la stessa Rubbi a minacciare di lasciare la casa padronale.[5] A nulla servirono gli sfarzosi decori celebrativi dell'unione – conclusasi nel 1762 con la prematura morte di Benizia, a soli 37 anni[6] – se non a garantire ai Boldù la

4 L'Archivio famiglia Dolfin-Boldù, conservato presso l'Archivio di Stato di Padova, è uno dei due principali fondi archivistici relativi alla famiglia Boldù. Racchiude in 388 buste e 25 volumi i documenti confluiti dall'unione della famiglia Boldù di San Felice con la famiglia Dolfin a inizio Ottocento, i cui eredi, giunti a Padova attraverso la discendente Ada Vincenti Dolfin Boldù, vendettero l'archivio all'amministrazione statale, che lo dichiarò di interesse storico e culturale, depositandolo poi nel dopoguerra presso l'archivio padovano. Cf. Fondo Dolfin Boldù, a cura di Nicola Boaretto e Alice Bitto, https://archiviodistato.provincia.padova.it/inventari/Inventario_88.pdf. Una seconda parte di fondo, attribuibile al ramo principale della famiglia, è ora, sottoposto a regime di tutela, in proprietà privata.

5 Rubbi, *Lettera a Zuanne Boldù* 1756.

6 *Copia dal Libro dei Morti della Parrocchia di San Felice, Venezia,* 1800 (1762). Benizia Rubbi morì il 27 febbraio 1762 dopo quindici giorni di agonia dovuti a polmonite biliosa.

Figura 3 Francesco Fontebasso, *Giudizio di Paride*. 1745 ca. Affresco. Palazzo Boldù, salone passante al primo piano nobile. Venezia. Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

discendenza: Paolina, divenuta monaca benedettina al convento di Santa Caterina a Mazzorbo, Francesco, erede maschio, e Agostino, di cui ben poco si sa.

Francesco sposò poi Anna Giovannelli dalla quale nacquero Giuseppe nel 1793 e Lucrezia nel 1797. L'erede, tuttavia, non sopravvisse al padre Anzolo: Francesco Boldù morì nel 1802, lasciando i figli ancora piccoli alla tutela di Giacomo Zustinian Recanati e Giuseppe Priuli (Priuli 1843, 13) e nominando esecutore testamentario proprio il padre Anzolo, che gli sopravvisse solo qualche anno.

Fu proprio in occasione della morte di Francesco Boldù che venne stilato il primo inventario del palazzo dominicale di San Felice,[7] che rappresenta la fonte più antica per un parziale riscontro dei beni di natura storico-artistica conservati nel palazzo.

Tra il ricco mobilio, le trine, i ritratti su cavalletto e gli strumenti musicali presenti nel palazzo, crebbe l'ultimo discendente dei Boldù, Giuseppe, morto celibe e senza figli, dopo il quale si estinse il ramo di San Felice.

Come documentato nel discorso di lode pronunciato dal conte Nicolò Priuli il 18 giugno 1843 a Palazzo Ducale, Giuseppe Boldù si distinse in vita quale esponente di spicco nella Venezia post-napoleonica e austriaca: educato nei collegi della congregazione Somasca, viene ricordato come allievo di Giovanni Antonio Moschini e successivamente dell'abate Buchetti (Priuli 1843, 14-15). Giunto alla maggiore età, prese pieno possesso delle proprietà dei Boldù, si dedicò alla cosa pubblica e divenne primo Podestà del Comune di Venezia sotto il Regno Lombardo-Veneto: Priuli elenca i provvedimenti in materia di assistenzialismo e di infrastrutture compiuti durante il mandato di Boldù, ricordando in particolare l'incendio e l'immediata ricostruzione del Teatro La Fenice e la ben più grave emergenza dovuta all'epidemia di colera che aveva colpito la città nel 1835-36.[8]

La morte di Giuseppe Boldù arrivò il giorno di Natale del 1837, dopo una lunga e tormentata convivenza con un osteosarcoma alla mandibola che, trascurato, gli aveva causato notevoli deformazioni del volto.

7 *Inventario beni posti in casa di Contrada San Felice, famiglia Boldù* 1802.

8 Priuli descrive lungamente l'avanzare del morbo a Venezia e la sentita partecipazione del Podestà per sollevare la città dal disagio. Racconta, inoltre, la supplica che il Podestà rivolse privatamente, nel pieno del contagio, alla Madonna della Salute.

Negli anni Quaranta dell'Ottocento entra quindi in campo Leonardo Dolfin, marito della sorella di Giuseppe Boldù, Lucrezia, padre dei suoi quattro figli e mediatore per le questioni legate all'eredità del defunto Podestà. La questione più spinosa da risolvere era certamente il destino del palazzo di San Felice. Dopo la pubblicazione dell'avviso d'asta sulle principali gazzette del Lombardo-Veneto[9] e dopo diversi tentativi andati a vuoto, l'11 gennaio 1843 il palazzo di San Felice venne battuto all'asta e aggiudicato, per la somma di lire 20.205, a Jacob Nessim Todesco, *quondam* Elia.[10] Del Todesco, di origine israelitica – probabilmente figlio del mercante di caffè Elia Todesco (Stocchetto 2022) – non si conosce a oggi molto, se non che doveva essere un ricco possidente che, nei primi anni Quaranta dell'Ottocento, stava compiendo importanti investimenti immobiliari, visti i diversi atti di aggiudicazione di aste e i relativi rogiti presso il notaio Luigi Sperotti di Venezia.[11] Anche per Palazzo Boldù dovette seguire il rogito, probabilmente stipulato molto tempo dopo l'aggiudicazione all'asta, con la relativa vendita dei beni mobili, come disposto dall'art. 1 dell'avviso d'asta:

> I mobili entro esistenti essendo di esclusiva ragione della contessa Lucrezia Boldù Dolfin rimarranno a di lei libera disposizione, ed essa ne effettuerà la vendita subito dopo alienato il Palazzo, preferendo a patti uguali fra gli applicanti il deliberatario del Palazzo se vi concorresse.[12]

Risale pertanto a questo momento l'inizio della dispersione dei beni da sempre appartenuti al palazzo e l'inizio delle modifiche che hanno distorto lo stato originario dell'edificio.

3 I beni storico-artistici di Palazzo Boldù nel Settecento: prospettive di studio e ricerca

La più fiorente stagione artistica di Palazzo Boldù risale, come si è visto, alle nozze Boldù-Rubbi.

Già dal contratto matrimoniale, sottoscritto il 1 ottobre 1744,[13] l'interesse per l'arte e il collezionismo è espresso nella dote della sposa, che, oltre al denaro e ai beni materiali del corredo, offrì alla famiglia del futuro marito anche svariate pitture e statuette, inventariati il 12 dicembre 1744 al momento della consegna al suocero Zuanne.[14] Sebbene vi sia una lacuna documentale che non permette di comprendere il valore economico dei beni, l'inventario tuttavia riporta i soggetti dei vari 'quadri', tra cui diversi temi biblici (*David con testa del gigante*, *Adamo ed Eva*), religiosi (un *Cristo* a mezza figura, un *Sant'Antonio con Bambino* e una *Madonna con Bambino, Adorazione dei pastori*), ma anche mitologici (*Venere con Amor, Puttini*) e altri ritratti non meglio specificati. Di questi beni si perde traccia già nell'inventario del 1802, compilato alla morte di Francesco Boldù, poiché vi sono genericamente segnalati 'quadretti' o 'ritratti', senza specificare ulteriormente i soggetti o le provenienze.

La piccola collezione della Rubbi, di cui non è attualmente possibile riconoscere il pregio, la qualità e il gusto, dovette però andarsi a inserire in un progetto ben più ampio, pensato dal suocero, il quale voleva che gli interni della sua dimora potessero competere con quelli dei principali palazzi della città.

Il 'bel composto', di berniniana memoria, che aveva plasmato i mirabili palazzi degli Zenobio, degli Albrizzi e dei Barbaro – solo per citarne alcuni – con volumetrici stucchi bianchi e grandiosi cornici entro cui risplendevano tele e affreschi, negli anni Trenta del Settecento aveva iniziato a lasciare il posto a soluzioni più leggere e graziose, arabeschi *rocaille* con motivi fito-zoomorfi di stucco a bassorilievo che danzavano briosi su muri a tinte pastello e dialogavano con ariosi affreschi sui soffitti (Aikema 1998, 102-3) **[fig. 2]**.

Allo stato attuale delle ricerche non sono stati ritrovati documenti d'archivio che testimonino il progetto e i contratti per i lavori di Palazzo Boldù, ma la letteratura critica tende a riconoscere in Francesco Fontebasso l'autore degli affreschi (Martini 1968, 21-7), il quale lavorò al cantiere Boldù tra il 1744-45 (Magrini 1988). La paternità delle tele del Guarana invece è confermata dal Moschini (cit. in Pavanello 1998) nella sua biografia sul pittore. Oltre a questi

9 *Avviso vendita giudiziale d'un palazzo in Venezia situato su Canal Grande alla plaga di Mezzodì* 1841.
10 *Decreto del Tribunale n. 9214 del 30 marzo 1843*, 1843.
11 Notarile, bb. 1251-4, 1842-43.
12 *Avviso vendita giudiziale d'un palazzo in Venezia situato su Canal Grande alla plaga di Mezzodì* (1841). Archivio Dolfin-Boldù, b. 197. Padova: Archivio di Stato.
13 *Contratto di nozze: Benizia Rubbi Boldù e Anzolo Boldù* 1744.
14 *Dote della N.D. Benizia Rubbi in N.H. Anzolo Boldù fu Zuanne* 1744.

Figura 4 Carpoforo Mazzetti Tencalla jr. (attr.), stucchi zoomorfi, 1745 ca. Stucco. Palazzo Boldù, salone passante al primo piano nobile, Venezia. Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

due campioni della pittura veneziana del Settecento, doveva certamente essere presente in cantiere un'importante bottega di stuccatori ticinesi, autori della mirabile decorazione *rococò,* da molti definita come una tra le più belle del secolo (Martini 1968, 21-7).

Francesco Fontebasso, il principale interprete del gusto corrente e già a quel tempo il più apprezzato decoratore di interni, fu chiamato ad affrescare il palazzo con quattro importanti scene mitologiche, rispettivamente *Diana ed Endimione, Il Giudizio di Paride* **[fig. 3]**, *Andromeda e il mostro* per il salone passante, *Il ratto di Europa* nel salottino (Magrini 1988, 26-37). Lontano dalle rigidità dei temi sacri e chiamato a esporre un gusto moderno e brioso per la committenza privata, il Fontebasso si libera dagli appesantimenti e sovrabbondanze della produzione precedente per abbandonarsi a una vena più lirica, alla ricchezza narrativa e alla luminosità atmosferica e arcadica della composizione (Martini 1968, 21-7; Magrini 1988, 33-4). Furono invece concepite con intenti prettamente celebrativi le tre tele di Jacopo Guarana per le pareti del salone passante: *Ercole e Onfale, Zefiro e Flora, Bacco e Arianna* sono tipici temi nuziali, riscontrabili in committenze coeve molto più ricche e note.[15] Secondo Pavanello i tre dipinti per Palazzo Boldù, appartenenti alla produzione giovanile del Guarana, «sono tra le più riuscite composizioni dell'artista» (1998, 197), di ispirazione amigoniana declinata su moduli più decorativi e con invenzioni poi riprese dallo stesso autore in stampe calcografiche (197). Come voleva il gusto dell'epoca, le tele furono incassate a muro, in vani riservati alla loro conservazione che consentivano una lettura completa del progetto iconografico voluto per il salone passante **[fig. 2]**, di cui oggi è solamente possibile ipotizzare a grandi linee il contenuto. *Exempla* nuziali, le tre tele di Guarana rimandano chiaramente ai migliori auspici per il matrimonio Boldù-Rubbi, mentre, in via del tutto ipotetica, i tre ovali del Fontebasso potrebbero rappresentare un percorso di esaltazione e contemplazione della Bellezza.

Elemento fondamentale di raccordo tra le parti dipinte e l'architettura è poi la preziosa ed elegante decorazione in stucco che riempie l'intero portego, con raffinate forme *rocaille* che si imposero in quegli anni anche negli spazi di rappresentanza, uscendo dagli spazi secondari di ridotti e mezzanini (Aikema 1998, 103). La pesante plasticità degli stucchi dell'ultima stagione barocca è quindi tralasciata a favore di *divertissement* vegetali su pareti a tinte pastello rosa, alle quali si avvinghiano animali di varie specie, elementi meramente decorativi e privi di simbologie evidenti **[fig. 4]**. Se gli intrecci tra piante e animali rappresentano un *pattern* diffuso e riscontrabile in altre eleganti decorazioni coeve, meno frequenti sono invece le presenze zoomorfe che si affacciano dal cornicione del salottino **[fig. 5]** prospiciente Canal Grande, che Ivanoff a suo tempo definì «un fregio dipinto con sottobosco ed animali da caccia».[16] Plastici

15 Meriterebbe un più puntuale affondo sull'iconografia nuziale legata ai tre episodi mitologici, presente in altri palazzi privati veneziani; tra le proposte più celebri, le scene di *Bacco e Arianna* e di *Ercole e Onfale* dipinte da Giambattista Tiepolo nella sala degli Specchi, al piano nobile di Palazzo Labia, databili al 1746-47.

16 Ivanoff, *Lettera all'arch. M. Guiotto su Palazzo Boldù* 1967.

Figura 5 Palazzo Boldù, salotto affacciato sul Canal Grande, decorazioni 1744-45 ca, Venezia, Archivio Tutela, fasc. 100, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

animali policromi, rustici e fieri, nella loro estrema aderenza al dato naturale, animano il soffitto della stanza con notevoli aggetti tridimensionali: volatili starnazzanti in lotta tra loro, conigli, mustelidi e pappagalli coloratissimi **[figg. 6-7]** osservano, insieme a sobri putti, il salottino che, al tempo, doveva essere ricco di eleganti arredamenti, tappezzerie e specchi.[17]

Gli stucchi policromi zoomorfi dovevano essere molto in voga negli anni Quaranta del Settecento: la decorazione di Palazzo Barbarigo a Santa Maria del Giglio, datata anch'essa 1745 come quella dei Boldù, presenta animali in stucco di simili fattezze (ma minore aggetto) che animano il salone **[figg. 8-9]**. La paternità degli stucchi Barbarigo viene attribuita con una certa sicurezza a Carpoforo Mazzetti Tencalla jr., nipote del più famoso collaboratore di Abbondio Stazio, Carpoforo Mazzetti:[18] considerata la coerenza decorativa per fattezze, cromie e aggetto tridimensionale dei due cicli a stucco, sembra doveroso attribuire al Tencalla jr. il primato dell'invenzione dei 'bestiari' da palazzo.

A tale proposito, merita un approfondimento la vicenda attributiva degli stucchi di Palazzo Boldù. Infatti, sebbene siano evidenti le difficoltà di attribuzione d'autografia e distinzione delle mani all'interno di un cantiere di palazzo veneziano del Settecento (Rugolo-Favilla 2015, 119), la critica non ha mancato di formulare ipotesi circa le maestranze attive nel palazzo di San Felice. L'accenno di Aikema ai ticinesi Abbondio Stazio e Carpoforo Mazzetti (Aikema 1998, 103-4) risulta poco verosimile, in quanto le fonti archivistiche datano la morte di Mazzetti nel 1743 e quella di Stazio nel 1745. Massimo De Grassi, invece, riconosce nella decorazioni Boldù l'esordio artistico del ticinese Giuseppe Ferrari, tra i protagonisti del rinnovamento *rococò* degli apparati in stucco nella seconda metà del Settecento (De Grassi 2002, 747-9; Craievich 2009, 55). Di Ferrari, tuttavia, non risultano evidenze documentali che ne possano confermare l'attività nel cantiere di San Felice (Rugolo-Favilla 2015, 147, 240-3). Considerata la presenza

17 *Inventario beni posti in casa di Contrada San Felice, famiglia Boldù* 1802.
18 Si vedano, in proposito: Aikema 1998, 104; De Grassi 1998, 749; Rugolo-Favilla 2015, 140, 238.

documentata di Carpoforo Mazzetti Tencalla jr. a Venezia nel 1745 e la prossimità stilistica tra i 'bestiari' di stucco di palazzo Barbarigo e di Palazzo Boldù, è possibile ipotizzare che Tencalla jr. sia l'autore degli stucchi di San Felice; in mancanza di ulteriore documentazione, resta comunque aperta l'ipotesi della presenza del giovane Ferrari nel cantiere, in qualità di collaboratore dell'allora più noto ticinese, dal quale poté essere influenzato e che poté influenzare a sua volta.

4 I beni storico-artistici di Palazzo Boldù nell'Ottocento: storia e appunti per la tutela

Del pregevole apparato decorativo settecentesco non vi è che qualche breve nota nel già citato inventario del 1802, che, al primo piano nobile, ricorda la presenza di «quadri incassati nel muro con *soasa* [cornice]»,[19] del valore di 124 lire venete.

La situazione dei beni pertinenziali cambiò nel giro di pochi anni, con l'ultimo discendente dei Boldù, Giuseppe. L'eloquente commemorazione del Boldù declamata nel 1843 da Nicolò Priuli rappresenta un'interessante testimonianza sul palazzo nell'Ottocento: ricordando il male deformante che aveva colpito il primo Podestà veneziano costringendolo a rinchiudersi in casa e sfuggire agli sguardi dei passanti, egli afferma:

> Crudele contrasto fra le schifose sofferenze del morbo e la eleganza e ricchezza delle pareti e degli addobbi di quella piccola reggia animata dal pennello del Politi, adorna dei paesaggi del Miliara, abbellita dalle prospettive e dai fregi dorati del Borsato e del Lucchesi. (Priuli 1843, 28)

Si evince quindi un netto cambio di scelte decorative, più moderne e aderenti allo stile neoclassico: tutto ciò denotava il buon gusto dell'ultimo erede Boldù, che volle per le sue stanze una ricercata eleganza, non senza un elevato dispendio di risorse (Priuli 1843, 49-50): il podestà si era infatti rivolto ai pittori-decoratori più in voga a Venezia, in particolare Giuseppe Borsato, già coinvolto dallo stesso Boldù in varie committenze pubbliche, tra cui la realizzazione del disegno della lampada votiva appesa sotto la volta della Basilica della Salute, in segno di riconoscenza alla Vergine per la fine dell'epidemia di colera (50-1).

Tra i pregevoli arredi del palazzo dovevano esserci anche i due vasi giapponesi che Giuseppe Boldù lasciò alla sua morte al Museo Correr di Venezia. Il legato, sottoscritto il 7 dicembre 1737 (pochi giorni prima del peggioramento irreversibile delle condizioni fisiche del Boldù) davanti all'avvocato Bortolo Marini e all'esecutore testamentario Michiel Grimani (Priuli 1843, 51), riporta chiaramente il destino dei due vasi:

> Lascio al veneto Museo Correr i due vasi di porcellana del Giappone. Nel caso che la città perdesse quella raccolta li vasi passeranno in proprietà della Congregazione Municipale che li terrà nella Sala delle sedute del Consiglio Comunale.[20]

Il lascito fu formalmente accettato dalla Congregazione Municipale il 29 maggio 1838,[21] e i due vasi nipponici furono poi inseriti nell'elenco dei beni del museo compilato nel 1859 da Vincenzo Lazari, erroneamente censiti tra le porcellane cinesi:

> 500 e 501. Due vasi a collo corto e col coperchio, in cima a cui sta un quadrupede mostruoso accosciato, adornati di grandi fiori d'oro in fondo bianco. La loro altezza è di metri 1,05 ed hanno sott'al collo una circonferenza di m. 1,64 che va diminuendo verso la base, fino a m. 1,07. Lascito del conte Giuseppe Boldù, podestà di Venezia, col testamento del dì 7 dicembre 1837. (Lazari 1859, 86)

Le tracce documentali qui riportate testimoniano quindi un importante arredo ottocentesco voluto dal Boldù, di cui oggi si è persa ogni evidenza dentro il palazzo a causa dei numerosi frazionamenti e variazioni di distributivo subite, che nel tempo ne hanno distorto la percezione e l'inventiva decorativa.

19 *Inventario beni posti in casa di Contrada San Felice, famiglia Boldù* 1802.
20 *Particella di testamento di Giuseppe Boldù* 1838.
21 *La Congregazione Municipale alli Nob. Co. Michiele Grimani e al Sig. Bortolo Marini, N. 2682/998* 1838.

Figura 6 Carpoforo Mazzetti Tencalla jr. (attr.), stucchi zoomorfi (conigli). 1745 ca. Stucco. Palazzo Boldù, salotto affacciato sul Canal Grande. Venezia. Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Figura 7 Carpoforo Mazzetti Tencalla jr. (attr.), stucchi zoomorfi (volatili). 1745 ca. Stucco. Palazzo Boldù, salotto affacciato sul Canal Grande. Venezia. Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Figura 8 Carpoforo Mazzetti Tencalla jr. (attr.), stucchi zoomorfi (coniglio e mustelide). 1745 ca. Stucco. Palazzo Barbarigo a Santa Maria del Giglio. Venezia. Fondazione Giorgio Cini, Matteo De Fina

Figura 9 Carpoforo Mazzetti Tencalla jr. (attr.), stucchi zoomorfi (coniglio e mustelide, dettaglio). 1745 ca. Stucco. Palazzo Barbarigo a Santa Maria del Giglio. Venezia. Fondazione Giorgio Cini, Matteo De Fina

Brevissimi cenni agli elementi decorativi del palazzo sono presenti nell'inventario del 1842, redatto nell'ambito della vendita all'asta dell'immobile. Attento a valutare lo stato conservativo dei pavimenti e degli intonaci, il documento si sofferma prioritariamente nella descrizione del piano nobile, in cui si ritrovano le pareti e il tetto «a stucchi con antichi ornati»,[22] fra cui spiccano tredici specchi e sei quadri infissi e gli stucchi con quadri centrali del salottino;[23] mentre al terzo piano, forse proprio l'appartamento ottocentesco, si contano tre stanze con tele dipinte alle pareti e soffitti a travi.[24] Ulteriore conferma dell'assetto decorativo è dato dalla perizia di spesa per i restauri del palazzo, datata 14 febbraio 1842 e sottoscritta dallo stesso Giovanni Battista Meduna.[25] In questa sede, l'architetto e ingegnere riporta lo stato conservativo del palazzo stanza per stanza e in merito al salone passante del primo piano afferma:

22 *Nella parrocchia di San Felice in calle Boldù Palazzo dominicale al civ. 3741* 1842.
23 Si noti come l'inventario non distingua tra le tele di Guarana, beni mobili, e gli affreschi di Fontebasso, fissi.
24 *Nella parrocchia di San Felice in calle Boldù Palazzo dominicale al civ. 3741* 1842.
25 Il Meduna fu chiamato proprio da Giuseppe Boldù nel 1836 per ricostruire, insieme al fratello Tommaso, il teatro La Fenice, a seguito del devastante incendio che l'aveva rasa al suolo nello stesso anno. È evidente quindi un rapporto di stima tra il podestà veneziano e l'architetto.

> Il soffitto e le pareti sono a stucchi di stile barocco, con quadri infissi, si ritiene però di conservarli facendovi alcune riparazioni per le quali in via approssimativa si distingue la spesa di £ 150,00. (Meduna 1842)

Al terzo piano, il Meduna propone di rimuovere le tele definite 'vecchie', a fronte di un rifacimento delle pareti a marmorino. Non si fa alcun accenno agli arredi ivi presenti.

Poco prima della vendita, quindi, il palazzo doveva con ogni probabilità comporsi di due piani nobili, di cui il primo decorato da forme *rococò* e *rocaille*, voluto da Zuanne, e il secondo che rispecchiava la volontà di linearità e semplicità delle più moderne forme neoclassiche: un modello ancora oggi riscontrabile in altri palazzi veneziani.[26]

La vendita del palazzo fu probabilmente il *vulnus* più grande per gli arredi e i beni ivi conservati: vi fu certamente la vendita dell'elegante apparato decorativo e di arredo primo-ottocentesco, di cui non rimane attualmente alcuna traccia nel palazzo. Tuttavia, sia Lucrezia Dolfin-Boldù che Jacob Nessim Todesco furono sensibili al mantenimento di un'unità stilistica rappresentata dal vivo dialogo tra l'architettura, la scultura e la pittura del salone passante del primo piano nobile, conservando un esempio unico e notevolissimo di decorazione d'interno veneziano di metà Settecento.

Le raffinate scelte condotte dalla famiglia Boldù di San Felice sono lo specchio dei cambiamenti del gusto avvenuti in un secolo di storia veneziana. Le stanze ingentilite dai perduti decori neoclassici del Borsato e del Lucchesi erano la naturale evoluzione di ciò che meno di cento anni prima Zuanne e Anzolo avevano voluto per il portego del primo piano nobile: un luogo di rappresentanza e di esaltazione della famiglia decorato secondo il gusto (e la moda) del momento, ma soprattutto una testimonianza ancora viva della sontuosità e del lusso del patriziato veneziano a un passo dalla caduta, che rappresenta ancora ai nostri giorni l'emblema stesso della cultura cittadina.

Bibliografia

Fonti Primarie

Documenti d'archivio

Avviso vendita giudiziale d'un palazzo in Venezia situato su Canal Grande alla plaga di Mezzodì (1841). Archivio Dolfin-Boldù, b. 197. Padova: Archivio di Stato.

Contratto di nozze: Benizia Rubbi Boldù e Anzolo Boldù (1744). Archivio Dolfin-Boldù, b. 18, 1 ottobre. Padova: Archivio di Stato.

Copia dal Libro dei Morti della Parrocchia di San Felice, Venezia, 1800 (1762). Archivio Dolfin-Boldù, b. 18. Padova: Archivio di Stato.

Decreto del Tribunale n. 9214 del 30 marzo 1843 (1843). Archivio Dolfin-Boldù, b. 197. Padova: Archivio di Stato.

Decreto di vincolo di Palazzo Boldù – Notifica (1952). Archivio Tutela, fasc. 100. Venezia: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia.

Dote della N.D. Benizia Rubbi in N.H. Anzolo Boldù fu Zuanne (1744). Archivio Dolfin-Boldù, b. 18, 1 ottobre. Padova: Archivio di Stato.

Inventario beni posti in casa di Contrada San Felice, famiglia Boldù (1802). Archivio Dolfin-Boldù, b. 72. Padova: Archivio di Stato.

Ivanoff, N. (1967). *Lettera all'arch. M. Guiotto su Palazzo Boldù.* Archivio Tutela, fasc. 100. Venezia: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia.

La Congregazione Municipale alli Nob. Co. Michiele Grimani e al Sig. Bortolo Marini, N. 2682/998 (1838). Archivio Dolfin-Boldù, b. 116, 29 maggio. Padova: Archivio di Stato.

Meduna (1842). *Fabbisogno di ristauri al Palazzo Boldù San Felice.* Archivio Dolfin-Boldù, b. 197, 14 febbraio. Padova: Archivio di Stato.

Nella parrocchia di San Felice in calle Boldù Palazzo dominicale al civ. 3741 al civ. 3741 censito per Italiane Lire 475.861 comprende[...]. (1842). Archivio Dolfin-Boldù, b. 197. Padova: Archivio di Stato.

Notarile, notaio Luigi Sperotti, bb. 1251-54 (1837-43). Venezia: Archivio di Stato.

Alla Inclita Congregazione Municipale di Venezia nella sua qualità di Erede e tutrice dello Stabilimento Correr: Particella di testamento di Giuseppe Boldù (1838). Archivio Dolfin-Boldù, b. 116, 5 marzo. Padova: Archivio di Stato.

Rubbi, B. (1756). *Lettera a Zuanne Boldù.* Archivio Dolfin-Boldù, b. 18, 21 dicembre. Padova: Archivio di Stato.

26 Anche il famoso Palazzo Albrizzi a San Polo presenta un primo piano nobile con decorazioni barocche dell'impresa Stazio-Mazzetti e un secondo piano in cui lo stesso Giuseppe Borsato ha realizzato la Sala della Musica (Ivanoff 1971).

Libri a stampa

Azevedo, E. De (1780). *Venetae urbis descriptio.* Venezia: Zatta

Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie (1780). Venezia: presso Giuseppe Bettinelli

Fontana, G. (1865). *Cento palazzi tra i più celebri di Venezia sul Canal Grande e nelle vie interne dei sestieri.* Venezia: tipi P. Naratovich

Lazari, V. (1859). *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia.* Venezia: Tipografia del Commercio

Molmenti, P.G. (1880). *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica.* Torino: Roux e Favale.

Priuli, N. (1843). *Delle lodi del conte Giuseppe Boldù.* Venezia: presso Giuseppe Antonelli.

Tassini, G. (1879). *Alcuni palazzi ed antichi edifici di Venezia storicamente illustrati.* Venezia: Filippi Editore

Fonti Secondarie

Aikema, B. (1998). «"Il famoso Abondio". Abbondio Stazio e la decorazione a stucco nei palazzi veneziani: circa 1685-1750». *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 21, 85-122. https://www.jstor.org/stable/43140006.

Brusegan, M. (2005). *I palazzi di Venezia. La storia della città raccontata attraverso i suoi splendidi e inconfondibili edifici.* Roma: Newton&Compton.

Craievich, A. (2009). «Le decorazioni di Palazzo Loredan dal Cinquecento all'Ottocento». *Idee progetti restauri 1999-2009. Palazzo Loredan e palazzo Cavalli Franchetti. L'Istituto Veneto nelle sue sedi.* Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 37-72. https://www.istitutoveneto.org/pdf/craievich.

De Grassi, M. (2002). «La decorazione a stucco di Palazzo Loredan a Santo Stefano: Carpoforo Mazzetti Junior, Giuseppe Ferrari e il diffondersi della cultura rococò». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Tomo XCLI = Classe di scienze morali, lettere ed arti (2002-03).* Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 744-73.

Eleodori, E.; Eleodori, W. (1993). *Il Canal Grande. Palazzi e famiglie.* Venezia: Corbo e Fiore.

Favilla, M.; Rugolo, R. (2015). «"Basta che la superficie appaghi la vista": introduzione allo studio dello stucco a Venezia dal Barocco al Rococò». *Arte veneta,* 72, 118-53. https://www.academia.edu/37215558/M_FAVILLA_R_RUGOLO_01_Basta_che_la_superficie_appaghi_la_vista_introduzione_allo_studio_dello_stucco_a_Venezia_dal_Barocco_al_Rococ%C3%B2_02_Regesto_cronologico_documentario_degli_stuccatori_attivi_a_Venezia_da_Andrea_Pelli_a_1652_1725_a_Carpoforo_Mazzetti_Tencalla_1710_1775_

Favilla, M.; Rugolo, R. (2015).«Regesto cronologico-documentario degli stuccatori attivi a Venezia da Andrea Pelli (1652-1725) a Carpoforo Mazzetti Tencalla (1710-1775)». *Arte veneta,* 72, 231-49.

Fossaluzza, G. (2011). «La fortuna critica dei "famosi" stuccatori lombardi a Venezia, al modo di una introduzione». Dal Prà, L.; Giacomelli, L.; Spiriti, A. (a cura di), *Passaggi a Nord-Est: gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro = Atti del Convegno di studi* (Trento, 12-14 febbraio 2009). Trento, 453-81. https://iris.univr.it/retrieve/handle/11562/470349/194258/La%20fortuna%20critica%20dei%20famosi%20stuccatori%20lombardi%20a%20Venezia.pdf

Franzoi, U. (2001). *Palazzi e chiese lungo il Canal Grande a Venezia.* Venezia: Storti edizioni.

Ivanoff, N. (1971). s.v. «Giuseppe Borsato». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13. https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-borsato_(Dizionario-Biografico)/

Magini, M. (1988). *Francesco Fontebasso (1707-1769).* Vicenza: Neri Pozza

Pavanello, G. (1998). «L'attività di Jacopo Guarana nei palazzi di Venezia». *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte,* 53, 197-246.

Pavanello, G. (1999). «Schedule settecentesche: da Tiepolo a Canova». *Arte a Trieste. Arte in Friuli,* 18-19, 53-114.

Pavanello, G. (2015). «Gli stucchi veneziani del Settecento: le fonti e le opere (II)». *Ricche miniere,* 2(3), 57-89. https://arts.units.it/retrieve/e2913fd9-ecc4-f688-e053-3705fe0a67e0/RM3_Stucchi2GP.pdf

Rössler, J.-Ch. (1997-2007). *Ghisi Boldù Palace.* https://venice.jc-r.net/palaces/ghisi-boldu.htm

Stocchetto, S. (2022). *Il contributo dei mercanti ebrei del Ghetto al commercio di caffè della Serenissima.* https://ytali.com/2022/01/18/il-contributo-dei-mercanti-ebrei-del-ghetto-al-commercio-di-caffe-della-serenissima/

Zorzi, P.A.; Fabris, P. (2017). *Venezia. Il Canal Grande.* Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.

Un esempio di campanile a doppia canna a Venezia: il campanile dei Gesuiti

Federica Romaro
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Anna Chiarelli
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Andrea Marascalchi
Marascalchi Ingegneria

Abstract
Structural analysis of the Gesuiti bell tower in Venice was intended as an opportunity to study its particular typology and to compare similar structures built in the area. Starting from their history and from an accurate analysis of geometrical survey results, typical vulnerabilities were identified by structural analysis and restoration interventions were suggested underlining the importance of knowing the historical construction technologies without forgetting that each ancient building must be considered for its uniqueness and its specific characteristics.

Keywords
Masonry towers typologies. Double shaft. Structural analysis. Cultural heritage. Structural survey. Venice.

Sommario 1 Premessa. – 2 I campanili a doppia canna in Laguna. – 3 Il campanile dei Gesuiti. – 4 Conclusioni.

1 Premessa

Gli studi della Soprintendenza sul comportamento strutturale e sulla vulnerabilità dei campanili di Venezia, avviati da oltre un ventennio e organizzati a partire da una schedatura sistematica di tutti i campanili presenti in Laguna,[1] vengono implementati progressivamente da ogni nuova fase di analisi, monitoraggio o progetto di intervento sia essa indirizzata a una singola struttura o estesa all'intera categoria. Per questa ragione la stesura di un progetto di primi interventi di messa in sicurezza per il campanile della chiesa dei Gesuiti è diventata un'occasione per una riflessione sulla particolare tipologia a doppia canna di cui il campanile è un esempio.

Oltre al tema fondamentale dato dall'interazione dei campanili con i terreni lagunari è importante considerare le vulnerabilità tipiche che caratterizzano questi manufatti anche al di fuori della Laguna veneziana: la snellezza, l'assenza di orizzontamenti, la particolarità di alcune soluzioni tecniche adottate e le trasformazioni che spesso hanno interessato queste strutture rendono sempre determinante la valutazione della sicurezza.

1 La schedatura dei campanili di Venezia e una prima valutazione dei fattori di criticità è descritta in Lionello 2011.

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Romaro, Chiarelli, Marascalchi
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/007

Inoltre questi manufatti giungono a noi quasi sempre come risultato di sopraelevazioni successive, legate a trasformazioni architettoniche e mutamenti urbani – come le sopraelevazioni contestuali agli ampliamenti degli edifici ecclesiastici adiacenti, necessarie a mantenere i rapporti corretti tra le parti – e questo può determinare che le murature dei livelli inferiori, le più antiche, sopportino carichi marcatamente superiori rispetto a quelli per i quali erano state costruite.

Spesso anche le trasformazioni dell'uso di questi manufatti determinano criticità: nati per ospitare le campane e poter diffonderne il suono, i campanili erano frequentati quotidianamente almeno fino a quando le campane erano suonate a mano, ora i sistemi di movimentazione delle campane si trovano quasi sempre sostituiti da meccanismi elettrificati che hanno via via ridotto gli accessi a queste strutture determinando così anche un loro minor livello di manutenzione.

2 I campanili a doppia canna in Laguna

I campanili a doppia canna presenti in Laguna mostrano un'interessante continuità dei sistemi costruttivi adottati e dettagli tecnici comuni anche quando le consistenze geometriche sono molto diverse. Gli esempi a cui si fa riferimento sono, oltre al campanile della chiesa dei Gesuiti, il campanile di San Salvador e il campanile di Santa Maria Gloriosa dei Frari.[2]

La costruzione del campanile di San Salvador è fatta risalire al XII secolo. Il campanile, probabilmente coevo alla chiesa medievale (Guidarelli 2009), è rappresentato nella veduta del de' Barbari prima della riedificazione della chiesa nelle forme attuali avviata nel 1507; la veduta descrive la torre separata dalla chiesa ma circondata da altri edifici già nel 1500. Viene sopraelevato nella seconda metà dell'Ottocento, modificando la cella campanaria e introducendo sistemi costruttivi moderni che, nella porzione sopraelevata, non ripropongono la struttura a doppia canna che caratterizza la parte inferiore **[fig. 1]**.

Per il campanile dei Frari **[fig. 2]** la prima fase costruttiva si individua tra il 1361 e il 1396; il catastico dell'archivio della chiesa dei Frari riporta che nel 1361 il Maestro Jacopo Celega, grazie a un lascito, dà inizio alla costruzione del campanile che sarà poi conclusa dal figlio Pietro Paolo nel 1396; concepito inizialmente come elemento architettonico isolato destinato a relazionarsi con la chiesa primitiva (XIII secolo) viene successivamente inglobato nella nuova costruzione ecclesiastica realizzata tra il 1340 e il 1432 (Cavaggioni 2008). Gli interventi che hanno determinato alternativamente la sua connessione strutturale o indipendenza dalle murature della chiesa si sono succeduti fino a tempi molto recenti.

Il campanile dei Gesuiti, descritto nei paragrafi successivi, oltre alla struttura a doppia canna che lo caratterizza, condivide con questi due manufatti sia la presenza di fasi importanti di sopraelevazione[3] sia la condizione di struttura che nasce isolata per poi diventare, al momento della riedificazione della chiesa, collegata alla nuova costruzione.

Tabella 1 Campanili a doppia canna a Venezia: epoca di costruzione e principali dati dimensionali

	Epoca di costruzione	Altezza	Dimensioni del lato di base
Campanile di San Salvador	XII secolo	32 m (+16 m sopraelevazione)	7 m
Campanile di Santa Maria Gloriosa dei Frari	metà XIV secolo	65 m	9,4 m
Campanile di Santa Maria Assunta dei Gesuiti	XIII sec ?	38 m	8,2 m

La caratteristica costruttiva comune a questi tre campanili è rappresentata da un sistema di risalita formato da rampe in muratura realizzate su un sistema voltato che si imposta tra la

2 Non è stato incluso il campanile di San Marco, realizzato effettivamente con un sistema a doppia canna, poiché ricostruito in epoca moderna con materiali e accorgimenti tecnici diversi rispetto alla struttura antica.

3 Nel caso del campanile dei Gesuiti la realizzazione della sua sopraelevazione ha mantenuto la struttura a doppia canna e riproposto quasi tutte le caratteristiche della struttura iniziale (inclusi i collegamenti lignei tra canna interna e canna esterna, seppur semplificati); dall'osservazione del rilievo geometrico si può leggere una leggera differenza nell'inclinazione delle rampe di risalita nella porzione aggiunta, che, oltre a tutti gli elementi osservabili nella lettura critica degli elevati, ben identifica le due diverse fasi costruttive.

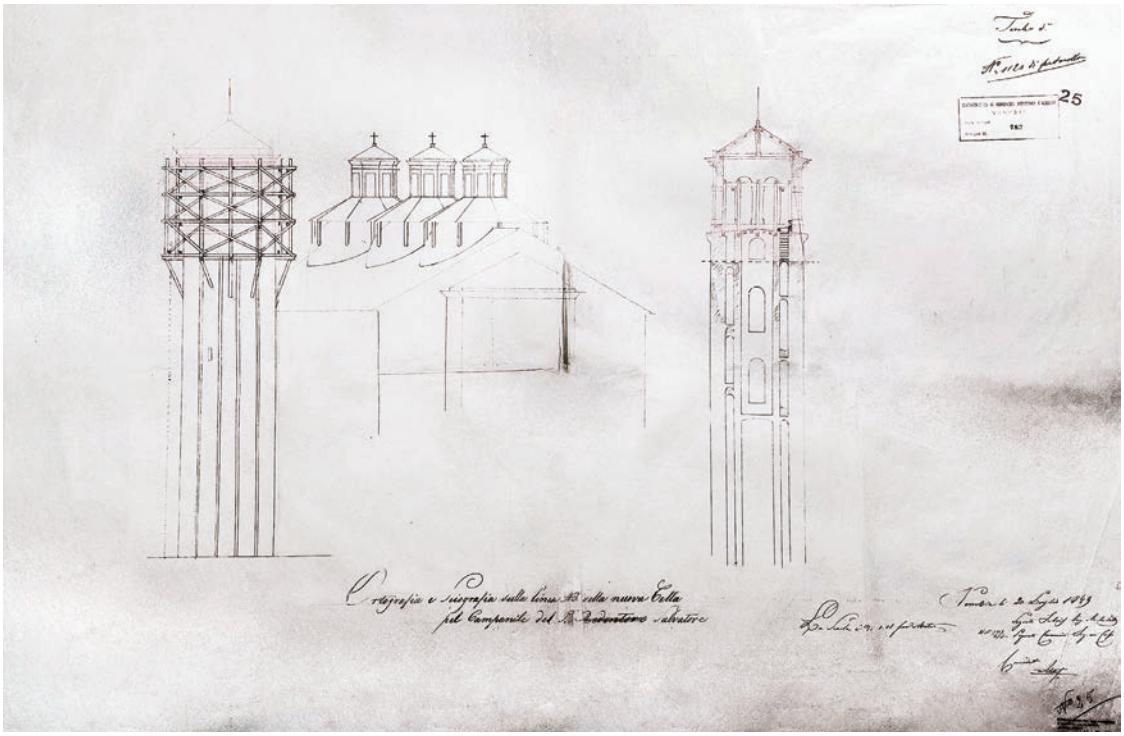


Figura 1 Prospetto e sezione della nuova cella per il campanile del San Salvatore. Venezia. 20 luglio 1849.
Archivio Disegni Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, chiesa di San Salvador, inv. 1348

muratura del fusto esterno del campanile e una canna interna, alleggerita dalla presenza di ampie aperture ad arco lungo tutta la sua altezza **[fig. 3]**.

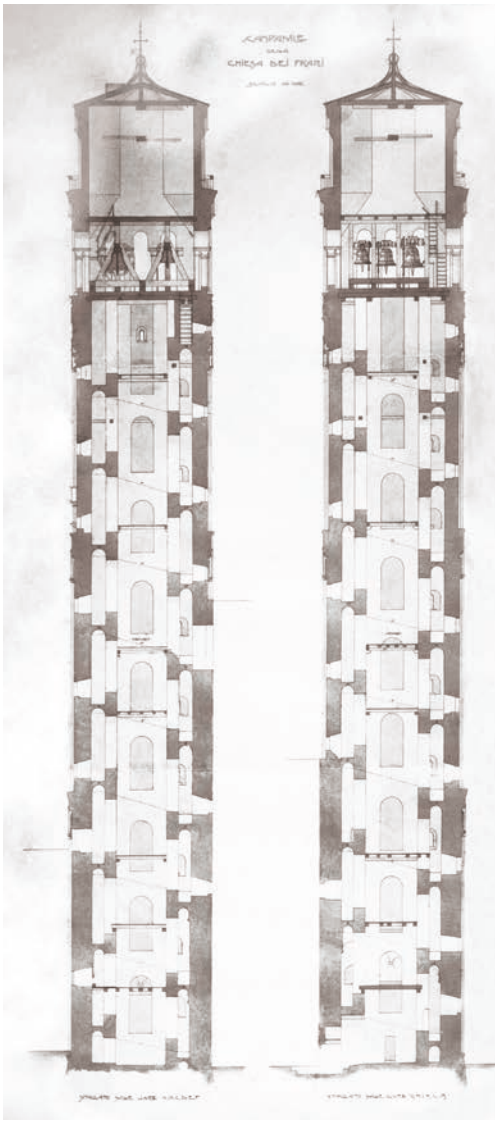
Rispetto ai sistemi di collegamento verticale più semplici e molto diffusi, costituiti da scale e solai in legno, questa rappresenta una soluzione di maggior qualità architettonica, oltre che di impegno costruttivo, certamente di maggior durabilità soprattutto in considerazione della frequente possibilità di ingresso di acque meteoriche dalla cella campanaria all'interno della struttura. La soluzione assicura inoltre una perfetta integrazione con il sistema di movimentazione, suono e sostegno stesso delle campane, consentendo una salita agevole alla cella.

Altre soluzioni simili sono quelle in cui le rampe in muratura sono impostate su pilastroni posti ai quattro angoli del volume, il campanile di Torcello **[fig. 4]** ne è un esempio. La soluzione costruttiva adottata, seppur apparentemente simile a quella a doppia canna, differisce da essa per il grado di connessione reciproco tra la canna esterna e i pilastri interni, che influisce, come vedremo, sulla capacità resistente della struttura.

Limitando la presente trattazione alle strutture propriamente a doppia canna, gli elementi ricorrenti che si possono individuare tra i campanili presenti a Venezia possono essere così sintetizzati:

- fusto esterno in muratura caratterizzato dalla presenza di lesene, aperture verso l'esterno di dimensioni molto limitate, allineate e in genere costituite da una singola serie per prospetto;
- presenza della canna interna con sezione muraria ridotta rispetto a quella esterna e ampie aperture ad arco con altezza variabile e andamento che segue le rampe di risalita;
- sistema di risalita costituito da piccole volte in muratura, di spessore ridotto (una testa), scarsamente ammorsate alle murature di imposta;
- presenza sistematica, al di sotto delle voltine, di elementi di connessione bidirezionale in legno e ferro ancorati su blocchi lapidei, tipo *fiuba* e *zocchetta* **[fig. 5]**;
- limitata presenza di solai lignei interposti;
- solaio e copertura della cella campanaria con struttura lignea.

È interessante evidenziare infine che per questi campanili sono state simili anche le proposte di intervento di inizio Novecento in seguito all'importante attività di controllo da parte della



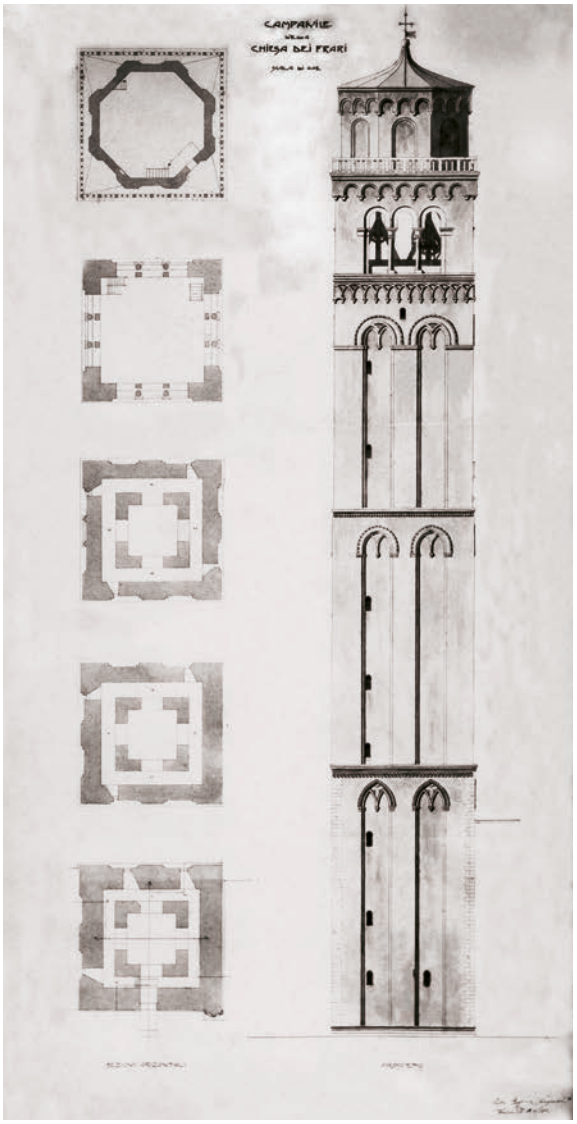


Figura 2
Piante prospetti e sezioni di un rilievo d'epoca del campanile dei Frari, Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Santa Maria Gloriosa dei Frari

Figura 3
Campanile dei Gesuiti: canna interna

commissione nominata dopo il crollo del campanile di San Marco, le proposte redatte per il campanile dei Gesuiti[4] sostanzialmente ricalcano l'intervento in elevato (realizzato invece) per il campanile dei Frari.[5]

3 Il campanile dei Gesuiti

3.1 Gli interventi sul campanile e i lavori di restauro della chiesa di Santa Maria Assunta dei Gesuiti

La stretta relazione, non solo liturgica ma anche costruttiva e strutturale, tra la chiesa di Santa Maria Assunta dei Gesuiti, comunemente detta dei Gesuiti, e il suo campanile ha consentito di indirizzare gli importi corrispondenti al ribasso d'asta di lavori di restauro della chiesa anche ad attività di analisi, monitoraggio e primi interventi per il campanile, avviando così una fase fondamentale preliminare al restauro e consolidamento dell'intera struttura.

Durante il mese di agosto 2022, nel corso delle prime fasi di studio del progetto di messa in sicurezza, è stato eseguito un intervento immediato di verifica di stabilità e ancoraggio al supporto degli elementi della muratura esterna del campanile, compresa la raccolta di documentazione fotografica, eseguita con calo dall'alto da parte di scalatori con qualifica di restauratori e la rimozione degli elementi in via di distacco, installando reti di protezione in corrispondenza delle parti di sconnessione o degrado diffuso.

Completato l'intervento in somma urgenza, certamente non risolutivo dal punto di vista conservativo e non sufficiente per garantire la sicurezza della struttura ma importante per ridurre il rischio di caduta di frammenti o blocchi dalle parti più alte, permangono fenomeni di degrado e fessurazione che interessano un'ampia porzione delle parti inferiori del campanile e un quadro fessurativo che interessa sia la canna esterna che la canna interna della struttura, per comprendere il quale è stata effettuata l'analisi strutturale illustrata nei paragrafi successivi.

3.2 Trasformazioni storiche

L'area su cui sorge il campanile è quella del complesso monastico-ospedaliero di Santa Maria dei Crociferi o Crosechieri, identificata fin da prima del XII secolo come insula autonoma, separata dall'allora margine urbano settentrionale di Venezia da un ampio tratto di palude.

Dorigo (2003) indica quest'insula fra il 1300 e il 1360 come l'estremo settentrionale di un vasto compendio territoriale, che si formerà grazie a una serie di colmate di bonifica della palude, di pertinenza del monastero stesso a seguito di una donazione, che sottrarranno alle acque lo spazio che ancora lo separava dai Santi Apostoli. Il campanile era con ogni probabilità

4 La relazione dell'ing. Giordano Tomasatti del 4 ottobre 1902 riporta: «Parlando ora del campanile, è utile il ricordare come la sua costruzione e ossatura sia simile a quella del più crollato campanile di San Marco, e di tanti altri campanili di Venezia; una canna esterna a sezione quadrata, sull'interno quattro pilastri, controventati da volte nel loro spessore, che si elevano fino alla base della cella campanaria. Fra la canna di pilastri sono gettate delle voltine parte rette e parte rampanti, sulle quali si svolgono per l'appunto le rampe per accedere alla sommità della torre. Il campanile è danneggiato, specialmente sulla parte bassa. Sulle arcate inferiori comprese fra i piloni interni, alcune mancano quasi completamente di piedritti, a causa di tagli praticati inconsultemente, provocando delle lesioni nei volti. Esistono poi numerose soluzioni di discontinuità sulla muratura ove un tempo si addentravano travi di parapetto, teste di catene in legno che dovevano agire per sbarramento e per trazione, in altro punto il materiale laterizio fu corroso dalla salsedine e dal gelo. I finestrini che servono a dare luce alle rampe, hanno in generale dimensioni troppo grandi, dando così per la loro forma strombata origine a delle linee di minor resistenza, e di fatto attraverso a essi si notano delle fenditure ricorrenti dall'uno all'altro in punto verticale. A ciò si aggiunga che alcuno di egli furono allargati, allo scopo di permettere maggior passaggio alla luce, e non furono muniti degli archi di scarico. Qualcuno dei piloni interni è lesionato con fenditure verticali che minacciano di suddividerlo in due parti; il materiale presenta in qualche punto delle tracce di rottura di schiacciamento o per lo meno attribuibili a cattivo materiale e a cattiva lavorazione. Ma fra tutti i danni menzionati, il più grave è quello delle fenditure ricorrenti lungo i fori delle finestrelle, fenditure che tendono a staccare una delle parti della canna esterna dalle altre tre». Si suggerisce quindi il risarcimento delle murature lesionate, la fasciatura «con legacci in ferro» dei pilastri in muratura, la chiusura di alcune aperture, la «fasciatura, con almeno quattro cinture in ferro da collocarsi a distanze convenienti, del concio inferiore della canna esterna del campanile» e che «è da ricordare che uno dei fianchi del campanile fu già rimpellato, e dal suono che manda percuotendolo, accusa di aver sfarinato dalla malta interna; in conto di lavoro si potrebbe quindi manifestare il bisogno di rifare in parte o eventualmente per interno il rimpello detto». Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A8 Cannaregio – Chiese, fasc. Chiesa dei Gesuiti.

5 La documentazione di progetto è conservata presso Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A8 San Polo – Chiese, fasc. Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari Rendiconti (1902-09) «Lavori di consolidamento e restauro chiesa, campanile e sagrestia di Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venezia»; per una sintesi si veda (Cavaggioni 2008).

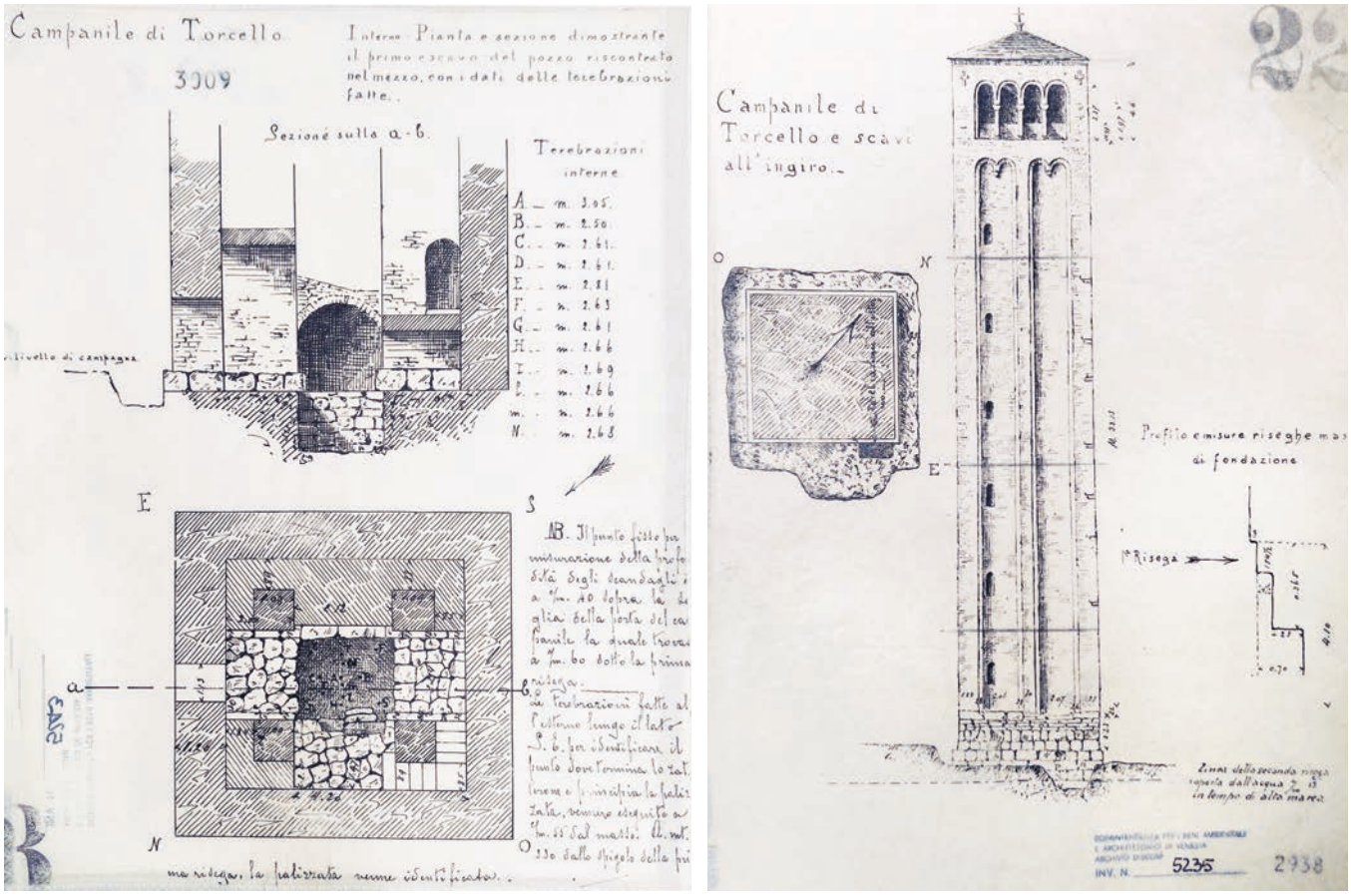


Figura 4 Pianta e sezione della porzione inferiore e prospetto del campanile di Torcello, Archivio Disegni Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Santa Maria Assunta di Torcello, inv. 5243, 5235

Figura 5 Campanile dei Gesuiti: elementi di collegamento tra le due canne

separato dalla chiesa, come da tradizione, e la chiesa stessa, orientata sull'asse est-ovest, occupava la parte nord-orientale dell'insula.

La classificazione delle tipologie di laterizi impiegati e le caratteristiche della fugatura dei giunti di malta, che trova un riscontro visivo immediato per chi guarda il campanile dalla corte sul lato sinistro della chiesa, segnala come siano individuabili tre fasi evolutive della costruzione **[fig. 6]**.

La prima fase **[fig. 7]** ci mostra il campanile così come visibile nella rappresentazione del de' Barbari, nella sua litografia del 1500: l'insula è occupata in gran parte da edifici collegati all'attività dei Crociferi: fra tutti spiccano la chiesa, il convento e l'ospedale. Il campanile emerge da dietro la chiesa, ed è riconoscibile l'accenno alle lesene, che proseguono negli angoli a definire la cella campanaria, e una copertura a capanna sovrastata da una croce.[6]

La muratura originaria del campanile si ferma a circa 18 metri di altezza dall'attuale piano di campagna, proseguendo poi nei soli pilastri angolari per un'altezza di circa 3 metri.

La seconda fase corrisponde a una prima sopraelevazione del campanile, rilevabile nel cambio di tessiture murarie e databile fra il XVI e il XVII secolo, che lo aveva portato a un'altezza di circa 25 metri, sovrastato da una cella campanaria di circa 6 metri con coppie di finestroni su ogni lato.

Non si è rinvenuta documentazione che attesti questa prima sopraelevazione, ed è quindi plausibile pensare che sia stata effettuata in occasione di un intervento di riparazione di un danno di notevole entità, dovuto a un fulmine o incendio, e che si sia sfruttata l'occasione per innalzare il campanile invero dotato di altezza modesta, se comparato alla mole della chiesa adiacente, che aveva nel frattempo subito notevoli trasformazioni a partire dal 1490, in un momento in cui il convento era sia luogo di pellegrinaggio per la visita alle reliquie di Santa Barbara sia centro di attività culturali e umanistiche (Galeazzo 2018).

Nella seconda metà del Seicento, dopo che il grande cantiere per la realizzazione delle fondamente Nove si poteva considerare concluso, l'insula tornò protagonista di una grande trasformazione (Galeazzo 2018) che seguì la soppressione dell'ordine dei Crociferi e il rientro in città dei Gesuiti, cui vennero ceduti all'asta gran parte degli edifici del complesso monastico, a esclusione di chiesa, campanile, sagrestia e cimitero.

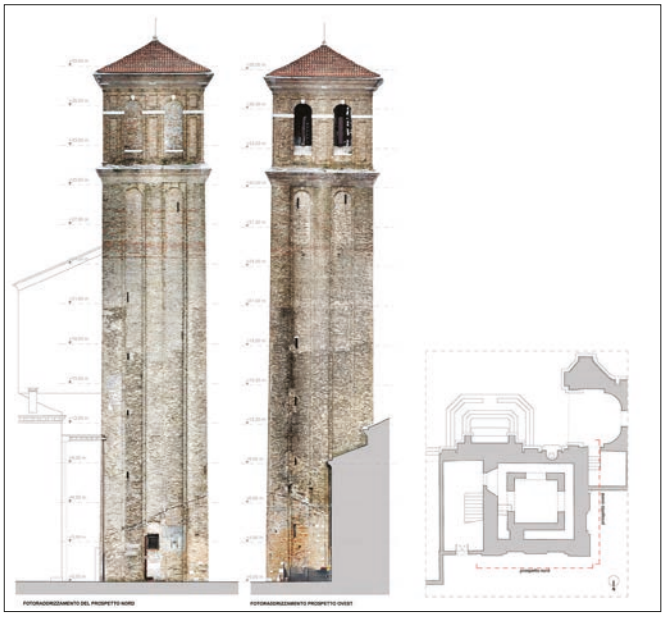
La chiesa venne comunque data in uso ai Gesuiti, che a inizio Settecento, anche grazie agli interessi della famiglia Manin, dettero l'incarico di progettare la nuova chiesa all'architetto di origine ticinese Domenico Rossi.

La nuova chiesa, che raccoglieva le istanze di rappresentazione proprie dell'ordine gesuitico, adattate poi all'architettura lagunare, si ampliò in tutte le direzioni possibili, avendo come soli limiti il convento e, sul lato opposto, proprio il campanile.

La terza fase è legata all'ultima sopraelevazione del campanile, coeva alla ricostruzione settecentesca della chiesa e coerente con la necessità di riequilibrare i rapporti di altezza fra esso e la nuova chiesa, la cui navata centrale supera i 26 metri **[fig. 7]**. Si procedette quindi al tamponamento delle finestre della precedente cella campanaria, che entrarono a far parte del fusto, mentre la nuova cella campanaria si elevò fino a 38 metri e fu coperta da un tetto a quattro falde, con struttura lignea poggiante su mensole in mattoni.

Salendo lungo le rampe interne del campanile vennero ricavati dei varchi sul lato meridionale, per consentire un accesso diretto alle strutture di copertura del transetto e della navata e permetterne l'ispezione e la manutenzione.

6 Il modello virtuale dell'assetto cinquecentesco è stato costruito combinando i rilievi metrici attuali con le informazioni visive desumibili dalla veduta del de' Barbari, quelle fornite da alcuni quadri di fine Cinquecento di Jacopo Negretti detto Palma il Giovane (conservati presso l'Oratorio dei Crociferi) che rappresentano la chiesa e soprattutto quelle fornite dal rilievo planimetrico, risalente alla metà del Seicento, dell'intero complesso dei Crociferi al momento dell'acquisto da parte dei Gesuiti (Rilievo planimetrico del primo piano del convento dei Crociferi, Paris Bibliothèque Nationale, Hd-4d, 195). Eseguita la modellazione degli edifici e degli spazi virtuali, si è scelta dapprima una vista prospettica analoga a quella del de' Barbari, e si è verificato che i rapporti visivi fra i manufatti così ottenuti fossero analoghi a quelli della prospettiva storica. Il modello virtuale ha permesso poi di cambiare punto di vista per esaminare il fianco opposto della chiesa con la sua facciata, le due cappelle sporgenti dalla navata e il campanile unito alla chiesa tramite un corpo basso, e infine la sagrestia. Anche per la costruzione dell'assetto settecentesco è stato modellato virtualmente l'insieme degli edifici che circondano il campanile, operazione resa più semplice dal fatto che la loro consistenza attuale è in gran parte uguale a quella dell'epoca, quando le trasformazioni principali si conclusero. La restituzione geometrica si è potuta basare sui rilievi topografici attuali, e si sono poi scelti due punti di vista analoghi a quelli precedenti, in modo da poter confrontare i rapporti volumetrici fra gli edifici in epoche diverse.



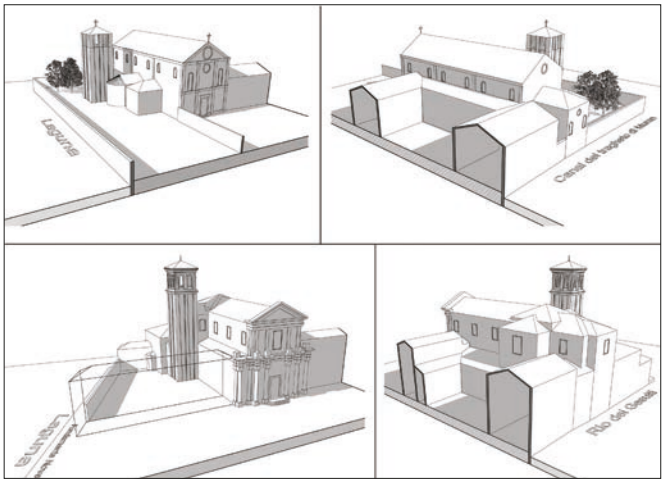


Figura 6 Campanile dei Gesuiti: fotoraddrizzamento dei prospetti nord e ovest del campanile

Figura 7 Modello virtuale dell'assetto cinquecentesco (sopra) e settecentesco (sotto) del complesso. Elaborazione Stefano Carlini

Alla fine dell'intervento di ricostruzione della chiesa il campanile venne a trovarsi al centro di un sistema di edifici interconnessi fra loro e utilizzati in funzione distributiva delle esigenze della liturgia: una scala, posta fra il campanile e la sagrestia, consentiva – e consente tutt'oggi – di raggiungere l'oratorio al piano superiore e fungeva da snodo fra chiesa e campanile, dopo che l'ingresso diretto fra transetto e campanile venne chiuso.

3.3 Conoscenza: rilievo metrico e rilievo del quadro fessurativo e deformativo

Una fase accurata di rilievo diretto, strumentale e critico ha consentito di raggiungere un buon livello di conoscenza della consistenza e dell'assetto geometrico del campanile; si sono rilevate e indagate le caratteristiche geometriche, costruttive e le deformazioni orizzontali e verticali indotte dai fenomeni di dissesto strutturale e degrado materico.

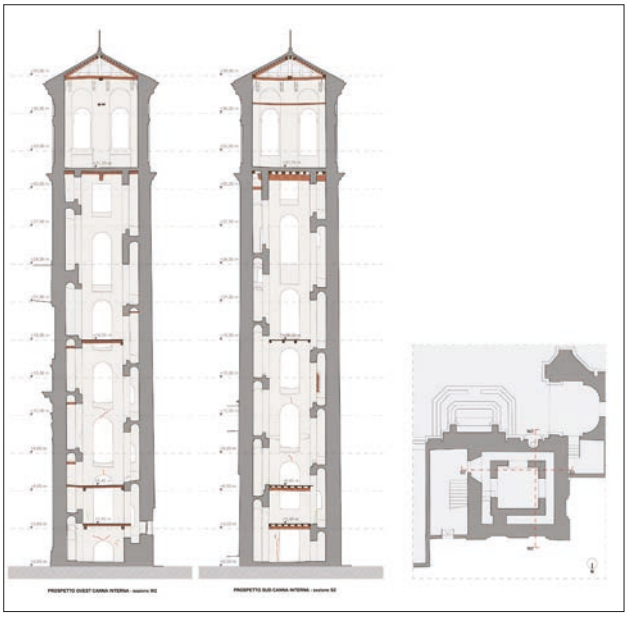
3.3.1 Rilievo metrico

Il campanile si eleva per un'altezza complessiva di 41 m (38,5 m esclusa la copertura), ed è suddivisibile in due macroelementi principali: il fusto, che si innalza fino a 31 m, e la cella campanaria.

Di pianta quadrata, il fusto ha lato pari a 8,2 m alla base, che si rastrema fino a 7,76 m sotto al cornicione inferiore della cella campanaria. È libero da altri corpi edilizi a nord, in aderenza parziale a ovest a un corpo secondario della chiesa, con stacco a 10 m, in aderenza totale a sud al braccio sinistro del transetto, con stacco a 24 m, e a est alla sagrestia, con stacco a 13 m. Presenta su ciascun lato tre lesene esterne, caratterizzate ciascuna da una doppia risega dello spessore di una testa di mattone. Le forometrie presenti, che seguono l'andamento delle rampe del sistema di risalita interno, risultano generalmente allineate lungo specifici assi verticali. Queste presentano esternamente una geometria rettangolare di dimensioni ridotte (circa 10 × 50 cm) e all'interno dimensioni molto più significative (circa 100 × 150 cm), per via della strombatura degli archi che le definiscono.

La canna esterna, al netto delle lesene, presenta uno spessore alla base di 92 cm che si rastrema in altezza fino a 70 cm, la canna interna uno spessore costante di 52 cm (quattro teste di mattone).

Tra le due canne, la cui distanza netta è pari a circa 70 cm, sono impostate le voltine inclinate delle rampe **[fig. 8]**, di spessore pari a una testa di mattone. In corrispondenza di ciascuna rampa è generalmente presente una coppia di sistemi di collegamento, costituiti da travetti lignei di sezione media 14 × 14 cm al cui intradosso sono ancorati dei piatti metallici collegati a elementi lapidei inglobati nella muratura **[fig. 5]**.



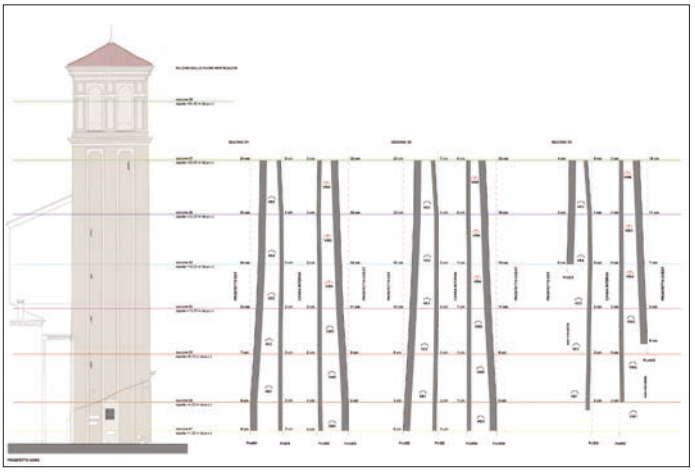


Figura 8 Campanile dei Gesuiti: sezioni di rilievo

Figura 9 Campanile dei Gesuiti: rilievo della fuori-verticalità lungo l'asse nord-sud: sezioni S1, S2, S3 (da sinistra a destra)

All'interno della cella campanaria, parzialmente chiusa sui lati maggiormente esposti (nord ed est), sono installate quattro campane fuse tutte nel XVIII secolo dalle fonderie Zambelli di Ceneda ed Eredi De Poli di Venezia su un castello in legno quasi totalmente originale databile al XVIII secolo; sono presenti ancora le pertiche per il suono manuale complete di contrappesi, circostanza piuttosto rara, non essendo il sistema mai stato elettrificato.

Le campane sono installate secondo il sistema a slancio nella sua variante veneziana[7] che permette alle campane di suonare con un angolo di oscillazione molto basso e limitare significativamente l'entità delle spinte dinamiche sulla struttura e al contempo la fatica del campanaro.

3.3.2 Rilievo del quadro fessurativo e deformativo

La parte bassa del prospetto ovest presenta numerose lesioni sub-verticali, tra loro ravvicinate, con larghezza e lunghezza delle fessure significative, parte delle quali intercetta elementi metallici ossidati inglobati nella muratura.

Le lesene presentano fenomeni di rottura delle morse di collegamento alla muratura retrostante e conseguenti fenomeni di distacco dei paramenti esterni, estesi a lunghezze significative.

Lungo la canna esterna, in corrispondenza degli allineamenti verticali definiti dalle aperture presenti, vi sono accentuate lesioni sub-verticali, maggiormente presenti sul paramento interno, ma localmente anche su quello esterno, specie per quanto riguarda il lato ovest.

Le arcate di collegamento dei pilastri della canna interna presentano dissesti con fenomeni di scivolamento dei mattoni in zona di chiave e di lesionamento ad andamento diagonale delle porzioni murarie superiori.

Le voltine dei lati ovest e sud degli ultimi tre livelli di rampe evidenziano l'apertura dei giunti all'intradosso in chiave.

7 Il sistema a slancio, comprese le sue varianti, è il migliore per la resa acustica delle campane dato che il battaglio non colpisce la campana per caduta ma le rimane adeso smorzando le vibrazioni; tuttavia essendo di tipo 'volante' appena tocca la campana se ne distacca immediatamente lasciando quest'ultima libera di vibrare. La valutazione delle campane e del loro telaio è stata eseguita da Flavio Zambotto.

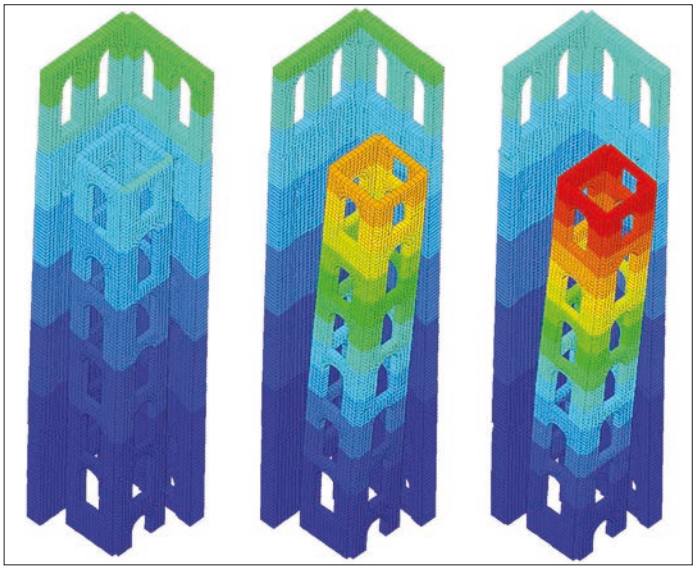


Figura 9
Output dell'analisi dinamica che evidenzia il comportamento intermedio della torre (immagine centrale) fra le due situazioni estreme di pieno accoppiamento (a sinistra) e totale indipendenza fra le due canne (a destra)

Le fuori-verticalità del campanile sono state rilevate prendendo in esame per ciascuna delle due direzioni nord-sud ed est-ovest tre sezioni, delle quali sono state analizzate le quattro pareti murarie intercettate: due della canna esterna e due della canna interna **[fig. 9]**.

Il fuori-piombo complessivo del campanile, ossia quello del suo asse, è stato quindi valutato sulla base dei rilievi condotti sia sulla canna esterna che su quella interna deducendo che la fuori-verticalità è pari a 15 cm verso sud e 1 cm verso est.

La fuori-verticalità lungo la direzione est-ovest, quindi, risulta trascurabile, mentre, imputando la causa dell'inclinazione della torre alla rotazione rigida della sua base fondazionale, nell'altra direzione si può calcolare che il cedimento differenziale tra i lati sud e nord del campanile è stato di poco superiore a 4 cm.

3.4 Analisi strutturale

La valutazione della sicurezza del campanile dei Gesuiti si è posta l'obiettivo fondamentale di individuare le potenziali vulnerabilità della struttura, cercando di comprenderne l'effettivo comportamento per effetto dei carichi gravitazionali e delle azioni ambientali attraverso osservazioni e rilievi critici *in situ* supportate da analisi teoriche.

In particolare le analisi strutturali sono state finalizzate, oltre a individuare le cause dei dissesti rilevati, fase imprescindibile per la redazione del progetto di restauro strutturale, a esaminare il comportamento dinamico del sistema a doppia canna e l'influenza, su questo, dei dispositivi di mutuo collegamento.

Parte dei dissesti è inquadrabile in un quadro fessurativo che si è sviluppato a partire da fenomeni di degrado materico fisiologico in una struttura muraria a torre, più volte sopraelevata con tessitura quindi disomogenea, a tratti disordinata e localmente modificata da qualche incauto intervento.

Tali dissesti si sono poi propagati nel tempo per via delle ripetute sollecitazioni cicliche cui è soggetto il campanile, quali il vento, l'azione sismica, ma anche il semplice carico gravitazionale, in un quadro di lento deterioramento meccanico delle compagini murarie, investite dall'azione secolare degli agenti atmosferici, particolarmente aggressivi nel margine nord dell'isola.

Di maggior interesse ingegneristico risulta invece il tema del comportamento strutturale della doppia canna, sia per la sua specificità, sia per le conseguenze che questa caratteristica costruttiva apporta sulla stabilità dell'intera torre.

Nell'ambito della valutazione della sicurezza la questione è stata affrontata sotto il profilo della resistenza sismica e le conclusioni dello studio sono estendibili anche all'azione del vento, che si esercita sulla torre con schemi simili, mentre gli effetti dinamici indotti dalle

campane rispondono a schemi diversi in quanto l'azione viene a essere esercitata in sommità coinvolgendo direttamente la canna interna.

L'analisi condotta ha evidenziato il ruolo fondamentale esercitato dai dispositivi di mutuo collegamento tra le due canne nella determinazione della massima azione sismica sopportabile dalla struttura. Questi sono costituiti dalle esili voltine inclinate delle rampe di risalita e da dispositivi puntuali di collegamento, presenti in coppia in corrispondenza di ciascuna rampa, realizzati da spezzoni di travi di legno al cui intradosso sono ancorati piatti metallici collegati a blocchi lapidei inglobati nella muratura.

Nella situazione, del tutto ipotetica, di totale assenza di collegamento tra le due canne, queste presentano una resistenza sismica indipendente l'una dall'altra: quella relativa alla canna esterna risulta maggiore del 50% rispetto a quella della canna interna, contraddistinta da una massa sismica inferiore ma soprattutto da una geometria strutturale evidentemente più debole rispetto alla canna esterna, poiché costituita essenzialmente da quattro pilastri angolari collegati tra loro da archi murari.

Nel caso opposto, altrettanto ideale, che tiene conto dell'accoppiamento delle due canne nei limiti della rigidezza che può essere offerta dai collegamenti esistenti, la sicurezza sismica sarebbe di fatto governata da quella della canna esterna, ricavando per i due modelli valori di resistenza sismica simili.

Quindi, a differenza di ciò che potrebbe esser logico pensare senza gli opportuni approfondimenti analitici, la presenza della canna interna rappresenta, dal punto di vista dinamico, una debolezza intrinseca della struttura.

Essa apporta infatti una certa aliquota di massa al sistema strutturale complessivo, ma a fronte di questo incremento di massa (e quindi di sollecitazione sismica, direttamente proporzionale alla massa) non contribuisce in egual misura alla resistenza sismica del sistema.

Nella situazione attuale del campanile, il livello di efficienza del collegamento tra le due canne risulta collocarsi in posizione intermedia tra le due condizioni limite: totale indipendenza e pieno accoppiamento fra le canne **[fig. 10]**.

Ciò avviene a causa del deterioramento materico dei dispositivi di collegamento in legno e ferro e della limitata capacità resistente delle voltine murarie delle rampe (non solo a trazione ma anche nella resistenza a sollecitazioni di compressione trasversale, che è limitata dal precoce innesco di cinematismi di rottura favoriti dallo spessore sottile delle volte).

Infatti, il propagarsi del quadro fessurativo sulle rampe e il deterioramento dei dispositivi di collegamento riduce via via l'efficienza del sistema complessivo tendendo a rendere sempre più indipendenti fra loro le due canne.

La resistenza del sistema tende quindi a quella della canna interna, caratterizzata da livelli di sicurezza inferiori.

È interessante osservare come Luca Beltrami, nel 1912, indagando sul crollo del campanile di san Marco individuò nella canna interna l'elemento debole della struttura, arrivando a ipotizzare che proprio il crollo di una sua porzione avesse innescato il drammatico collasso del campanile (Beltrami 1912, 106-9).[8]

8 Si riporta per esteso il testo di Beltrami «Basti ricordare come tutta la disposizione delle rampe fosse collegata, anziché a una muratura continua, a semplici piloni aventi una sezione di resistenza di poco superiore al metro quadrato, e la ragguardevole altezza di oltre m. 50 [...]; e si noti come quelle già insufficienti sezioni di resistenza non si potessero neppure considerare interamente utili, poiché i piloni erano collegati fra di loro mediante archi, le imposte dei quali intaccavano di necessità la muratura, indebolendone l'efficacia. Si comprende quindi come tale struttura, sottoposta ad un carico eccessivo, si fosse deteriorata al punto da rendere necessario, in alcune tratte di quei piloni, il ripiego di fasciature in ferro, destinate a contrastare il visibile disgregamento della muratura. [...] il semplice allentamento di una di quelle esili fasciature avrebbe potuto bastare a compromettere le condizioni di resistenza della corrispondente tratta di pilone incrinata e disgregata, il cui sfasciamento sarebbe stato immediato e sufficiente a determinare senz'altro il crollo dell'intera struttura delle rampe, essendo tutti i piloni collegati fra di loro, come si disse, mediante una serie di arcate alle quali sarebbe venuto a mancare, l'una dopo l'altra, una delle imposte. [...] La conclusione cui doveva arrivare la inchiesta sulle cause del disastro, non poteva essere che questa: le condizioni del Campanile di S. Marco erano tali per cui, in qualsiasi istante [...] avrebbe potuto verificarsi la improvvisa rovina del Campanile, secondo queste successive fasi: sfasciamento di una tratta di pilone interno, sia per azione continuata del carico eccessivo e delle scosse e vibrazioni delle campane gravanti esclusivamente sui piloni, sia per effetto della improvvisa rottura di un esile legamento in ferro; crollo dell'intera massa sovrastante al pilone sfasciato, travolgendo di necessità i piloni laterali, a quello collegati con archi, e travolgendo quindi i piloni degli altri lati della canna interna; insaccamento delle macerie nel vano interno per modo da determinare, anche per l'azione violenta della caduta, una pressione contro la canna esterna; distacco, provocato da tale pressione lungo due lati della canna esterna, in corrispondenza della linea di minore resistenza che si era verificata nelle tratte di muratura frapposte alla serie delle finestre all'angolo nord; apertura della canna esterna, e conseguente crollo generale

4 Conclusioni

Lo studio ha evidenziato quindi la necessità di comprendere, fra le azioni prioritarie finalizzate alla messa in sicurezza del campanile, il restauro conservativo e l'integrazione del sistema di mutuo collegamento tra le canne.

Oltre a ciò sarà necessario provvedere al consolidamento della parte inferiore della struttura muraria con interventi di ricucitura delle lesioni, ammorsatura del paramento murario, ristilatura armata, iniezioni di legante e scuci-cuci delle parti più degradate, oltre a puntuali sostituzioni e riparazioni di elementi lignei degradati.

L'occasione dello studio del campanile dei Gesuiti, seppur limitato a stabilire le priorità di intervento di messa in sicurezza e a individuare le lavorazioni eseguibili nell'ambito del modesto finanziamento disponibile, ha messo in luce la particolarità di questa tipologia strutturale evidenziandone le criticità e suggerendo ulteriori ambiti di studio.

L'individuazione di una tipologia costruttiva, tuttavia, pur fornendo un primo repertorio di elementi, caratteristiche e vulnerabilità tipiche da indagare, dovrà sempre confrontarsi con l'unicità di ogni costruzione storica e la necessità di approfondirne la conoscenza attraverso la comprensione e l'analisi dei dettagli costruttivi e dei segnali di dissesto con un percorso di studio che, in particolare per una struttura complessa quale una torre campanaria, consente di limitare gli interventi al livello minimo necessario per la conservazione.

Bibliografia

Beltrami, L. (1912). «Indagini e studi per la ricostruzione dal Maggio al Giugno 1903». Fradeletto, A. (a cura di), *Il Campanile di San Marco riedificato. Studi, ricerche, relazioni*. Venezia: Comune di Venezia.

Cavaggioni, I. (2009). «Analisi e conoscenza per il progetto di consolidamento e restauro di san Maria Gloriosa dei Frari». Lionello, A. (a cura di), *Tecniche e linguaggio del restauro. Il campanile di Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venezia. Conoscenza, consolidamento, restauro*. Milano: Electa.

Dorigo, W. (2003). *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*. Venezia: Cierre Edizioni per Ist. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Galeazzo, L. (2018). Venezia e i margini urbani. L'insula dei Gesuiti in età moderna; Venezia: Istituto Veneto di Scienze Lettere Arti.

Guidarelli, G. (a cura di) (2009). *La chiesa di San Salvador a Venezia. Storia, arte, teologia*. Padova: Il Prato.

Lionello, A. (a cura di) (2011). *Tecniche costruttive, dissesti e consolidamenti dei campanili di Venezia, Corbo e Fiore Editori*. Venezia: Corbo e Fiore Editori.

delle parti superiori della cella e del coronamento. Vi è un dato di fatto che basta a persuaderci del fondamento di questa induzione: una delle tratte di pilone fasciato la quale si trovava a una altezza di m. 20 circa da terra, venne rinvenuta fra le macerie, al piano stesso della base, il che comprova come quella tratta sia stata la prima a piombare nel vano interno del Campanile: la rovina ebbe quindi il suo punto di partenza in quella tratta intrinsecamente debole della struttura».

La costruzione dell'Ala Napoleonica
Una proposta di lettura tra osservazioni di cantiere e fonti storiche

Francesca Campagnoli
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Ilaria Cavaggioni
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Alessandra Turri
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Abstract
The recent conservation work on the arcades of Piazza San Marco, almost completed by the Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia offered an opportunity to better understand, through available studies and archival research, the evolution of the construction site of the Napoleonic Wing. In the first decades of the nineteenth century, ideological, architectural, economic, and logistical challenges led to continuous design revisions, even in advanced phases, through a process of building, demolition, reconstruction, reuse of materials, and transformation, culminating in the construction of the royal residence on the square's western side.

Keywords
Napoleonic Wing. Saint Mark's Square. Architectural conservation. Construction site.

Sommario 1 Introduzione. – 2 L'Ala Napoleonica in Piazza San Marco: sintesi delle vicende progettuali. – 3 Appunti sulla costruzione dell'Ala Napoleonica.

1 Introduzione

Il cantiere di restauro e riqualificazione dell'intero percorso urbano dei portici del compendio demaniale di Palazzo Reale,[1] avviato a partire da novembre 2022 e oggi in fase di completamento, ha avuto uno sviluppo sequenziale che ne ha interessato per fasi successive i diversi corpi di fabbrica: due campate della Libreria Marciana, le Procuratie Nuove, l'area di Bocca di Piazza, l'Ala Napoleonica. Un sistema architettonico composto per aggregazione di edifici differenti con un apparente carattere di omogeneità ma che, nello sviluppo costruttivo durato quasi tre secoli, ha trovato forme di aggiornamento delle tecniche esecutive nell'ottica della semplificazione e anche dell'economicità del cantiere di costruzione.

1 Il progetto di conservazione dei portici del complesso dell'ex Palazzo Reale in Piazza San Marco a Venezia è stato redatto dai funzionari della Soprintendenza architetto Alessandra Turri, geometra Francesco Zullo, il restauratore conservatore Ileana Della Puppa e dal professionista l'ingegnere Marco De Giacometti nel 2022. I lavori di cui è RUP l'architetto Irina Baldescu, sono diretti dall'architetto Ilaria Cavaggioni con l'assistenza tecnica del geometra Francesco Zullo e direzione operativa dell'architetto Alessandra Turri e per le strutture l'ingegnere Andrea Marascalchi; gli interventi sono realizzati dalla ditta appaltatrice Ducale Restauri s.r.l. e sono interamente finanziati dal Ministero della Cultura. Il coordinamento dei lavori per la salute e la sicurezza sui luoghi di lavoro è svolto dall'architetto Antonio Girello.

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Campagnoli, Cavaggioni, Turri
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/008

Figura 1a-b Vista del portico dell'Ala Napoleonica prima dell'intervento (a sinistra) e a intervento quasi concluso (a destra), fotografie della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia, 2021 e 2025

Il cantiere di restauro ha affrontato, in particolare, le tematiche strutturali delle volte e quelle dei cassettonati lapidei della Bocca di Piazza che hanno trovato nei sistemi costruttivi originari forme di vulnerabilità: l'uso diffuso del ferro per l'inserimento di catene metalliche all'interno delle strutture murarie a volta, pur con forme variate dal sistema cinquecentesco dei tiranti 'a braga' delle Procuratie Nuove[2] ai tiranti orizzontali della costruzione ottocentesca dell'Ala Napoleonica, ha rappresentato in tutte le fasi del cantiere un aspetto di particolare criticità. Agli interventi strutturali per la messa in sicurezza di porzioni murarie delle volte, si sono aggiunti gli interventi di restauro delle superfici a intonaco con la conservazione dei marmorini seicenteschi presenti nelle campate delle Procuratie Nuove, e il recupero degli intonaci ottocenteschi presenti sul resto della fabbrica, nella ricerca di un punto cromatico di equilibrio tra le due superfici con l'intento di recuperare l'intenzionalità dell'intervento ottocentesco di uniformità dell'intero portico. L'intervento sulle superfici a intonaco è stato associato a quello di pulitura delle superfici lapidee del fronte interno in corrispondenza delle attività commerciali, a completamento dei lavori già svolti in passato sul fronte esterno. La continuità del partito architettonico di facciata e del prospetto interno dalla fase iniziale cinquecentesca a quella finale dell'Ottocento, pur con le variazioni locali, ha richiesto un intervento sulle superfici in grado di mantenerla, pur nella diversa qualità delle finiture **[figg. 1a-b]**.

2 L'Ala Napoleonica in Piazza San Marco: sintesi delle vicende progettuali

La riconfigurazione dell'ala occidentale di Piazza San Marco quale residenza reale si colloca in un contesto politico fortemente in trasformazione che inizia con la caduta della Repubblica di Venezia nel 1797 e l'instaurarsi del dominio francese, per proseguire nel 1806 con l'annessione

2 Per approfondimento delle precedenti fasi di cantiere si veda Cavaggioni, Turri 2025, 75-87.

al Regno italico con il viceré Eugenio di Beauharnais e nel 1815 con l'annessione all'Impero austriaco.

L'assetto della Piazza sul finire del XVIII secolo, dopo l'intervento del Tirali sulla pavimentazione, è ben documentato dalla veduta di Canal Giovanni Antonio, detto Canaletto, *Veduta di Venezia con Piazza San Marco verso la chiesa di San Geminiano* (1735 ca., olio su tela, conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini): la chiesa è in posizione centrale e funge da cerniera tra le Procuratie Nuove ideate da Vincenzo Scamozzi e completate da Baldassare Longhena quasi a metà del Seicento e le vicine Procuratie Vecchie.

Tra le prime ipotesi progettuali per la nuova residenza figura quella di Giovanni Antonio Antolini, architetto bolognese già autore del progetto del Foro Bonaparte a Milano e architetto dei Palazzi Reali di Mantova e del Te, il quale propose alcune soluzioni di adattamento delle Procuratie Nuove, già utilizzate dal futuro viceré nei brevi soggiorni veneziani. Sollecitato ad aggiungere «una sala assai vasta, e tale che possa capirvi la Corte di S.M. in qualche grande circostanza»,[3] Antolini aggiornò i disegni di progetto e pensò di localizzare un atrio e una nuova scala nell'area corrispondente alla chiesa di San Geminiano. Nonostante il progetto contradicesse le iniziali richieste di un'economia di spesa, nel 1807 la chiesa venne effettivamente demolita, aprendo la strada a nuovi orizzonti progettuali scandagliati da diversi architetti, per l'ideazione del nuovo volume posto in diretto dialogo con la Piazza e la Basilica di San Marco.[4]

Successivamente alla visita dell'Imperatore a Venezia del 1807, Antolini tornò alla sede ufficiale a Mantova, lasciando all'ingegnere Giuseppe Mezzani, suo genero e nuovo architetto dei Palazzi Reali di Venezia e Stra, l'attuazione del progetto di massima, caratterizzato da un avancorpo centrale corrispondente alla chiesa, non privo di problemi tra cui *in primis* la regolarizzazione del nuovo prospetto: la demolita chiesa risultava infatti decentrata rispetto alla Piazza, compresa tra sette arcate dell'ala delle Procuratie Nuove a sud e cinque di quelle Vecchie a nord, le quali, inoltre, non risultavano tra loro complanari. Il Mezzani, nel breve arco dei tre anni del suo incarico, presentò almeno due varianti del progetto mirate a risolvere tali problemi attraverso la demolizione e ricostruzione delle cinque campate delle Procuratie Vecchie[5] e a modificare l'impianto distributivo interno.

Nel gennaio 1810 il Mezzani venne sostituito alla direzione dei Palazzi Reali dall'architetto Giuseppe Maria Soli, il quale, approfittando della lentezza del cantiere, avanzò una ulteriore variante progettuale[6] basata sostanzialmente sulla continuazione del modulo architettonico dei primi due registri delle Procuratie Nuove sull'intero lato occidentale della Piazza, creando simmetricamente una nuova Bocca di Piazza anche all'angolo a nord con le Procuratie Vecchie.[7] La variante, che comportò la demolizione di molte parti basamentali già in avanzato stato di costruzione, vide la conclusione del fronte sulla Piazza nel 1813, con ulteriori modifiche apportate dal senese Lorenzo Santi[8] e successivi completamenti fino alla metà del XIX secolo. La soluzione della facciata si distingue per la prosecuzione in chiave neoclassica della composizione utilizzata da Vincenzo Scamozzi per le nuove case dei Procuratori, con cui si integra e da cui si distingue per le soluzioni decorative di dettaglio nonché per la presenza, in sommità, di un attico decorato con statue e con un coronamento centrale che venne rimosso con il ritorno delle truppe austriache **[fig. 2]**.

3 Archivio di Stato di Venezia, Fondo Palazzi Reali, b. 6 doc. 21.20 del 28 gennaio 1807, citato in Bastianello 2013.

4 Sono documentate, per esempio, le soluzioni di Gaetano Pinali, giudice veronese «appassionato e dilettante di architettura e uno dei più fieri avversari del progetto Antolini e delle soluzioni seguenti a quello» (vedi Romanelli 1977), e quelle di Grazioso Buttacalice.

5 Si veda la restituzione di Pietro Selvatico relativa a Palazzo Reale: «Nel luogo dell'abbattuto S. Gimignano si cominciò a murare la scala regia e una parte del nuovo prospetto sulla Piazza, nel quale venivano compresi i cinque archi delle vecchie Procuratie che stavano in quella faccia. Ma cangiato divisamento, fu demolito il già fatto insieme coi cinque archi accennati, col fine di avere un fronte uniforme in tutta quella linea, e fu chiamato il Soli affinché desse altro disegno che poi quello su cui fu eretto l'edilizia attuale» (Selvatico 1847, 479).

6 Soli descriverà tutti gli svantaggi del progetto in corso e proporrà un nuovo progetto di cui invece illustrerà i vantaggi, tra cui un sensibile risparmio di spesa. Si veda AsVe – 01 palazzi Reali – b. 4 1810-11.

7 Si veda lettera di Giuseppe Maria Soli all'intendente generale dei Beni della Corona a Milano del 19 luglio 1810, Archivio di Stato di Venezia, fondo Palazzi Reali b. 4 doc. 16.29 del 19 luglio 1810, trascritta in Bastianello 2013: «Mi sembrerebbe di perfezionare il totale dell'opera se si ricostruisse l'intera facciata simmetricamente [proporzionata e regolare a rappresentare l'importante oggetto del suo destino, e quell'armoniosa collegazione di decorazioni che possano richiamare il genio e la soddisfazione degli intendenti] misurandosi a continuarla sulle orme di quel lato esistente».

8 Il contributo dell'architetto Lorenzo Santi, succeduto al Soli nel ruolo di architetto della Regia Intendenza, appare in particolare sugli aspetti distributivi interni del primo piano e alla parte sommitale del prospetto.

Figura 2 La facciata dell'Ala Napoleonica che definisce il lato occidentale di Piazza San Marco, fotografie della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia, 2021

Dopo il Congresso di Vienna, il governo asburgico mantenne la funzione rappresentativa dell'edificio, integrandolo nel sistema residenziale e amministrativo della monarchia austro-ungarica. Nel Novecento l'Ala venne destinata a funzioni museali e oggi ospita il Museo Correr con il suo ingresso monumentale dal sottoportico di San Giminiano.

Simbolo di cesura con la Venezia repubblicana, la vicenda progettuale riflette il complesso dialogo tra autorità politica, linguaggio architettonico e spazio pubblico in una fase cruciale della storia urbana veneziana. La definitiva soluzione architettonica testimonia, al di là delle premesse ideologiche e delle incertezze progettuali che contraddistinsero anche il cantiere, la sostanziale continuità con quei principi fondativi della riconfigurazione marciana voluta dai Procuratori nel XVI secolo che avevano così incisivamente segnato il tessuto urbano e l'identità del luogo.

3 Appunti sulla costruzione dell'Ala Napoleonica

Se l'iter progettuale della nuova Ala Napoleonica è stato documentato e restituito da vari studi,[9] meno lo sono le vicende costruttive che in parte vi si sovrappongono, in quel tormentato periodo dei primi decenni del XIX secolo in cui questioni ideologiche, architettoniche, economiche e logistiche portano a una continua revisione della definitiva soluzione, anche a cantiere avanzato. I recenti lavori di conservazione dei portici hanno costituito un'occasione per comprendere le modalità in cui il cantiere ottocentesco si è evoluto, anche in relazione alle preesistenze delle Procuratie Nuove, della chiesa di San Giminiano e delle Procuratie Vecchie,

9 Al paragrafo 2 sono riportati molto sinteticamente gli avvicendamenti e aggiornamenti progettuali tra 1807 e 1813. Per un approfondimento si veda la bibliografia essenziale riportata in calce al testo.

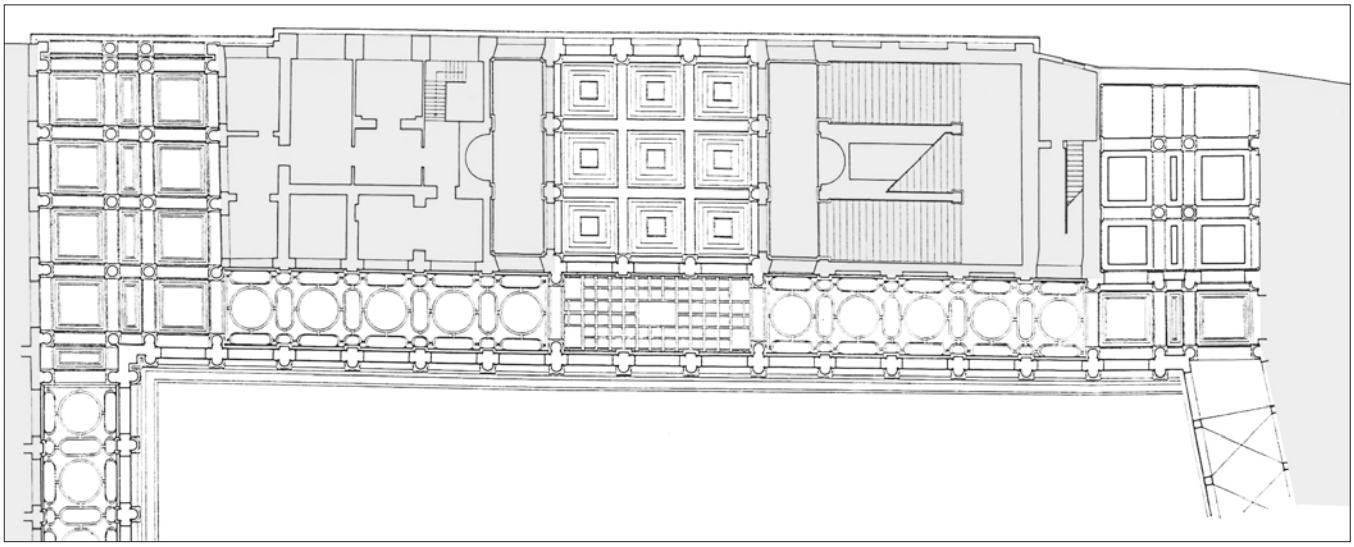


Figura 3 Planimetria del portico dell'Ala Napoleonica, elaborazione Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia, 2025, su immagine tratta da Torsello 1970

sulla base degli studi già disponibili e delle indagini archivistiche, correlate con le osservazioni dirette, i rilievi, la lettura attenta di superfici murarie e finiture.

Tre sono in questa sede gli aspetti indagati del cantiere dell'Ala Napoleonica: la demolizione e ricostruzione della facciata sulla Piazza, la sala 'ottagona' al piano nobile – quale spazio di rappresentanza oggi testimoniato solo da evidenze materiali e documentarie – e le relazioni tra la nuova facciata e lo spazio pubblico di Piazza San Marco.

3.1 Demolizione e ricostruzione della facciata: dalla Repubblica all'Impero

Uno degli interrogativi aperti all'inizio del cantiere di conservazione era l'individuazione dell'interfaccia tra la struttura seicentesca delle Procuratie Nuove e la costruzione ottocentesca. Le osservazioni della stratigrafia muraria e dell'apparato lapideo hanno confermato quanto documentato in parte dalle fonti archivistiche,[10] ovvero il mantenimento di sei campate delle Procuratie Nuove sul filo della Piazza e di sole cinque campate sulla facciata interna al portico. Per ragioni di simmetria rispetto al nuovo asse centrale della fabbrica, la sesta campata interna viene ricostruita nel cantiere ottocentesco assumendo nel partito scultoreo e nella geometria dell'imbotte con andamento prospettico le stesse caratteristiche della prima campata oltre il sottoportico di San Giminiano. Ne consegue che sulla volta del portico esiste un'interfaccia di costruzione che corre diagonalmente tra la sesta campata sulla Piazza e la quinta interna **[fig. 3]**.

A cavallo di questa linea, a seguito della rimozione localizzata degli intonaci per risolvere problematiche strutturali, è stato possibile osservare le differenti caratteristiche della tessitura muraria e della soluzione di scarico della volta del portico sulle imposte longitudinali, che costituiscono, a parità di soluzione architettonica, un aggiornamento del sistema costruttivo cinque-seicentesco. In tutta l'Ala Napoleonica le decorazioni a rilievo della volta non sono più coincidenti con l'orditura dei mattoni, come nelle prime trentasei campate delle Procuratie Nuove sul portico meridionale; le parti curve delle cornici a rilievo sono ottenute per scalfitura e modellazione dei laterizi precedentemente posati in aggetto sulla superficie a testimonianza di una modalità costruttiva speditiva e meno raffinata rispetto a quella rilevabile nelle prime

10 «La facciata del Palazzo reale rivolta a Levante che serve di congiunzione tra le Procuratie nuove e le vecchie è opera di diversi tempi. Le sei arcate partendo dall'angolo nord-est furono erette sul cadere del secolo XVI quando si compieva la costruzione del lato maggiore, incominciato all'epoca del Sansovino e compiuto sotto la Direzione dello Scamozzi». Progetto del lavoro di ristauro alle decorazioni architettoniche nei sei intercolumni della facciata del reale palazzo rivolta a levante partendo dall'angolo nord-est del fabbricato, Regno lombardo veneto, Venezia, 31 dicembre 1867, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Archivio storico di palazzo Reale Imperiale Regio Ufficio Provinciale Centrale – sezione fabbriche delle pubbliche costruzioni di Venezia

case dei Procuratori, dove era documentato l'uso di 'cassaforme' di costruzione[11] e dove decorazione e tessitura laterizia risultavano pienamente integrate tra loro. Se, tuttavia la volta seicentesca delle prime campate si imposta direttamente sull'architrave, come le precedenti, le volte ottocentesche si impostano su archi ribassati che ne scaricano il peso verso i pilastri attraverso la mediazione di appoggi in pietra di forma trapezoidale inseriti nella muratura; ne consegue che gli architravi lapidei, risultando scarichi, non hanno più necessariamente la lunghezza obbligata da un appoggio all'altro ma possono assumere dimensioni minori coerentemente con i problemi – ampiamente documentati – di approvvigionamento del materiale lapideo.[12]

Sempre a cavallo dell'interfaccia tra le due fasi costruttive, è stato possibile in fase di cantiere registrare la differente stratigrafia degli intonaci della volta, che nella superficie risultava uniforme: sulle prime sei campate seicentesche si trova una prima malta di fondo di colore rosato 'a cocciopesto' a base di calce aerea e un secondo impasto 'a marmorino' a base di calce aerea e polvere di marmo con lisciatura bianca superficiale, che era stato oggetto di pregresse fasi manutentive con impasti simili soprattutto nel lato verso la Piazza più soggetto a fenomeni di degrado per infiltrazione. Su questa superficie del marmorino, picchettata, si trova un intonaco di colore nocciola chiaro a base di calce aerea e sabbia che, assieme a soprastanti strati pittorici di colore giallastro e grigio, è presente su tutta l'estensione del portico corrispondente all'Ala Napoleonica e costituisce l'unico intonaco presente sulla muratura in laterizio delle volte dalla sesta in poi, confermandone l'origine ottocentesca e testimoniando la volontà di conferire unitarietà alle superfici della nuova residenza reale **[fig. 4]**.[13]

Ancora, differenti risultano le caratteristiche delle superfici lapidee delle campate risalenti alle Procuratie Nuove nel XVI secolo e quelle che vennero accostate all'inizio del XIX secolo, in parte riconducibili alla differente fase costruttiva e in parte alle soluzioni messe in campo per garantire una generale uniformità tra parti antiche e nuove: le prime campate vedono esclusivamente l'uso di pietra d'Istria che nei pennacchi e negli archi interni presentava strati superficiali instabili,[14] presumibilmente a seguito della pulitura aggressiva attestata anche dalle fonti archivistiche[15] mirata a attenuare depositi e annerimenti presenti sulle superfici più antiche. Di contro, le campate ottocentesche del portico vedono l'impiego di ulteriori litotipi[16] oltre alla pietra d'Istria e, sulle superfici, la stesura di velature a pennello di colore bruno con il probabile obiettivo di accompagnarle tra loro e rispetto alle parti preesistenti.

L'aspetto che più caratterizza la revisione neoclassica delle nuove campate ottocentesche rispetto a quelle preesistenti sono le soluzioni decorative di dettaglio: alle rosette dei capitelli seicenteschi di semicolonne e paraste fanno da contrappunto i motivi a stella nei capitelli ottocenteschi; ai bassorilievi figurati degli imbotti seicenteschi, fanno da contrappunto porzioni con decori vegetali; alle metope con leone marciano fanno da contrappunto scudi non figurati **[fig. 5]**.

11 Nel Trattato, Scamozzi illustra il procedimento costruttivo utilizzato per le volte del portico nelle case dei procuratori e in particolare l'uso di cassaforme citato nel testo.

12 È noto che l'approvvigionamento di pietra d'Istria rappresentò un problema nella costruzione dell'Ala Napoleonica, a cui si cercò di compensare con il recupero di materiale dagli edifici ecclesiastici soppressi e con il recupero dei materiali dalle facciate in pietra demolite da trattenere già sul ponteggio per il pronto riutilizzo.

13 Le caratteristiche chimico fisiche delle due stratigrafie sono state oggetto di prelievi e di indagini chimico fisiche a cura della ditta Arcadia ricerche srl: le caratteristiche dell'intonaco presente nelle campate ottocentesche sono risultate le medesime di quello presente in posizione più superficiale sulle prime sei campate afferenti alle procuratie Nuove.

14 L'analisi dei prelievi su queste parti restituisce una complessa stratigrafia (ben sei strati) a testimonianza di una articolata storia di finiture superficiali, a cui in questa sede risulta difficile dare conto.

15 «Quelle sei arcate che compievano la fabbrica quando sorgeva su quel lato il Tempio di San Giminiano attestano la vetustà della loro costruzione per il degrado che il tempo loro impresse quantunque appariscono oggidì per la tinta generale più recenti. Ciò dovuto alla circostanza che quando si avviò la costruzione delle arcate successive (abbattuta la Chiesa ed il volta testa delle procuratie vecchie nel principiare del secolo XIX) si credette di applicarvi una generale lavatura con acidi per rischiarare il colorito del rivestimento marmoreo e uniformarlo a quello della parte che si costruiva di nuovo». Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Archivio storico di palazzo Reale Imperiale Regio Ufficio Provinciale Centrale – sezione fabbriche delle pubbliche costruzioni di Venezia, Progetto del lavoro di ristauro alle decorazioni architettoniche nei sei intercolumni della facciata del reale palazzo rivolta a levante partendo dall'angolo nord-est del fabbricato, Regno lombardo veneto, Venezia, 31 dicembre 1867.

16 I differenti litotipi furono individuati e riconosciuti durante gli studi del fronte Facade Ala Napoleoica, Diagnostic survey for the Conservation. ICCROM/UNESCO/IUAV/SBAPVE/SSPMVE Stone Conservation Course 2009, Archivio corrente Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

Figura 4 Immagine degli intonaci nella porzione seicentesca e sezione traslucida trasversale, ingrandimento ×20, eseguita da Arcadia Ricerche S.r.l. nel 2024; 1) malta di fondo di colore rosata 'a cocciopesto' a base di calce aerea, frammenti di cocciopesto e sabbia di natura carbonatica e silicatica; 2) impasto 'a marmorino' bianco spesso da 3,4 a 3,7 mm a base di calce aerea e polvere di marmo; 3) lisciatura bianca con spessore pari a 320 µm; 4) lisciatura bianca con spessore pari a 320 µm; 5) intonaco di colore nocciola chiaro a base di calce aerea e sabbia fluvioalluvionale di natura prettamente silicatica e per circa 1/5 carbonatica. L'impasto presenta una scarsa adesione con lo strato inferiore e tende al distacco. Spessore di circa 3,5 mm; 6) strato pittorico di fondo di colore giallastro. Spessore 200-50 µm; 7) lisciatura di colore grigio chiaro. Spessore variabile, nel campione raggiunge non più di 90 µm; 8) finitura di colore giallastro data in due mani. Spessore 200-300 µm

Queste differenze si possono notare nel confronto ravvicinato tra le prime sei campate e le restanti, con eccezione dell'ultima, adiacente alle Procuratie Vecchie, che presenta elementi sia costruttivi che decorativi del tutto affini alle sei campate delle Procuratie Nuove. Ciò conferma l'ipotesi di un riutilizzo della settima arcata delle Procuratie, che il Mezzani si era trovato a dover demolire[17] per recuperare l'assialità del nuovo avancorpo centrale, progettato dall'Antolini in corrispondenza della chiesa di San Geminiano, rispetto all'invaso della Piazza **[fig. 6].**[18]

3.2 La sala 'ottagona': evidenze materiali e documentarie di un assetto architettonico perduto

In continuità con la campagna di analisi non distruttive condotta nelle Procuratie Nuove, anche nel portico dell'Ala Napoleonica sono state realizzate indagini georadar all'estradosso della superficie voltata che hanno segnalato la presenza di anomalie riconducibili a elementi metallici; alcuni ortogonali alla facciata, come già riscontrato nelle volte del lato sud delle Procuratie Nuove e nelle altre campate dell'Ala Napoleonica, due, in corrispondenza delle campate 3 e 6, con andamento diagonale rispetto alla facciata e speculare tra loro.

L'approfondimento condotto attraverso saggi lungo fessurazioni visibili, in posizione corrispondente, all'intradosso della volta ha rivelato la presenza di elementi costituiti da quadri pieni in ferro di circa 55 mm di lato, inseriti nelle volte in una fase successiva sia alla costruzione seicentesca sia alla fase napoleonica: l'apparecchiatura muraria presenta infatti una netta discontinuità in corrispondenza di tali inserimenti, realizzati mediante rottura della

17 AsVE – Genio Civile, b. 781, 11 ottobre 1808, Preventivo delle opere occorrenti per la demolizione di un pezzo di braccio di un fabbricato del Real Palazzo delle Procuratie in confine alla demolita Chiesa di S.Geminiano, consistente in un'arcata frontale esterna della VII Procuratia in due Ordini di Architettura, tutta di pietra viva e di due altre interne a pianterreno pure di pietra viva, non chè altre porzioni di muraglie e solaj all'edificazione del Grande Scalone.

18 «All'opposto l'arcata delle Procuratie Nuove che si demolisce consiste in gravi e dispendiosi massi di marmi, i quali tutti si rimpiegheranno nella nuova decorazione del portico, e loggia frontale di S.A. immaginata e dal prof. Antolini eseguita in modello approvato e che mi si commette di eseguire fedelmente, come ho esposto di sopra». Lettera di Giuseppe Mezzani all'Intendente Generale dei Beni della Corona a Milano, Giovanni Battista Costabili Containi dell'8 ottobre 1808 (P.R. b. 16 doc. 164.68) citata in Bastianello 2013.

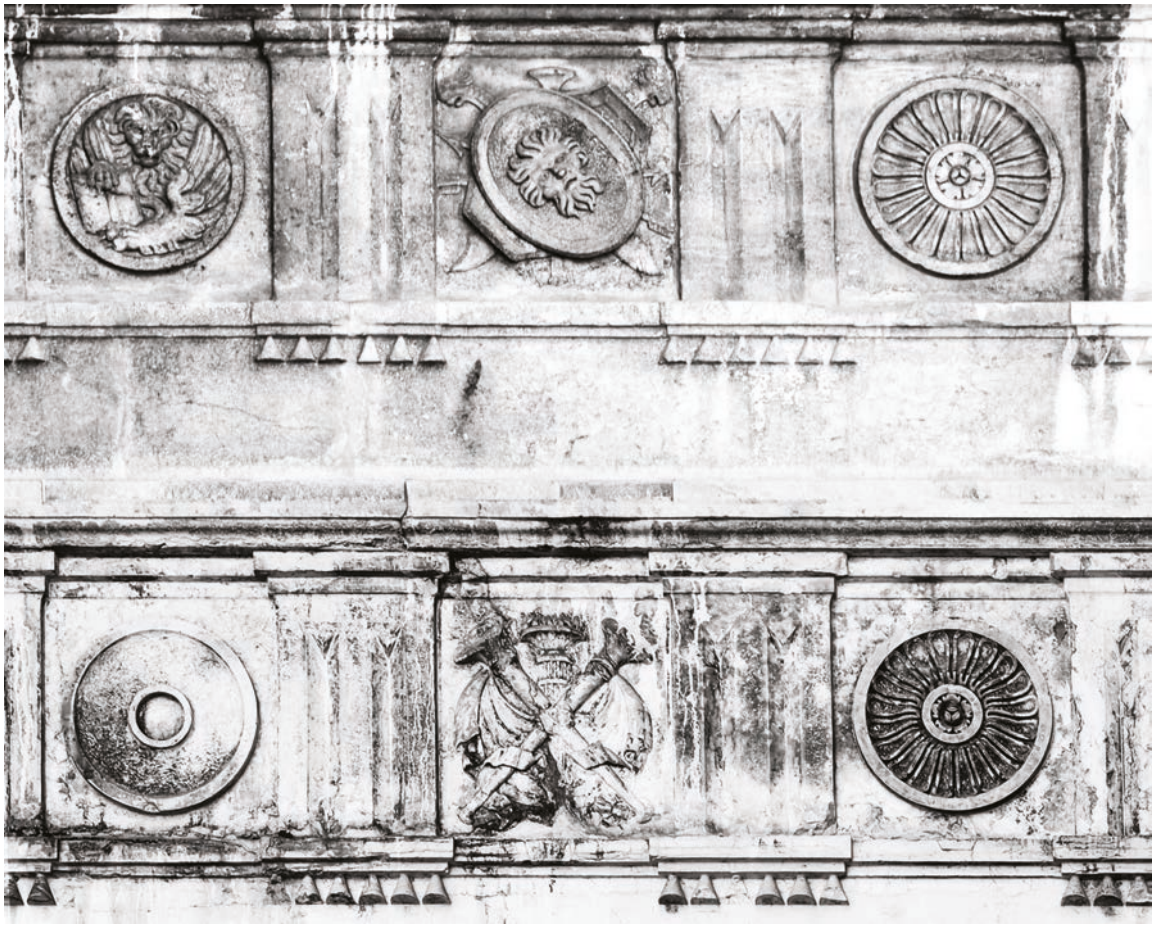


Figura 5 Confronto tra la soluzione del fregio dell'ordine dorico seicentesco (sopra) e quello ottocentesco (sotto), fotografie della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia, 2025

Figura 6 Indicazione della posizione della Chiesa di San Geminiano (in azzurro) e della settima campata seicentesca delle Procuratie Nuove (in giallo) probabilmente smontata e rimontata come ultima campata della nuova Ala Napoleonica, elaborazione Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia su fotografia di Angela Savalli

muratura e successiva ricostruzione a scuci-cuci secondo piani di posa perpendicolari rispetto agli elementi metallici, ruotati rispetto ai piani di posa della muratura attigua **[figg. 7-8]**.

La totale assenza dell'intonaco a marmorino seicentesco nelle zone interessate dallo scuci cuci e la presenza invece di un unico strato di finitura rafforzano l'ipotesi di un intervento realizzato nel corso del complesso cantiere del XIX secolo, piuttosto che all'epoca della costruzione delle volte. Pertanto, non è apparso plausibile attribuire ai due elementi metallici diagonali una funzione statica analoga ai tiranti 'a braga', così simili per geometria, riscontrati nelle altre parti delle Procuratie Nuove. In assenza di deformazioni del piano di facciata, non è

apparsa del resto verosimile nemmeno l'ipotesi di introduzione dei due elementi quali tiranti di legatura tra la facciata esterna e le murature interne.

Uno specifico approfondimento dell'analisi documentale ha confermato l'esistenza di una fase costruttiva transitoria dell'Ala Napoleonica, testimoniata da elaborati grafici e corrispondenze dell'architetto Giuseppe Maria Soli. In una lettera datata 19 luglio 1810 indirizzata all'Intendente Generale dei beni della Corona, Giovanni Battista Costabili Containi, il Soli propone la realizzazione di una sala ottagonale al primo piano come rimedio a una «naturale irregolarità d'ingresso».[19] Ulteriori dettagli su questa sala sono rintracciabili in una minuta intitolata «Spiegazione del qui unito disegno» nella quale l'architetto, per spingere il visitatore a percorrere la sala in direzione diagonale, propone la costruzione di quattro «nicchioni» ai quattro angoli formando una sala di pianta ottagonale.[20]

La realizzazione di questo ambiente è descritta da un preventivo per lavori di tagliapietra del 29 ottobre 1811 che include le seguenti voci: «Riduzione della prima Sala Ottangolare, compresavi ancora l'impiombatura a incastro per la medesima, assistenza pel combacciamento de' pezzi tra loro, e proprio collocamento»; «basi delle colonne ioniche» e «capitelli per le suddette».[21] L'assenza di una voce relativa ai fusti delle colonne suggerisce che tali elementi non fossero in pietra, ma probabilmente in legno, come infatti confermato da documenti successivi.

Nonostante l'elaborazione architettonica di Soli, la sala ottagonale fu oggetto di critiche e successivamente demolita nell'ambito di una nuova variante progettuale affidata all'architetto Lorenzo Santi.[22] Riguardo questa 'riforma' è molto significativo il preventivo del 1835 intitolato «Idea delle operazioni da eseguirsi per ottenere il ribassamento del tetto dello nuovo braccio di fabbrica di testa alla Piazza di S. Marco» in quanto elenca una serie di elementi della sala da smontare o demolire specificando esplicitamente di averne cura per il successivo reimpiego tra cui: «centini di scorzoni abete legati da mezzi morali sulli quali resta distesa la tela imprimita e dipinta» con «necessarie piccaglie e sbadagli onde renderla solida»; «pavimento marmoreo»; «colonne di legname rivestito di intonaco marmorino con basi e capitelli di pietra»; «architravi formati da 4 robusti legni armati»; «soffittini sopra li nicchioni».[23]

La sovrapposizione dei disegni del Soli ai rilievi dello stato attuale dà conto di come l'orientamento degli elementi metallici corrisponda esattamente all'impianto della demolita sala 'ottagona, mentre risulti privo di relazione con l'attuale configurazione planimetrica, rafforzando così l'ipotesi che si tratti di elementi strutturali funzionali all'assetto che gli spazi del primo piano avevano assunto a inizio Ottocento **[fig. 9]**.

Alla luce del quadro ricostruttivo, appare plausibile attribuire ai due elementi metallici diagonali una funzione statica di sostegno dei portali collocati nei quattro angoli della sala 'ottagona' a formare i «nicchioni». Tali portali erano costituiti da basi e capitelli in pietra, colonne lignee e trabeazione anch'essa lignea, elementi che, pur alleggeriti nei materiali, gravavano sulle sottostanti volte seicentesche. Più difficile invece ipotizzare se la tessitura che caratterizza la cucitura della muratura attorno ai due elementi metallici sia stata determinata

19 Archivio di Stato di Venezia, Fondo Palazzi Reali, b. 4 doc 16.29, lettera di di Giuseppe Maria Soli all'intendente generale dei Beni della Corona a Milano del 19 luglio 1810, trascritta in Bastianello 2013.

20 Archivio di Stato di Venezia, Fondo Palazzi Reali, b. 4 1810-11, minuta non datata intitolata «Spiegazione del qui unito disegno»; «Prima sala nella quale si entra per la porta S. e diagonalmente andare alla porta 6 per incontrare l'infilatura delle porte dell'altre sale e camere; per ripiegare in qualche parte a questo inconveniente di località ho pensato che questa sala si potrebbe ridurre a forma ottagona facendovi quattro nicchioni, che ognun dei quali abbaciasse una porta e una finestra, come sta indicato nella pianta, accioche entrato nel nicchio l'occhio si diriga all'altro nicchio di fronte per dirigersi alla porta della seconda sala dove si trova l'infilatura delle altre sale; ridotta questa sala in tal modo comparirà più alta, e per alzare la volta della medesima al più che si può ho già immaginato un ornamento per il tetto, il quale hò indicato nel spaccato».

21 Archivio di Stato di Venezia, Fondo Palazzi Reali, b. 4, 1810-11, preventivo del 29 ottobre 1811.

22 Sulla Architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo ai nostri giorni, Studi di P. Selvatico, per servire di Guida estetica, Venezia 1847, nel paragrafo dedicato all'Architetto Lorenzo Santi, a pagina 479, si legge: «distrutta ch'ebbe la sala ottagona e la vicina, di quell'area unita formò un gran salone di belle proporzioni e capace per le solennità di Corte. Poi continuò la galleria dal lato della Piazza, aprì tutte le finestre della facciata affinchè la corte potesse assistere agli spettacoli che nella Piazza stessa si danno. Costruì inoltre una antisala che precede la maggiore. Tutto questo poi fe' ornare con molta splendidezza e gusto da' veneziani artefici».

23 Archivio di Stato, Fondo Genio Civile, b. 781.

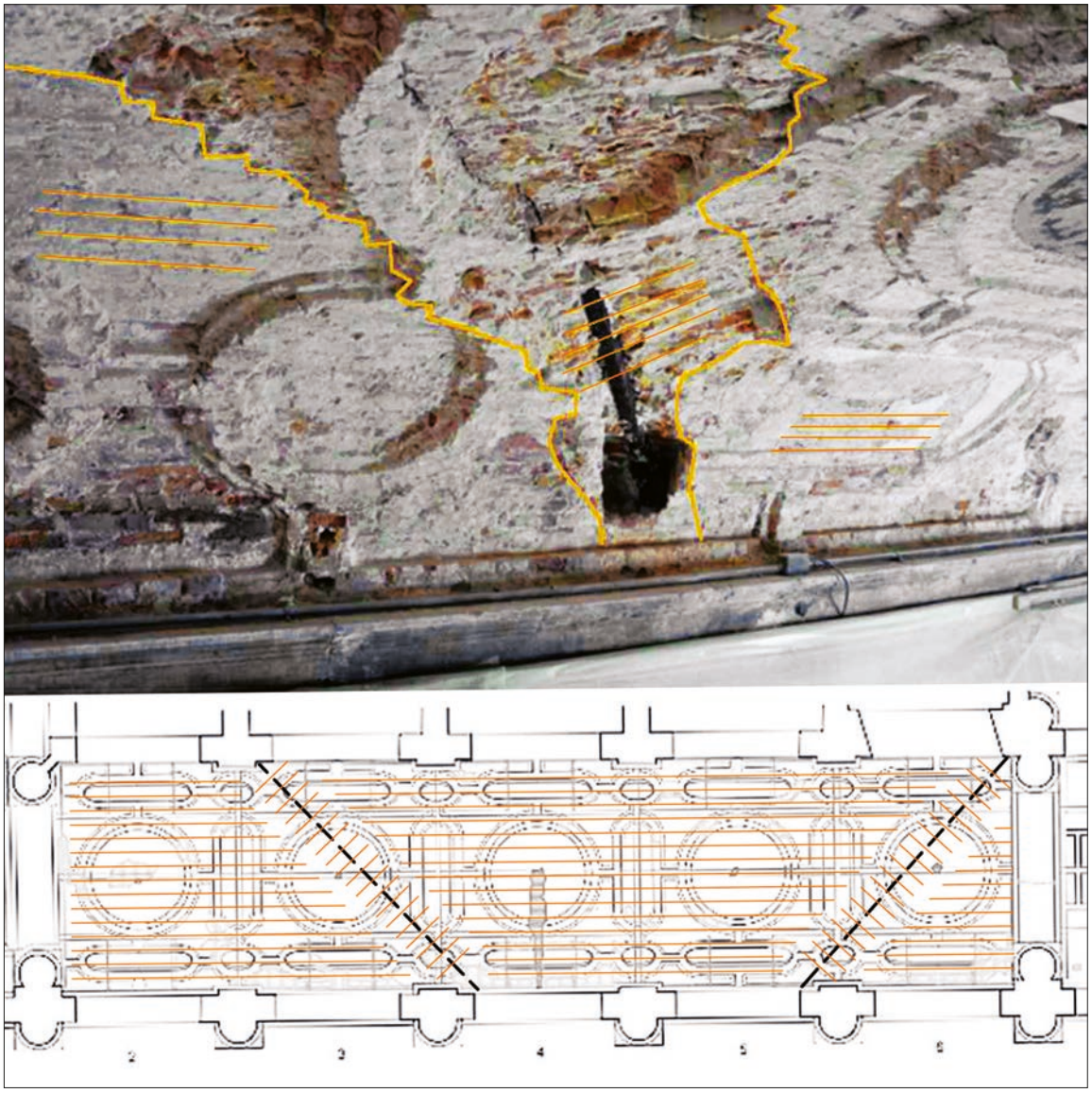
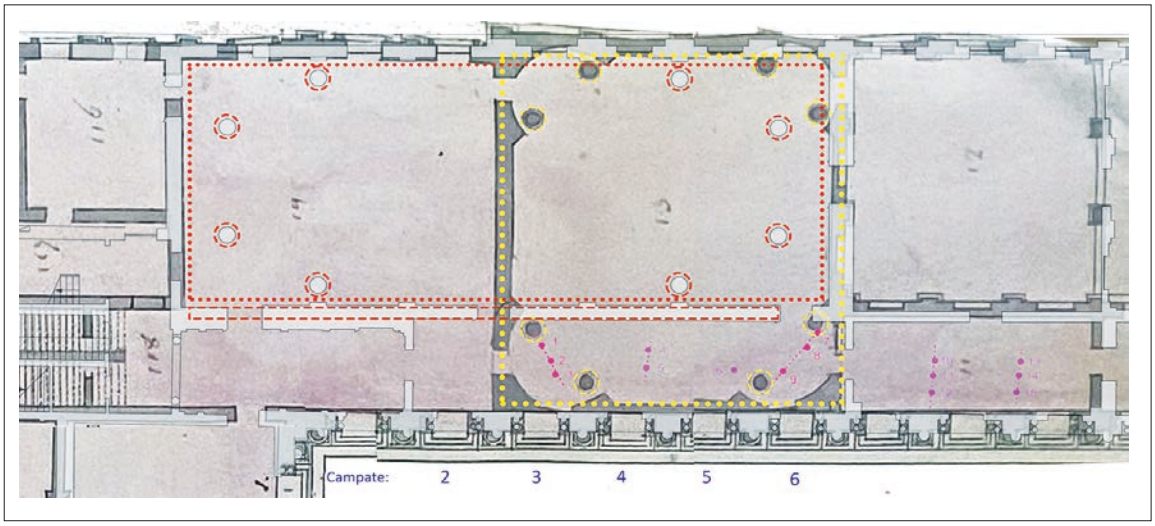


Figura 7 (sopra) fotografia con indicazione dell'apparecchiatura muraria delle volte nella campata n. 6 e della tessitura dei mattoni in corrispondenza del 'tirante' analizzato nella campata 6 e (sotto) pianta del piano terra con indicate in rosso la posizione dei 'tiranti'; sotto, con grafia arancio, la schematizzazione dell'andamento dei piani di posa dei mattoni nelle campate da n.2 a n.6, schemi grafici elaborati dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia, 2025, fotografia della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia, 2024

dalla praticità nella posa o dalla volontà di formare un arco strutturale nello spessore della volta per sostenere appunto l'apparato dei «nicchioni» della sala 'ottagona'.[24]

L'analisi integrata tra fonti materiali e documentarie ha consentito di riconoscere nella sala 'ottagona' un episodio architettonico rilevante seppur transitorio, oggi completamente perduto nella sua fisicità ma parzialmente conservato nella memoria muraria. I due elementi metallici rinvenuti rappresentano un'indiretta, ma preziosa testimonianza di una fase costruttiva altrimenti nota solo attraverso disegni e documenti d'archivio, contribuendo alla comprensione delle complesse trasformazioni degli spazi dell'Ala Napoleonica e del suo ruolo nella rappresentazione del potere in età napoleonica e post-napoleonica.

24 Preme sottolineare che dal punto di vista strutturale si tratta in realtà di elementi poco efficaci a compressione e quindi inadatti a sostenere carichi verticali ma l'ipotesi si riferisce alle intenzioni e non all'efficacia del sistema ed è avvallata dal contesto culturale e scientifico del XIX secolo, caratterizzato dallo sviluppo di sperimentazioni e testi teorici sulla scienza delle costruzioni; si pensi ad esempio al testo di Rondelet in più volumi e corredato da tavole grafiche, pubblicato in italiano nel 1832, che descrive l'uso di elementi metallici all'interno delle murature.



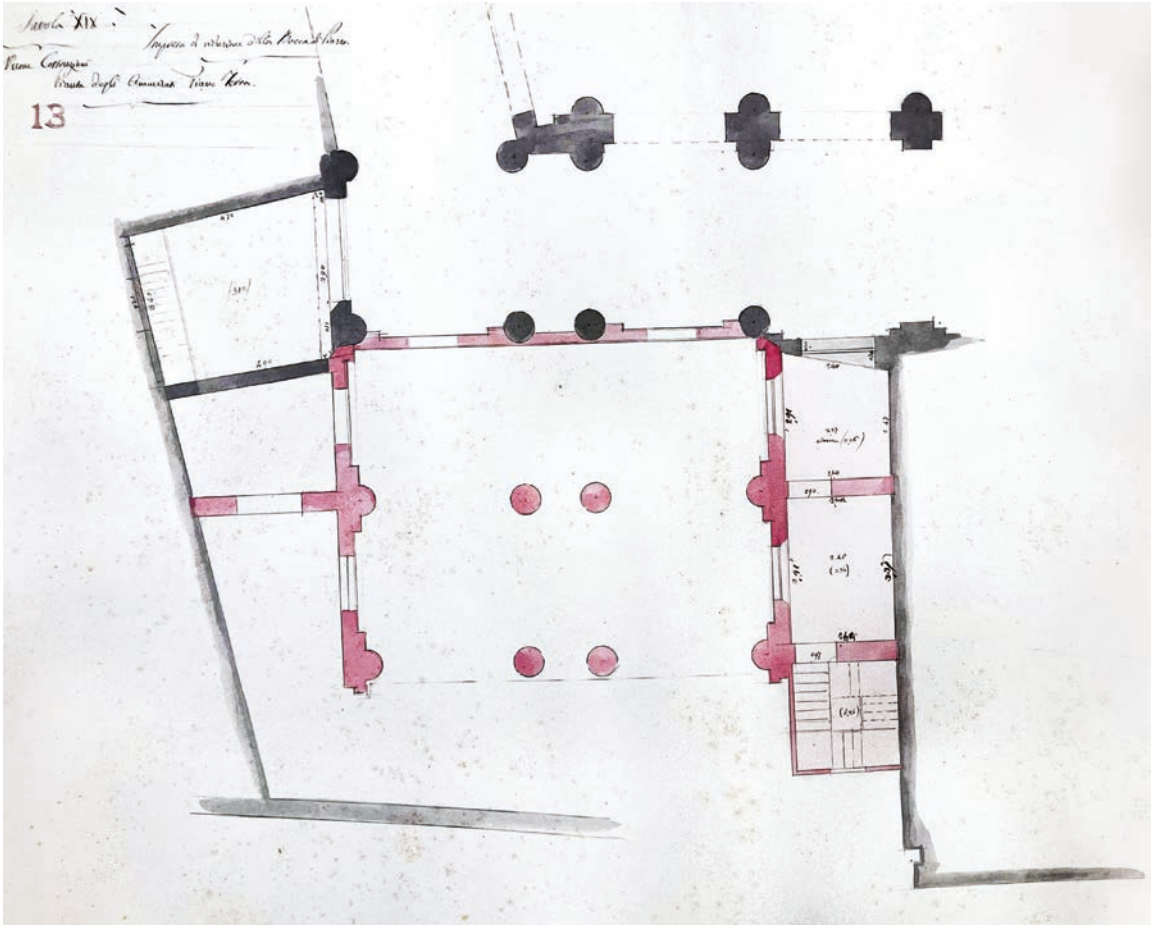


Figura 8 Sovrapposizione della pianta del piano primo del progetto di Giuseppe Maria Soli del 1810 con la 'sala ottagona' con la pianta attuale; indicazione in rosa degli elementi diagonali rilevati con indagine georadar; in viola gli altri elementi rilevati con georadar; segnalati in giallo il sedime della 'sala ottagona' e le sue otto colonne con fusto in legno; segnalati in rosso gli elementi dello stato attuale riconducibili al progetto di Lorenzo Santi ovvero il sedime della sala da ballo, il muro longitudinale e le otto colonne presumibilmente recuperate dalla 'sala ottagona', schema grafico elaborato dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia, 2025

Figura 9 Disegno di progetto della Bocca di Piazza a nord, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia, Archivio Disegni, n. 169 – Ala Napoleonica-San Marco-Gruppo di 27 disegni relativi ai restauri del 1851 Impresa Biondetti

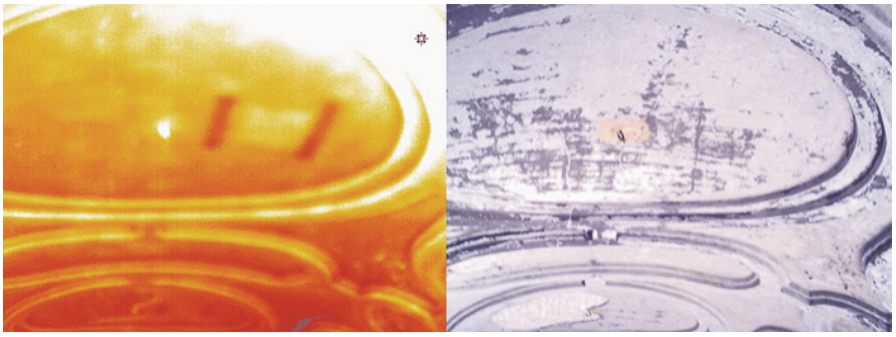


Figura 10
Indagini termografiche a cura della ditta Altraingegneria S.r.l. che hanno rivelato la presenza di discontinuità quadrate al centro delle campate ottocentesche del portico, presumibilmente connesse a fori, oggi risarciti, estratto dalla relazione delle indagini, 2024

3.3 Tra facciata e quinta scenica: la costruzione dello spazio pubblico

L'edificio di chiusura a fondo Piazza, elemento di connessione tra le due Procuratie che dà continuità al sistema dei portici del cinquecentesco 'foro', è espressione di quella volontà di dare evidenza della grandezza imperiale di Napoleone appena incoronato Re d'Italia nel 1805 proprio nel cuore della città da sempre simbolo del potere della Repubblica della Serenissima.

Il nuovo edificio viene realizzato nel breve arco di sei anni tra il 1807 e il 1813, appena un anno prima che Venezia e il Veneto tornassero sotto la Casa Asburgica, in un succedersi quasi frenetico di soluzioni progettuali in cui demolizioni, ricostruzioni, ricomposizioni, ripensamenti in corso d'opera propongono assetti diversi, ma sempre con la comune ambizione della *grandeur* francese. L'ultimo degli alloggi dei Procuratori di San Marco realizzato dal Longhena a metà del XVII secolo viene ricomposto nel nuovo palazzo per la sede dei reali trasformando gli spazi interni in grandi ambienti che occupano l'intera sezione del corpo di fabbrica e che trovano il perno centrale distributivo nel grande atrio passante al piano terra da cui si accede allo scalone monumentale a tutta altezza. L'ala seicentesca viene quindi proseguita nella nuova costruzione che assume come elemento di continuità formale il modulo dell'arcata di facciata a due livelli secondo il modello introdotto nella prima metà del Cinquecento dal Sansovino nella Libreria e ripetuto per tutte le Procuratie Nuove con l'aggiunta del terzo ordine.

A fronte della perdita della costruzione cinquecentesca della chiesa di San Giminiano che con il tratto di Procuratie Nuove componevano un sistema chiuso ma eterogeneo, l'intervento napoleonico assume un ruolo importante nel contesto urbano della Piazza dove introduce un fronte architettonico unitario che assume il ruolo di vero e proprio fondale scenico contrapposto alla Basilica. Questo fronte, al tempo stesso, diventa sistema permeabile di percorsi pedonali: l'attraversamento longitudinale garantito dal nuovo portico che consente di mantenere una passeggiata continua protetta dal Bacino di San Marco fino alla Torre dell'Orologio per una lunghezza di oltre quattrocento metri e gli attraversamenti trasversali che permeano il fabbricato mettendo in collegamento la Piazza con l'area urbana circostante.

I passaggi traversali all'Ala Napoleonica sono chiaramente riconoscibili per l'innesto sul portico voltato di un sistema architettonico con colonne che sostengono un solaio piano 'a cassettoni': la cosiddetta Bocca di Piazza realizzata nella seconda metà del Seicento tra le Procuratie Nuove e l'Ala Napoleonica, che collega con la via XXII Marzo, l'atrio centrale del sottoportico di San Giminiano che distribuisce allo scalone monumentale ma che al tempo stesso collega la Piazza con la calle dell'Ascensione e infine il passaggio nello snodo tra le Procuratie Vecchie e l'Ala Napoleonica di collegamento verso la calle del Selvadego. Ed è proprio questo ultimo tratto della costruzione ottocentesca che mette in luce alcuni aspetti interessanti nella lettura del fabbricato, dei suoi caratteri costruttivi e del ruolo che assume nel contesto della Piazza.

Nel 1851 in pieno governo austriaco viene realizzato un progetto riguardante *I restauri in Bocca di Piazza,* documentato da dettagliati disegni conservati presso l'Archivio disegni della Soprintendenza.[25] Si tratta di un corpo di 27 disegni che nella rappresentazione dello

25 Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Archivio Disegni, 169 – Ala Napoleonica-San Marco-Gruppo di 27 disegni relativi ai restauri del 1851 Impresa Biondetti

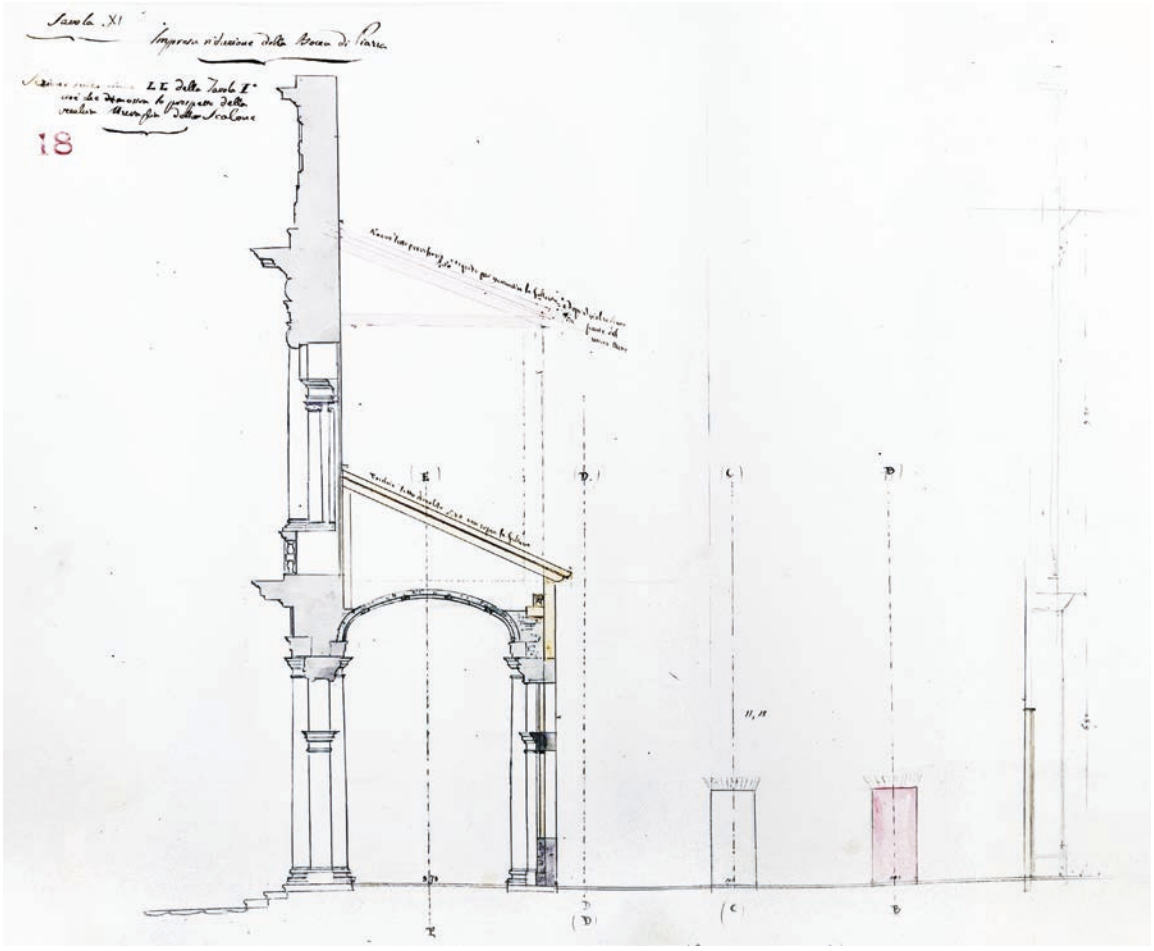


Figura 11 Sezione in corrispondenza della Bocca di Piazza a nord nella quale si nota che dietro la facciata della piazza non era presente un corpo di fabbrica, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia, Archivio Disegni, n. 169-Ala Napoleonica-San Marco-Gruppo di 27 disegni relativi ai restauri del 1851 Impresa Biondetti

stato esistente e di progetto dell'area del passaggio a nord, simmetrico rispetto alla Bocca di Piazza **[fig. 11]**, mettono in luce la condizione di non finito di questa porzione di fabbrica così lasciata durante la fase costruttiva iniziale nel primo decennio dell'Ottocento **[fig. 10]**.[26] Se il fronte monumentale verso la Piazza risulta completato entro il 1813, la costruzione a tergo rimane in uno stato di indeterminatezza: i disegni in sezione lungo la linea del portico segnalano nel 1851 la presenza al piano terra del portico voltato, a cui si accosta la soluzione a cassettoni delle ultime campate in corrispondenza alla Bocca di Piazza nord, entrambi protetti da una semplice tettoia che sostituisce gli ambienti del primo piano. Sempre al piano terra sembra esserci un passaggio dalla Piazza verso la calle del Selvadego ma privo di una configurazione architettonica. Il muro verso la Piazza è, in questo tratto, a tutti gli effetti una quinta scenica priva di relazioni funzionali con la fabbrica: è evidente che in tale soluzione prevale la necessità formale e rappresentativa di dare compiutezza allo spazio urbano della Piazza piuttosto che quella di garantire la funzionalità del fabbricato. Più fattori possono avere influito su questa soluzione incompiuta: gli aspetti di durata temporale, le esigenze economiche che consentivano una ridotta disponibilità di risorse, la necessità di definire comunque lo spazio pubblico pur attraverso strategie scenografiche e teatrali, piuttosto che architettoniche.

26 Le indagini termografiche condotte all'intradosso a cura della ditta Altraingegneria srl, all'avvio del cantiere, hanno rivelato la presenza di discontinuità quadrate al centro delle campate ottocentesche del portico, presumibilmente connesse a fori, oggi risarciti; una delle ipotesi è che si possa trattare dei fori di passaggio di puntellazioni atte a sorreggere una struttura retrostante di sostegno della facciata sulla Piazza, nel periodo in cui essa era priva del corpo di fabbrica del primo piano.

I tempi ristretti entro cui il governo francese ha portato a termine l'operazione, con l'elaborazione di almeno tre progetti e le relative variazioni, importanti demolizioni e la nuova edificazione nonché gli aspetti economici possono avere influito su una qualità esecutiva più sommaria e sbrigativa soprattutto se confrontata con il cantiere cinquecentesco e quelli successivi fino alla metà del Seicento. Come il sistema costruttivo della volta abbandona quello delle 'cassaforme' scamozziane e del modulo del laterizio, modellando in modo grossolano le forme all'interno della volta con una procedura forse più rapida ed efficace nella continuità muraria ma dagli esiti più irregolari, anche il cassettonato lapideo seicentesco in corrispondenza della Bocca di Piazza sud viene ripreso a nord nelle forme e dimensioni ma diventa un cassettonato ligneo con cantinelle e intonaco che imitano solo l'aspetto del materiale lapideo: una soluzione sicuramente di più rapida nell'esecuzione e con un costo decisamente inferiore. Solo negli apparati lapidei di facciata e del fronte interno del portico, la volontà è quella di mantenere una sostanziale continuità con il passato, e, pur introducendo un linguaggio contemporaneo nei partiti decorativi e integrando, per ragioni di economia, la nobile pietra d'Istria con materiali a questa assimilabili provenienti dalle imponenti demolizioni della chiesa di San Giminiano e delle Procuratie Vecchie, il fronte architettonico della nuova ala assicura, seppure in parte solo in modo 'scenico', l'unitarietà dello spazio urbano della Piazza.

Bibliografia

Antolini, G. (1813). *Idee elementari di architettura civile*. Bologna: editore Tipografia di Iacopo Marsigli.

Bastianello, E. (2013). «Il Palazzo Reale di Venezia (1806-1813) con una Appendice con i testi delle relazioni degli architetti». *La rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale,* 111.

Cavaggioni. I.; Turri, A. (2025). «La costruzione del portico di Piazza San Marco tra Jacopo Sansovino e Vincenzo Scamozzi. Prime considerazioni nell'ambito del cantiere di conservazione in corso». *Venezia. Cronache della Soprintendenza. Attività e Ricerche*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 75-87. Collana Restauro.

Franzoi, U. (1994). «Gli Edifici della Piazza e la Chiesa 'Opposta' di San Geminiano». *Le Procuratie Nuove in Piazza San Marco*. Roma: Editalia.

Godoli, E. (1977). «Progetti per Venezia di Giovanni Antonio Antolini». *Architettura in Emilia Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione = Atti del Convegno* (Faenza, 6-8 dicembre 1974).

Marziliano, M.G. (a cura di) (2003). *Architettura e Urbanistica in Età Neoclassica: Giovanni Antonio Antolini (1753-1841) = Atti del convegno* (Faenza, 25-26 settembre 2000).

Morolli, G. (1977). «Giuseppe Maria Soli, architetto modenese (1745-1822)». *Architettura in Emilia Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione. Atti del Convegno* (Faenza, 6-8 dicembre 1974)

Pavanello, G. (1974). «La decorazione del Palazzo Reale di Venezia». *Bollettino dei Musei Civici veneziani*, 172, 3-34.

Romanelli, G. (1977). «Vicende veneziane di neoclassici emiliani». *Architettura in Emilia Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione = Atti del Convegno* (Faenza, 6-8 dicembre 1974).

Romanelli, G. (1977). *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel XIX secolo*. Roma: Officina edizioni.

Selvatico, P. (1847). *Sulla architettura e sulla scultura a Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di P. Selvatico per servire di Guida estetica*. Venezia: Paolo Ripamonti Carpano.

Torsello, G.B. (1970). «Il neoclassico nella Piazza. L'Ala Napoleonica e il Patriarcato». *Piazza San Marco: l'architettura, la storia, le funzioni*. Venezia: Marsilio.

Il restauro della colonna del Leone in piazzetta San Marco
La donazione Neff per l'Archivio Disegni

Irina Baldescu
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Abstract
The Neff donation consists of a series of materials related to the restoration of the Lion (Chimera) in Piazzetta San Marco (1892): drawings signed L. Vendrasco, photos by G.B. Brusa, a bronze fragment of the Lion and a letter from 1917, signed Mathilde Auckley Donoho. They where donated in 1900 to R.G. Donoho, the American painter, by L. Vendrasco, master-restorer of Palazzo Ducale and of the columns of San Teodoro and of the Lion. Other figures of Americans can be associated with this context: Etta Macy, connected to Vendrasco, also friend of Eleonora Duse and cited by D'Annunzio; or Franklin Torrey, the American Consul in Florence.

Keywords
Bronze Lion Column, Piazzetta San Marco, Americans in Venice, Restoration, Nineteenth century, Venetian art copies.

A dicembre 2024 è pervenuto all'Archivio Disegni un fascicolo in donazione da Richard Neff, per il tramite del Museo di Cincinnati, conservatore dottor Peter Bell.[1] Il nucleo di materiali donati documenta il restauro del Leone di bronzo (o Chimera) e della colonna che lo sorregge, in piazzetta a San Marco **[fig. 1]**, attorno al 1892. Comprende una serie di quattro disegni, datati 1892 e firmati Luigi Vendrasco; sette fotografie contemporanee della chimera in corso di restauro, con il timbro a secco di G.B. Brusa;[2] un piccolo frammento bronzeo dichiaratamente prelevato dalla statua del leone; in fine, una lettera manoscritta del 1917 che rende conto della provenienza dei materiali **[figg. 2-6]**.

Molto rilevante, perché inedita e peculiare viste le figure coinvolte, è la lettera che accompagna il materiale donato. Firmata da Mathilde Auckley Donoho e datata 22 maggio 1917, la lettera racconta come i materiali furono regalati al marito Ruger Gaines Donoho, nel 1900 durante il loro viaggio a Venezia, da Luigi Vendrasco stesso, ed esprime l'intenzione di

1 Peter Bell ha portato a mano il materiale a Venezia, sbloccando così una trattativa portata avanti dal 2020, ferma a causa dei costi di trasporto. I materiali sono stati acquisiti agli inventari dell'Archivio Disegni della Soprintendenza, nrr. 18390-402, collocazione provvisoria 260B. Il frammento bronzeo (nr. 18402) sarà conservato a parte.

2 L'attività del fotografo Giovanni Battista Brusa non è stata ancora oggetto di uno studio monografico. La sua attività si colloca tra gli estremi cronologici 1860-97 (cf. scheda Fototeca Fondazione Zeri), come prova la collaborazione al restauro della colonna. Oltre ad album di ricordi di Venezia ancora reperibili sul mercato antiquario, ha lavorato a Venezia anche con gli Uffici preposti alla conservazione dei monumenti; diverse immagini di G.B. Brusa sono confluite nell'Archivio fotografico Ministero Pubblica Istruzione (Ministero della Cultura – ICCD).

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3
Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17
© 2025 Baldescu
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/009

Figura 1
Le colonne in piazzetta San Marco, fotografia databile probabilmente al 1880, già parte della collezione del pittore John Singer Sargent (1856-1912). Questa prospettiva era un *cliché* dei souvenir turistici veneziani; questa è forse acquistata dallo studio Naya, che ne aveva diverse in catalogo. Victoria and Albert Museum, cat. 1105 – 1929. Un disegno dalla stessa angolatura illustra il volume di Vendrasco (1892)

Mathilde di destinare i materiali a un museo o istituzione culturale. Donoho era deceduto l'anno prima, nel 1916.

Da questi materiali è scattata la curiosità di indagare sul contesto del restauro del Leone sulla colonna, sotto il profilo del rapporto con le figure di americani a Venezia alla fine del XIX secolo: è emerso un carosello narrativo il cui asse è proprio la colonna del Leone in piazzetta San Marco, che coinvolge tecnici, restauratori, artigiani, mecenati e amanti d'arte.

I disegni donati **[figg. 2-3]** trovano una corrispondenza in alcuni documenti conservati nell'Archivio Disegni dell'Ufficio, firmati da Antonio Tosoni.[3]

Il restauro del Leone e il calco in gesso della testa sono documentati anche da fascicoli nell'Archivio storico della Soprintendenza, consistente in materiali tecnici e amministrativi, a partire dal 1891.[4] Per esempio un appunto del marzo 1891 di Luigi Vendrasco, in attesa dell'esperto nominato da Roma Cristoforo Ravelli, informa il Ministero che

> il leone è abbandonato posto in cortile di Palazzo [Ducale] si attende tempo sereno per poter fare le fotografie del medesimo.[5]

3 ArD, coll. 260A.
4 ArSt, coll. A10, fasc. Colonna del Leone (1891-92); calco in gesso del Leone.
5 ArSt, coll. A10, fasc. Colonna del Leone.

Figura 2 Disegno laterale del leone (chimera) sulla colonna in piazzetta, firmato Luigi Vendrasco. Donazione Neff, 2024, ArD, coll. 260B.

Figura 4 Fotografia laterale del leone, studio G.B. Brusa, 1891. Donazione Neff, 2024, ArD, coll. 260B

Figura 3 Disegno frontale del leone, firmato Luigi Vendrasco. Donazione Neff, 2024, ArD, coll. 260B

Si tratta probabilmente proprio delle fotografie di G.B. Brusa **[figg. 4-6]**, pervenute in dono, che mostrano il leone con vari segni di degrado; sono quindi da datare alla primavera del 1891. Queste fotografie non avevano un risconto nell'Archivio della Soprintendenza. Del restauro della colonna di San Teodoro si conserva, invece, una serie di fotografie realizzate dallo Studio Naya.[6]

Nella cartella conservata nell'Archivio Disegni, che riguarda entrambe le colonne, Luigi Vendrasco e Antonio Tosoni sono co-firmatari delle tavole riguardanti la colonna di San Teodoro; l'esame delle documentazioni, in generale, suggerisce che Antonio Tosoni fosse il disegnatore, mentre Luigi Vendrasco era il tecnico.

Alcuni disegni della colonna di San Marco (o del Leone, noto anche come Chimera), nonché diversi estratti dalle documentazioni scritte, sono stati già ripetutamente pubblicati in modo parziale. Appaiono nel volume a cura di Scarfì (1990), che rende conto del restauro eseguito negli anni Ottanta del Novecento sul Leone e sulla colonna (Longega 1990). In seguito, i documenti sono menzionati nella ricerca (amatoriale ma piena di entusiasmo) di Voltolina (2013), intesa a ricostruire la vita e l'attività di Luigi Vendrasco.

Per quanto riguarda i disegni del Leone pervenuti in donazione, è molto probabile che gli elaborati di Vendrasco rappresentino gli originali, successivamente copiati su lucido, per uso dell'Ufficio, da parte del disegnatore Antonio Tosoni. I disegni di Vendrasco, realizzati su cartoncino, presentano dei pentimenti che suggeriscono un'analisi in corso d'opera; le

6 Alcune immagini pubblicate anche in Voltolina 2013.

Figura 5 Fotografia frontale del leone, studio G.B. Brusa, 1891. Donazione Neff, 2024, ArD, coll. 260B

Figura 6 Fotografia di dettaglio del Leone, studio G.B. Brusa, 1891. Donazione Neff, 2024, ArD, coll. 260B

ombrature per rendere le volumetrie del Leone sono più drammatiche, essendo presenti anche degli studi di particolari.

Mettere a fuoco i personaggi della lettera di M.A. Donoho consente uno sguardo sulla scena della società veneziana tra fine Ottocento e i primi del Novecento, dove con fervore unico si intrecciano legami di amicizia con interessi turistici, artistici, antiquari, politici, con storie di restauro e di interesse per i monumenti.

Ruger Gaines Donoho[7] è una figura rilevante dell'impressionismo americano, anche se la sua fortuna commerciale e critica non è mai stata molto ampia, forse per la sua adesione a uno stile di pittura molto francese, impregnato dall'eredità della Scuola di Barbizon, che non ricalcava in tutto il gusto americano. Se i suoi studi a Parigi e soggiorni in Francia sono ben noti alla critica, il suo soggiorno veneziano è menzionato solo di passaggio, apparentemente senza ulteriori influssi sulla sua carriera (Barilleaux, Beck 2000). Nel 1900 è in viaggio in Europa con la moglie Mathilde Auckley, che aveva sposato nel 1894.

7 Molto stringata la voce su R.G. Donoho (1857-1916), in ThB, vol. 9. (Mach 1999). Donoho nasce nel Mississippi sudista e si trasferisce con la madre, in piena guerra di secessione, nel nord a Washington. Studia a Parigi con Lefrebvre all'incirca dal 1879 al 1887. Nel 1894 si sposa con Mathilde Auckely. Abiteranno a Long Island, New York.

Luigi Vendrasco (San Zenone, 1821-Venezia, 1912), invece, è un personaggio entrato in un cono d'ombra prima della ricerca di Voltolina: capomastro, falegname, muratore e intagliatore,[8] è protagonista di molti restauri importanti. Dal 1866 si occupa, a Padova, del restauro delle cupole della Basilica del Santo (Voltolina 2013, 73); successivamente, a Venezia, dal 1878 sostituisce, nei lavori di restauro di Palazzo Ducale, l'ex assistente di Annibale Forcellini, Giuseppe Fagarazzi, venuto a mancare (88). Sullo stesso cantiere lavora anche un giovanissimo Giacomo Boni. Vendrasco è impiegato dal Corpo Reale del Genio Civile; passerà in seguito alle dipendenze dell'Ufficio regionale dei Monumenti, dopo la sua istituzione (88 ss.). Dopo il decesso di Forcellini, nel 1891, nello stesso anno che vede anche l'istituzione degli Uffici Regionali per i Monumenti, staccati dal Genio Civile, le relazioni di Vendrasco con i Direttori diventano più spigolose; i documenti d'archivio e le pubblicazioni d'epoca rilevano un rapporto assai conflittuale e polemico con i superiori, prima con Federico Berchet, nominato dal 1892, o con Domenico Rupolo, assistente dal 1893, che in seguito ha avuto una lunga carriera (106, 159 ss.).

Dopo il 1891 – ancora sulla scia dei precedenti incarichi, in un contesto che si sta trasformando – Vendrasco si occupa degli interventi di restauro delle colonne del Leone e di San Teodoro; sono due interventi che per posizione urbana e visibilità sociale attirano gli sguardi di tutto il mondo veneziano, e non solo degli addetti ai lavori.

Negli stessi anni, forte probabilmente di una rinnovata fama, Vendrasco inizia a criticare pubblicamente alcune scelte nei lavori al campanile di San Marco (Voltolina 2013, 145 ss.) e ad avvertire sul pericolo di crollo.

Luigi lavora spesso assieme al figlio Giovanni Antonio Vendrasco (nr. 1860), geometra e appassionato studioso di storia veneziana, in chiave tecnica; dal lato commerciale e politico, G.A. Vendrasco è anche titolare di una ditta di legname lavorato (probabilmente mobilio piuttosto che carpenteria), in attività dal 1889 al 1892.[9] Negli anni dopo il restauro delle colonne, attorno al 1894-96, troviamo i due anche a Chioggia, a fare una consulenza per Aristide Naccari, per il restauro e la ricostruzione del campanile di San Martino (Voltolina 2013).

Giovanni Antonio è molto attivo nella società culturale veneziana, impegnato a documentare con pubblicazioni i lavori a cui partecipa il padre (Vendrasco 1892; 1896); è un collaboratore assai costante di giornali locali e un divulgatore entusiasta. Un opuscolo del 1906 della Società delle Arti Edificatorie di Venezia (Voltolina 2013, 47), che funzionava presso la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, lo presenta tra i 'benemeriti' dell'Esposizione dello stesso anno (accanto, tra altri, al sindaco Grimani e Aristide Naccari), con alcuni cenni biografici. Si menziona che ha diretto i restauri della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, essendo poi nominato architetto della stessa, e che ha partecipato alle esposizioni universali di Vienna, Parigi, degli Stati Uniti e del Venezuela – probabilmente con lavori di intaglio e con mobilio.

Luigi Vendrasco, invece, balza alla cronaca nazionale dopo il crollo del campanile di San Marco, avvenuto il 14 luglio 1902, perché ripetutamente, dagli anni Novanta dell'Ottocento, aveva avvertito le autorità sui problemi statici: la voce è stata inascoltata o addirittura smentita da commissioni tecniche costituite dal Ministero, finché il 2 luglio 1902, in effetti, il crollo avvenne (Voltolina 2013, 146 ss.; 159 ss.).[10]

Considerati i personaggi, fortemente ancorati nell'ambiente tecnico e nella società veneziane, ci si domanda quale potrebbe essere l'anello di congiunzione tra Vendrasco, capomastro di alte qualifiche rimasto però sempre fuori dai salotti alla moda, e un pittore americano di formazione parigina, appartenente all'alta borghesia newyorkese, come Donoho?

Un'ipotesi scaturisce dalla lettura della dedica presente nell'opuscolo *Marco e Todaro. Le due colonne della piazzetta San Marco in Venezia*, redatto da Giovanni Antonio nel 1892:

Alla distintissima signorina Etta Macy, che pur nata in quella terra dove l'arte è tutta moderna, sente profondo il culto delle nostre cose antiche, con perspicacia e amore ne studia le istorie.

8 Così si dichiara Luigi Vendrasco stesso, negli atti della Camera di Commercio, nel 1847; risulta titolare di un negozio di falegnameria a Santa Margherita, in fondamenta Malcanton, sottoportico dell'Orese, aperto in questa sede dal 1844; prima esercitava come falegname, muratore, intagliatore in parrocchia di Sant'Antonin, via terrà Corazzere 3545. ASVe, Camera di commercio, faldone 126, riportato da Voltolina 2013, 62-3.

9 ASVe, Fondo Camera di commercio, faldone 125, nr. 41143, riportato da Voltolina 2013, 59. La sede della ditta è registrata a Santa Croce 1308, mentre la residenza di G.A. Vendrasco a San Marco 462, molto vicino a Piazza San Marco. Luigi Vendrasco stesso abita nella stessa corte.

10 Per la vicenda in generale cf. Fenzo 1992.

Etta Macy (1854-1927) è una figura della comunità americana a Venezia dimenticata dalla storiografia. A delineare in poche linee il personaggio – oltre le righe concise ed ellittiche dell'epigrafe affissa a Murano, in fondamenta Santi, e sulla sua tomba a San Michele – è la biografia scritta, nel 1931, da due americane sue ammiratrici (Bacheler, Orr White 1931), con l'intenzione esplicita di conservarne la memoria.

Etta, nota anche come Henrietta Gardner Macy, si è innamorata di Venezia dopo un primo viaggio nel 1890 e ha passato qui quasi quattro decenni della sua vita, con brevi intervalli a Londra e a Firenze. Il suo legame peculiare con Murano si esplicita nella fondazione di una scuola per i bimbi degli operai, a partire dal 1910, in fondamenta Santi: la scuola si installa nel palazzo dove prima funzionava la comunità di Agostiniane, rimasto in disuso dopo il loro trasferimento nella casa madre di Mira. In una serata dell'estate del 1927 Etta Macy affoga tragicamente in Laguna, tra fondamente Nuove e Murano, a causa di una tempesta improvvisa che rovescia il suo *sandalo*.

Giornalista, artigiana, pittrice e abilissima nella lavorazione dello stucco e nel fare calchi, maestra di scuola vicina alle idee Montessori e benefattrice dei poveri e dei loro bimbi: Macy è una figura poliedrica, che vive sempre ai limiti della povertà materiale, in un mondo molto ricco intelletualmente; esplora con passione sociale e antropologica tutti gli strati sociali veneziani, dagli ambienti più disagiati fino alla nobiltà e ai grandi intellettuali.

Etta Macy è amica intima di Eleonora Duse, che la aiuta ad allestire anche un teatrino per i bimbi della sua scuola; ha rapporti di lavoro con Mariano Fortuny, che si affida a lei per copie in stucco e consiglia il suo lavoro a Gabriele d'Annunzio. La meraviglia dell'Atelier Miss Macy alla Giudecca ispira d'Annunzio a scrivere il racconto *Clarissa d'Oltremare*, nella serie *Faville del maglio* (d'Annunzio 1924-28).[11]

Considerata la sua spiccata vocazione ai rapporti umani, non è da meravigliarsi che dopo il trasferimento a Venezia, attorno al 1890, Etta Macy diventi un perno importante di connessione tra la comunità americana e la società veneziana, forte anche dei suoi rapporti con il mondo di Boston, dove ha perseguito studi pedagogici e artistici, tra il 1874 e il 1887.

A Venezia Etta Macy abita e lavora, nei primi anni, a Giudecca nel sottotetto di Ca' Frollo, palazzo vicino al sito dove più tardi, dopo il 1912, sorgerà la Casa dei Tre Oci; Ca' Frollo, forse ancora negli anni 1890 residenza con appartamenti in affitto, diventerà poi un albergo e resterà per tutto il Novecento luogo prediletto per i soggiorni di artisti, fino alla chiusura alla fine degli anni Ottanta.[12]

L'Atelier Miss Macy conta alcuni dipendenti oltre la titolare; produce calchi in gesso, copie di dipinti, oggetti in stucco che imitano materiali più pregiati. L'universo sorprendente della sua bottega si rileva in una serie di fotografie di Tommaso Filippi, ordinate da Etta Macy stessa, probabilmente come materiale pubblicitario per l'impresa.[13]

Muovendosi sul confine tra manualità artigianale e pedagogia, Etta Macy ha l'idea di insegnare l'architettura storica attraverso modelli in gesso: sono note nella sua biografia le sfortunate vicende di un primo modello in stucco di Palazzo Ducale, realizzato a partire dal 1890, che attorno al 1895, in attesa della spedizione verso gli Stati Uniti, è distrutto in un incendio in un magazzino portuario a Hull, in Inghilterra (Bachelor, Orr White 1931, 125 ss.). É probabilmente durante il suo lavoro al modello di Palazzo Ducale in miniatura che entra in contatto con Luigi Vendrasco, capomastro del restauro dello stesso Palazzo Ducale.

Dopo la distruzione del primo modello di Palazzo Ducale, purtroppo privo di assicurazione, Etta Macy inizia a lavorare a un secondo modello, più preciso. La biografia di Macy riporta una trattativa di vendita di questo secondo modello al South Kensington Museum del Regno Unito, che però non va in porto. Lo stesso museo – noto successivamente, dal 1899, come Victoria and Albert Museum – acquisisce nel 1893 una copia in gesso della parte anteriore del Leone.[14]

Gli scatti di Filippi, datati attorno al 1895, documentano nell'Atelier di Etta Macy a Venezia **[figg. 8-10]** almeno altri due grandi modelli in stucco di architetture veneziane famose, la Torre

11 Le storie, come *memorandum* autobiografici, sono pubblicate sul Corriere nel 1911, più tardi negli anni Venti riunite in volume. Il racconto è preso in esame anche in Damerini 1958. Henrietta Macy è menzionata, senza approfondimenti, in alcuni testi di esegesi di d'Annunzio (Mariano, Giacon 2016).

12 Ca' Frollo era un tale riferimento come albergo del mondo artistico che si istituì un comitato internazionale per salvarla dalla vendita, negli anni 1980. Per la vicenda si veda Bianchin 1988.

13 Serie Atelier Miss Macy, o H.G. Macy, Archivio Tomaso Filippi, di proprietà dell'IPAV – Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziane.

14 ArSt, coll. A10, fasc. Calco in gesso del Leone.

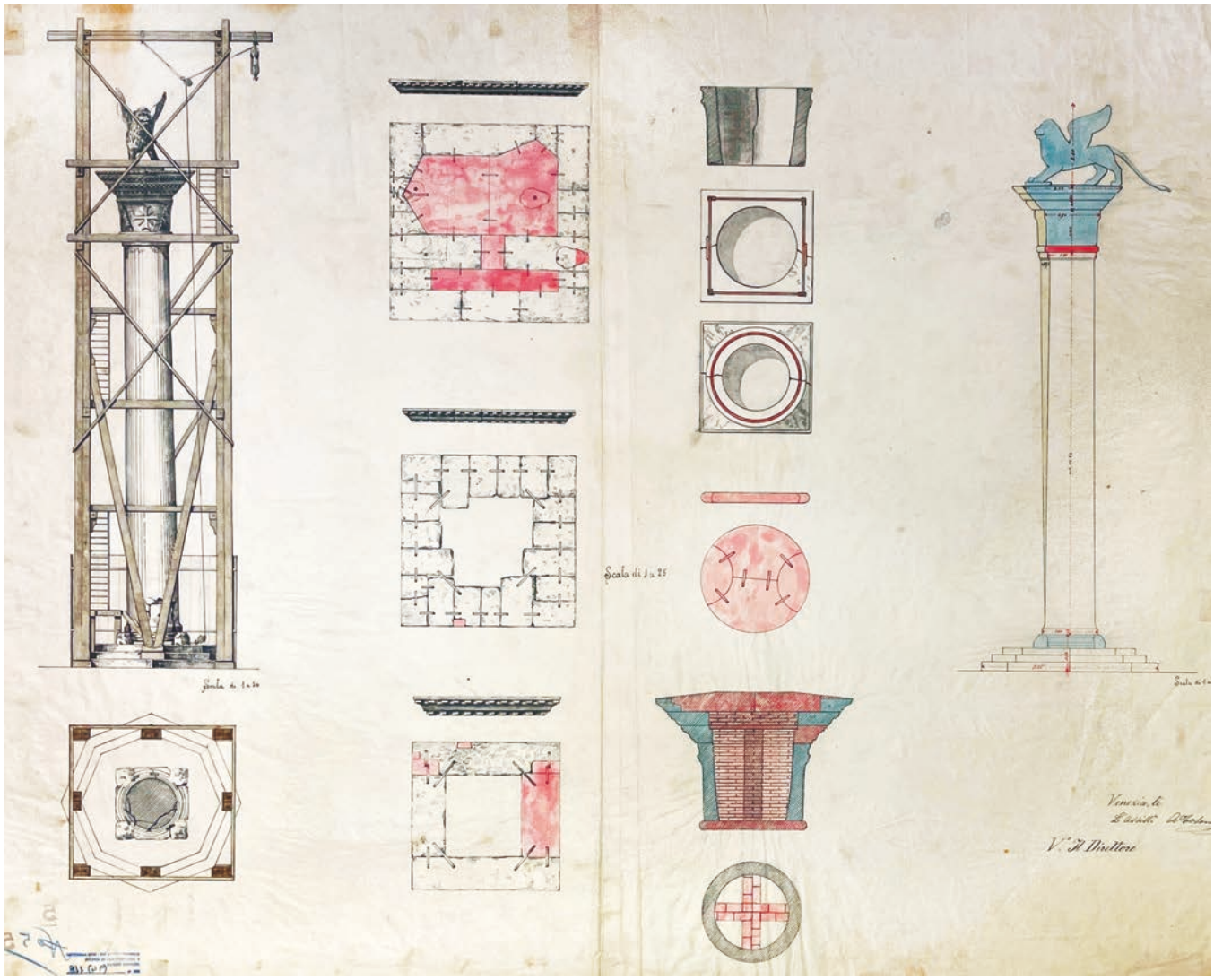


Figura 7 Tavola di restauro della colonna di San Marco, ArD, coll. 260A. Si nota il disegno dell'impalcatura con le scale di cantiere assai comode, che consentivano facilmente anche le visite del pubblico al cantiere

dell'Orologio e Ca' d'Oro: questi modelli emergono per le loro peculiari caratteristiche, in mezzo a una specie di *Wunderkammer* di copie e riproduzioni – in scala o rimpicciolite – di statue, dipinti, patere, cornici e altri oggetti d'arte. L'attività di Etta Macy è da inquadrare in una fiorente corrente di imprenditoria che cresce a Venezia negli ultimi decenni dell'Ottocento, rivolta al mercato della decorazione di interni e di riproduzioni di oggetti d'arte. Le produzioni – di cui la manifattura di Michelangelo Guggenheim era un'esempio eccelso – erano orientate all'esportazione e adeguate al gusto decorativo e ai souvenirs richiesti delle diverse comunità straniere. La storia di Etta Macy si intreccia anche con la storia di una diversa impresa, questa volta destinata al mercato tedesco: in un momento databile attorno al 1895-96, risulta che Franz Naager stesso, pittore tedesco e titolare a Venezia della Kunsthaus Franz Naager, le commissiona la decorazione dei vetri policromi da destinare alle vetrate dei grandi magazzini Wertheim a Berlino (Bachelor, Orr White 1931, 172-3).[15]

Non solo artigiana, ma anche giornalista di viaggio improvvisata, in virtù della sua scrittura spontanea e veloce, Etta Macy collabora saltuariamente con la gazzetta londinese *Punch,* con la *Pall Mall Gazzette*, con il *Brooklyn Eagle* e il *Boston Transcript* (Bachelor, Orr White 1931, 43-4). Invia ai giornali brevi storie dei suoi viaggi in Europa, che in particolare

15 Su Naager – la cui casa viene confiscata dallo Stato Italiano durante la Grande Guerra e ospita ad oggi la biblioteca e archivio di archeologia N.A.U.S.I.C.A.A. della Soprintendenza – Baldescu 2019.

nel periodo veneziano sono legate alla vita quotidiana a Venezia, un soggetto che non passa mai di moda.

Forte dei suoi contatti nel mondo artistico veneziano, Etta Macy si offre spesso, in effetti, anche come guida accompagnatrice dei compatrioti in vacanza a Venezia, come risulta anche dal volumetto commemorativo.

Alcune storie giornalistiche vengono riprese dalle sue biografe senza indicazione della fonte (*Venetian Sketches*, Bachelor, Orr White 1931, 81 ss.). Una di queste storie è proprio intitolata *The Bronze Lion of St. Mark*, il leone di bronzo di San Marco (88-91); si tratta del racconto di una visita svolta durante il restauro del Leone, che menziona anche l'ipotesi che circolava in merito all'appartenenza della statua all'ambito assiriano – poi rilanciata negli anni Novanta (Scarfì 1990).[16] Nell'episodio raccontato da Macy, in effetti il visitatore si presenta con il libro di Austin Layard sugli scavi di Nimrud, per confrontare le fattezze del leone. Che Vendrasco consentisse la visita del pubblico sulle impalcature – iniziativa *avant la lettre* di valorizzazione e divulgazione – è noto dagli appunti d'epoca di Vendrasco figlio (Voltolina 2013, 111), mentre il disegno dei ponteggi **[fig. 7]** rende conto della conformazione comoda delle scale. Layard era un personaggio noto a Venezia non solo per via delle pubblicazioni di archeologia, ma anche come proprietario del Palazzo Cappello Layard, dove era custodita anche la sua notevole collezione d'arte.[17]

Un'altra vicenda interessante, in questo contesto, è la realizzazione dei calchi in gesso della parte anteriore del Leone, attorno al 1891-93. Dalla corrispondenza assai copiosa conservata negli archivi della Soprintendenza, risulta che in una prima fase sono stati realizzati un numero di quattro calchi; se ne occupa il Genio civile, in particolare Antonio Tosoni.[18] Tosoni però era assistente tecnico e disegnatore, quindi aleggia sulla vicenda l'incognita di un supporto tecnico esterno. Se questa sarà stata Etta Macy, non è attestato nelle documentazioni. Uno di questi calchi è stato richiesto dal South Kensington Museum di Londra (noto poi dal 1899 come Victoria and Albert Museum), che nel 1893 pagherà all'Ufficio regionale dei Monumenti un quarto delle spese sostenute per i calchi (per un totale di 212,50 lire) e le spese per la cassa e la spedizione a Londra. Gli altri calchi risultano destinati dal Ministero all'Accademia di Belle Arti di Venezia, al Museo Correr (che a quei tempi aveva ancora la sede al Fontego dei Turchi) e, l'ultimo, a Roma.

La documentazione ci informa che nel 1895 un quinto calco è richiesto dal signore Franklin Torrey, che si appresta a pagare la stessa somma, anche se questo calco doveva essere tratto dalla stessa 'forma stanca', risultando quindi di minor qualità. Il richiedente non può essere altri che l'omonimo console americano di Firenze, Franklin Torrey (1829-1912), bostoniano di agiata famiglia, scultore e poi imprenditore del marmo a Carrara, decano della Comunità americana di Firenze, dove ha costruito anche la chiesa americana.[19] Resta anche in questa vicenda un segno di domanda sul coinvolgimento di Etta Macy, anche lei legata sia a Boston che a Firenze.

Nelle fotografie dell'atelier di Etta Macy, dove abbondano le statue di leoni di diverse misure e tipologie iconografiche (probabilmente il leone era un ambito souvenir turistico), compaiono anche alcune di piccolo formato la cui testa potrebbe essere una riproduzione in scala minore del leone sulla colonna **[fig. 9]**: a questo però sono state attribuite zampe diverse, forse con meno rischi di frattura durante il trasporto.

Questi spunti si intrecciano a suggerire l'ipotesi che, nel 1900, qualche anno dopo il restauro del Leone, sia stata Etta Macy ad accompagnare presso lo studio di Vendrasco (sito a breve distanza da Piazza San Marco) il pittore Donoho, forse curioso delle vicende dei restauri veneziani, per gusto artistico e – con particolare riguardo al leone – forse anche per interesse archeologico, considerata la fama delle sculture assiro-babilonesi al British Museum a Londra, o forse sul consiglio del compatriota Torrey.

Vendrasco dona probabilmente al pittore Donoho gli schizzi originali del restauro del Leone, tenuti nel proprio archivio, mentre agli atti d'ufficio aveva lasciato la copia di lavoro,

16 Un convegno del 2024 propone invece, in base ad analisi chimiche della lega, la sua attribuzione a un ambiente cinese; è avanzata l'ipotesi che fosse arrivato a Venezia a seguito dei viaggi in Cina del padre e zio di Marco Polo, nella prima metà del Duecento.

17 Sulla figura di Austen Henry Layard vedi anche Fales, Hickey 1987.

18 ArSt, coll. A10, fasc. Calco in gesso del Leone.

19 Si veda il sito: https://americanaristocracy.com/people/franklin-torrey.

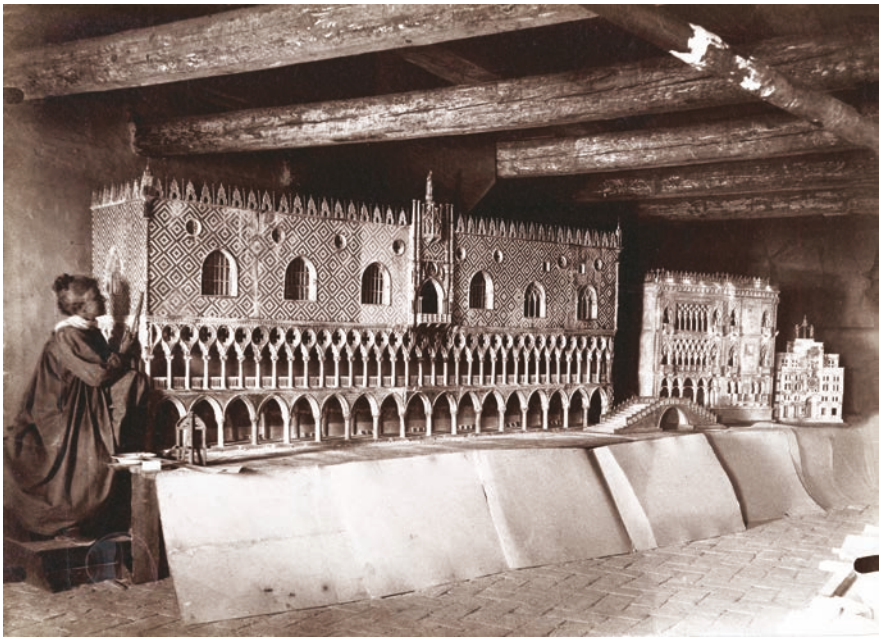


Figura 8
Etta Macy nel suo laboratorio, in atto di decorare il primo modello di Palazzo Ducale, circa 1895 (?). Il laboratorio era situato nel sottotetto di Ca' Frollo alla Giudecca. Per gentile concessione di IPAV. © Fondo Fotografico Tomaso Filippi, cat. Tfp 1943

Figura 9
Il laboratorio di Miss Macy, la titolare con alcuni operai. Sullo scaffale a destra del modello della Torre dell'orologio, i due leoni sembrano avere la testa modellata dal leone sulla colonna. Per gentile concessione di IPAV. © Fondo Fotografico Tomaso Filippi, cat. Tfp 1949

Figura 10
Il laboratorio di Miss Macy a Ca' Frollo. Per gentile concessione di IPAV. © Fondo Fotografico Tomaso Filippi, cat. Tfp 1948

redatta dal disegnatore Tosoni. Sempre attorno al Leone e a Vendrasco gravitano i contatti con il Victoria and Albert Museum di Londra e con Franklin Torrey, console americano a Firenze. Tutti questi rapporti gettano una nuova luce su una vicenda riportata da Voltolina: l'iniziativa di Vendrasco di scrivere alla Regina Vittoria (oltreché alla Regina Margherita) per avvertire del pericolo di crollo del campanile di San Marco, iniziativa per la quale gli viene rimproverato, in linea gerarchica, di sentirsi più inglese che italiano.

L'intenzione del donatore, Richard Neff, è stato di ricongiungere i materiali legati al restauro del Leone al loro luogo di origine.

Come spesso accade con le ricerche d'archivio, questo dono ha riportato alla luce non solo un'interessante documentazione tecnica, ma anche la memoria di luoghi e di persone scomparse nell'ombra del tempo. Sono testimonianze minute del meraviglioso intreccio tra locale e internazionale che da sempre ha animato, a Venezia, l'amore per i monumenti.

Elenco abbreviazioni

ASVe = Archivio di Stato di Venezia.
ArD = Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Archivio Disegni.
ArF = Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Archivio Fotografico.
ArSt = Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Archivio Storico.

Bibliografia

Bacheler, C.; Orr White, J. (1931). *The Nun of Ca' Frollo. The Life and Letters of Henrietta Gardner Macy*. New York: William Farquhar Payson.

Baldescu, I. (2019). «Franz Naager (1870-1942) a Venezia e l'opificio Kunsthaus Franz Naager in fondamenta Nove. Collezionismo e arte decorativa in stile nei primi del Novecento, tra Venezia, Berlino e Monaco di Baviera». *Il tesoro delle città. Strenna dell'Associazion Storia della città,* 14-29. https://www.storiadellacitta.it/wp-content/uploads/2020/10/Il-Tesoro_STRENNA-2019_C_2020.pdf

Barrileaux, R.P.; Beck, V. (2000). *Ruger Gaines Donoho. A Painter's Path*. Jackson: Mississippi Museum of Art – University Press of Mississippi.

Bianchin, R. (1988). «Prima che Ca' Frollo chiuda». *La Repubblica*, 18 febbraio. https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/02/18/prima-che-casa-frollo-chiuda.html

Damerini, G. (1958). «Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio. Otto lettere del Poeta a Mariano Fortuny per la 'Francesca da Rimini'». *Quaderni dannunziani*, 12-13, 165-98.

D'Annunzio, G. (1924-28). «La Clarissa d'Oltremare». *Le faville del Maglio*. Milano: Treves [raccolta di articoli pubblicati nel 1911].

F.M. Fales, B.J. Hickey (1987). *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia. Symposium Internazionale, Venezia, 26-28 ottobre 1983.* Roma: L'Erma di Bretschneider.

Fenzo, M. (1992). *Il campanile di San Marco: il crollo e la ricostruzione. 14 luglio 1902-25 aprile 1912 = Catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio* (Venezia, 14 luglio-31 dicembre 1992). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Longega, G. (1990). «L'intervento di manutenzione». Scarfì 1990, 195-214

Mach, E. von (1999). s.v. «Donoho, Ruger». *Ruger Gaines Donoho. Thieme Becker und Vollmer, Allgemeines Lexikon der Bildeden Kuenstler*, Bd. 9. Leipzig: Seeman, 454.

Mariano, E.; Giacon, M.R. (2016). *Da Gabriele D'Annunzio a Eleonora Duse, ovvero dal Fuoco alle Laudi.* Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

Scarfì, B.M. (1990). *Il leone di Venezia.* Venezia: Marsilio.

Vendrasco, G.A. (1896). «Il Palazzo dei Dogi e l'ufficio regionale dei monumenti. Note retrospettive». *Gazzetta degli Artisti*, 14.

Vendrasco, G.A. (1892). *Marco e Todaro, le due colonne della piazzetta S. Marco in Venezia: appunti storici del geometra Giovanni Antonio Vendrasco*, Venezia: Stab. tip-litografico C. Ferrari.

Voltolina, P. (2013). *Luigi Vendrasco, la Cassandra di Venezia*. Padova: Il prato.

Architetture d'acqua nel Veneziano a cavallo tra Ottocento e Novecento

Irina Baldescu
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Elisa Longo
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Alessandro Boscolo, Elisabetta Zambon
Comune di Venezia

Abstract
The article shows a selection of examples of protected industrial heritage (industrial archaeology) related to water, in the Venetian area and the hinterland of the city, built between the last years of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century: artificial canals and their locks; water pumping stations; static or moving bridges; water works system; harbour docks. These minor architectural signs, often forgotten by the public and by the town-administrations, are important witnesses of the technical progress and of the history of the amfibious territory of Venice, in its constant transformation between water and land.

Keywords
Industrial archaeology. Canal locks. Water architecture. Water pumps. Industrial heritage. Historic bridges. Historic engineering. Venetian lagoon. Historic hydraulic engineering.

Sommario 1 La gestione delle acque nel palinsesto del territorio storico. – 2 Architetture d'acqua tutelate: alcuni esempi. Chiuse di navigazione, ponti, magazzini portuali, idrovore e opere di bonifica, acquedotti.

1 La gestione delle acque nel palinsesto del territorio storico

La gestione delle acque costituisce, da sempre, un elemento fondativo dell'identità materiale e simbolica della città di Venezia, con logiche insediative profondamente influenzate dall'ambiente anfibio, che hanno dato luogo a una peculiare tecnica architettonica, espressione della complessa dialettica tra acqua e terra.

Tale assestamento si è espresso attraverso sistemi idraulici, infrastrutture marittime, dispositivi di controllo e opere di difesa che, nel corso dei secoli, hanno modellato un paesaggio culturale unico e stratificato.

Il presente resoconto intende raccontare alcuni percorsi di tutela delle architetture dell'acqua, nel Veneziano, messi in atto nell'ambito delle procedure di verifica dell'interesse culturale ai sensi degli artt. 10 e 12 del d.lgs. 42/2004; la selezione – focalizzata sul patrimonio cosiddetto di archeologia industriale tra fine Ottocento e la prima metà del Novecento – riflette le ricerche che le autrici hanno svolto negli anni scorsi nell'ambito delle competenze degli Uffici Tutela (vincoli), presso l'ex Soprintendenza per il Comune di Venezia e Laguna e l'ex Soprintendenza per la città metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Baldescu, Longo, Boscolo, Zambon
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/010

Treviso (la recente riforma ministeriale ha determinato, dal 2025, una ridistribuzione delle competenze territoriali).[1]

Le procedure di tutela, per la parte tecnica, amministrativa e di gestione della base dati, coinvolgono anche altri colleghi; ricordiamo qui la dottoressa Chiara Follin (Ufficio tutela Venezia e Laguna) e le dottoresse Morena Gobbo e Caterina Rampazzo (già Ufficio tutela Venezia metropolitana).

Per le questioni legali, un costante supporto venne fornito dalla dottoressa Rosa D'Alessandro.

Lunga la storia della gestione delle acque nel Veneziano, di cui alcuni segni sono andati persi nei secoli più recenti: basta ricordare gli articolati sistemi territoriali medievali delle saline in Laguna, elemento di cruciale importanza economica e strategica per la Serenissima; altri – come la gestione dei fiumi e la bonifica delle paludi – hanno conformato il territorio nella sua identità storica.

Gli acquedotti che si inseriscono nelle città a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, segnati dalle torri piezometriche, mettono in disuso il sistema delle cosiddette 'macchine' da pozzo: l'approvvigionamento idrico in un ambiente salmastro portò allo sviluppo di questi sofisticati sistemi di raccolta e filtrazione delle acque meteoriche, culminanti nelle vere da pozzo in pietra d'Istria che ancora oggi punteggiano calli e campielli. Questi manufatti, oltre alla loro funzione pratica, assunsero nel tempo un valore simbolico e ornamentale, diventando parte integrante dell'arredo urbano; a seguito dell'introduzione dell'acquedotto che ha fatto perdere la loro funzione primordiale sono diventate prede del mercato antiquario.

La gestione delle acque si intreccia, a Venezia, alle esigenze di difesa e controllo degli accessi marittimi alla Laguna: a partire dal tardo Medioevo, queste condussero alla realizzazione di complesse fortificazioni alle bocche di porto, quali il Forte di Sant'Andrea, progettato da Michele Sanmicheli e da Antonio da Castello nel XVI secolo, o le successive opere settecentesche di chiusura temporanea degli ingressi lagunari, testimonianza dell'intreccio tra architettura militare e ingegneria idraulica.

Tra il XV e il XVIII secolo, l'accresciuta preoccupazione per la colmatazione lagunare, derivante dallo scarico dei detriti fluviali, condusse alla realizzazione di grandiosi interventi di sistemazione idraulica: tra questi si segnalano la deviazione del Brenta, dell'Adige e del Piave. Tali interventi, finalizzati a impedire l'interrimento progressivo della Laguna, testimoniano un approccio scientifico e strategico alla regolazione del territorio, in cui l'ingegneria veneziana anticipò per certi versi le moderne pratiche di pianificazione ambientale. Occorre ricordare i canali artificiali di collegamento tra Laguna e terraferma, tra cui il canale di Mestre, realizzato nel XIV secolo e collegato all'approdo di piazza Barche, e il Naviglio del Brenta, il cui tracciato rettificato divenne nel Settecento la via privilegiata per la villeggiatura aristocratica lungo la Riviera del Brenta, scenario che accolse ville patrizie di rilevanza architettonica e paesaggistica.

Infine, nel corso del XVIII secolo, si tentò una prima definizione formale dei confini tra acque lagunari e terraferma, attraverso la posa di cippi di conterminazione, che rispondono a una crescente esigenza di definire 'visivamente' la rappresentazione spaziale e giuridica dei propri territori. Questi termini lapidei, alcuni dei quali ancora esistenti, segnarono una nuova fase nella percezione del paesaggio lagunare: da spazio fluido e dinamico a territorio regolato e sorvegliato.

Nel passaggio tra il XIX e il XX secolo si assiste a un mutamento paradigmatico nel modo di concepire l'intervento architettonico, specialmente laddove esso si rapporta a infrastrutture funzionali e sistemi di gestione territoriale. Le architetture delle acque – opere idrauliche, impianti di sollevamento, centrali, chiuse, manufatti per la regolazione fluviale –, riflettono con particolare chiarezza questo cambiamento. Si nota un duplice processo: da un lato, l'acquisizione di una logica industriale fondata sulla ripetizione modulare, resa possibile dai nuovi materiali e dalle tecniche seriali; dall'altro, la progressiva emancipazione dai canoni figurativi tradizionali, in virtù della loro natura eminentemente utilitaria. L'avvento dell'industrializzazione edilizia e dell'ingegneria dei materiali, in particolare l'introduzione del ferro e del cemento armato, consente un autentico salto di scala nella produzione architettonica.

1 La base di partenza è costituita dai materiali che gli stessi enti proprietari hanno inserito sul sistema www.benitutelati.it.

Figura 1 San Donà di Piave, Musile di Piave. Chiusa Intestadura (2023). Vista del meccanismo, in primo piano uno degli argani vecchi

Le infrastrutture idrauliche, per la loro collocazione marginale nel sistema delle arti maggiori divengono un terreno privilegiato di sperimentazione morfologica, spesso anticipano soluzioni che solo più tardi verranno canonizzate in ambito architettonico. Nel Ventennio questo slancio verso la modernità subisce una significativa torsione ideologica. La retorica del progresso viene desunta all'interno della più ampia narrazione nazionalista e imperialista, promossa dal regime. In tale contesto, le forme architettoniche delle opere pubbliche, incluse le architetture idrauliche, tendono a riassumere caratteri di monumentalità e classicismo. È il caso, ad esempio, delle centrali idroelettriche e delle dighe progettate negli anni Trenta, che spesso uniscono una concezione funzionale rigorosa a un'iconografia celebrativa dello Stato.

Per lungo tempo, nella prassi della tutela dei beni culturali, le architetture idrauliche e industriali sono rimaste escluse dal novero dei beni 'meritevoli di conservazione' e dal sigillo di 'culturalità' legati a un provvedimento dichiarativo dell'interesse culturale (vincolo), essendo percepite come prive di valore estetico o storico. Tale atteggiamento, prevalente fino agli anni Ottanta del Novecento, è dovuto a una visione estetizzante del patrimonio, fondata su criteri di pregio formale, antichità e puro 'visibilismo'.

Gli ultimi anni del Novecento vedono consolidarsi, anche nella prassi di tutela, una visione più ampia del patrimonio, con l'affermazione dell'archeologia industriale e della storia della tecnica come validi criteri nel giudicare l'interesse culturale e con una percezione diversa del concetto di valorizzazione culturale. Questo orientamento, che consente di riconoscere tali manufatti come testimonianze significative della modernizzazione del paesaggio e della cultura materiale, trova riscontro nella normativa più recente e nella crescente attenzione degli organi preposti alla tutela non solo per l'architettura contemporanea, ma anche per quei manufatti che costituiscono una significativa testimonianza dal punto di vista etnoantropologico nonché come rappresentativi «della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere» (art. 10 d.lgs. 42/2004).

Nella percezione collettiva, le architetture dell'acqua, quali ponti, chiuse, impianti idrovori, acquedotti, serbatoi pensili, opere di bonifica e le sistemazioni idrauliche dei canali artificiali, occupano ancora oggi un'area semantica e simbolica incerta, sospesa tra passato recente e oblio. Sebbene il dibattito accademico ne abbia da tempo riconosciuto l'importanza quale testimonianza del paesaggio della modernità industriale, nella sfera pubblica la loro valorizzazione incontra ostacoli percettivi e culturali che necessitano di mediazione critica e pedagogica. Il presente contributo intende focalizzarsi su opere idrauliche otto-novecentesche, spesso trascurate dalle amministrazioni e dalla cittadinanza perché escluse tanto dal fascino nostalgico del 'vintage' quanto dal prestigio del 'patrimonio storico-artistico'.

2 Architetture d'acqua tutelate: alcuni esempi. Chiuse di navigazione, ponti, magazzini portuali, idrovore e opere di bonifica, acquedotti

Nel più ampio quadro delle strategie territoriali promosse tra Ottocento e Novecento, le architetture dell'acqua assumono un ruolo funzionale e simbolico centrale, sia per il loro ruolo di cerniera nel sistema di mobilità (chiuse navigabili, canali artificiali, ponti stradali e ferroviari, magazzini portuali), sia per la rilevanza nel sistema di bonifica territoriale, di comfort della popolazione e di miglioria sanitaria (idrovore per le opere di bonifica, acquedotti, le

rispettive macchine e le torri piezometriche). Sono elementi puntuali che consentono di ricostruire la storia della modernizzazione del territorio, in cui l'acqua svolge una funzione logistica dal connotato strategico.

Con particolare riguardo ai ponti, si notano alcuni elementi ripetitivi: le strutture a traliccio, in calcestruzzo, sembrano riprodurre vecchie strutture in legno con un nuovo materiale. La presenza dei ponti girevoli o a bilanciere è il segno di assi navigabili ancora trafficati da imbarcazioni ampie; in questa situazione, il disegno collaudato dei ponti girevoli prevede una parte fissa, in calcestruzzo, e una mobile, girevole, in ferro, eseguita sempre con le stesse tecniche, appoggiata su una pila che regge il meccanismo circolare. Si vedano i casi di Caorle-Saetta-Torre di Mosto (sottoposto a tutela, ma non incluso in questa selezione) e San Donà di Piave. Il grande numero di ponti di traffico locale che iniziano a costruirsi negli anni Venti del Novecento è legato non solo allo sviluppo delle infrastrutture, motivato da una sempre maggiore mobilità del traffico, ma anche alle opere di bonifica delle aree paludose, di cui i canali sono una parte della soluzione.

Anche le torri piezometriche rivelano progetti standardizzati, con componenti prefabbricate, soprattutto nel caso delle torri con strutture a traliccio.[2]

2.1 San Donà di Piave, Musile di Piave. Chiusa Intestadura tra i corsi d'acqua Piave e Piave Vecchia (1871-73)

La Conca di navigazione Intestadura, o Chiusa Intestadura **[fig. 1]**, è parte di un sistema di gestione idraulica del territorio messo in atto, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, con strumenti di pianificazione e tecniche ingegneristiche proprie dell'epoca industriale, che conferiranno un nuovo assetto alla lunga tradizione veneziana nel settore della regimentazione delle acque.

La conca, realizzata nell'Ottocento, si inserisce in un territorio segnato da due importanti interventi idraulici strategici, attuati già nel Seicento dalla Serenissima: la sistemazione del Piave in base alla quale il vecchio percorso, a meandri, venne sbarrato a sud di San Donà e ricondotto a proseguire dritto verso l'Adriatico, per sfociare a nord della Laguna di Venezia; il Taglio del Sile, destinato a deviarne il corso per sfociare a nord della Laguna, realizzato sempre nella seconda metà del XVII secolo. Tra questi canali, era rimasto il corso vecchio del Piave, alveolare, che aveva accentuato il carattere paludoso dell'area. Il toponimo 'Intestadura' richiama proprio la costruzione dello sbarramento, nel Seicento, del corso del Piave, deviato per defluire nel nuovo alveo verso est, anziché verso sud, in direzione della Laguna. L'inserimento della chiusa nel luogo denominato Intestadura nel corso del XIX secolo permise la regolazione del flusso delle acque, contribuendo al sistema di bonifica del territorio.

La Conca Intestadura fu costruita dai comuni di Musile e San Donà tra il 1871 e il 1873, come dimostra la lapide affissa a muro, tra le porte seconde. Due rilevanti testimonianze storiche danno conto della sua costruzione: la prima, nel volume *La Navigazione interna in Italia*, del 1886, l'altra in occasione del convegno tenutosi nel 1931 a Venezia, *La navigazione interna dell'Alta Italia. XV Congresso Internazionale di navigazione*.

Nel 1912 venne innalzato il manufatto all'altezza dell'argine, portandolo alla quota di sistemazione stabilita dopo la piena del 1903, e vennero sostituite alle porte in legno le porte in ferro, il cui numero venne portato a quattro coppie per poter rendere continuativo il transito nei due sensi. Dal documento del 1931 non si hanno più notizie storiche sull'opera, tuttavia, confrontando i disegni e le immagini risalenti agli anni Venti e Trenta con lo stato di fatto è possibile verificare che, a eccezione della parziale rimozione delle colonnine in pietra a sostegno del parapetto metallico, l'architettura, la sua forma e la sua funzione, non hanno subito variazioni.

Dal punto di vista funzionale e architettonico, la chiusa è composta da parti diverse, tra sistemi strutturali fissi e componenti meccaniche: le parti murarie e lapidee, gli argini, i ponti di attraversamento, le quattro coppie di porte metalliche (in acciaio, assemblate per mezzo di chiodature e saldature, con rinforzi e controventature a X o con traversi orizzontali) e i meccanismi di azione, di cui due argani manuali risalenti ai primi decenni del Novecento. Gli acquedotti laterali consentono la gestione dei flussi e percorsi idraulici. Dal punto di vista

2 Autori dei testi: Irina Baldescu, schede 2.2, 2.8, 2.9, 2.10, 2.14; Elisa Longo, schede 2.1, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.11; Alessandro Boscolo, Elisabetta Zambon, Irina Baldescu, schede 2.7, 2.12, 2.13.

compositivo, in pianta, la struttura è costituita da due paramenti murari opposti, con andamento spezzato, in parte lineare, in parte curvilineo. Le porte 'vinciane' sono complessivamente in numero di otto (quattro coppie) e sono distinte in base alla loro funzione. Nella prassi ingegneristica funzionano come una sorta di valvola a *clapet*, sono realizzate come due comuni porte a battente, incernierate su due muri di spalla, con la peculiarità di chiudersi l'una contro l'altra ottenendo un angolo interno inferiore ai 180. La movimentazione avviene meccanicamente mediante una cremagliera che agisce sulle porte. Sulle testate, due argani manuali sono utilizzati per l'apertura della porta in aiuto al sistema di movimentazione meccanico.

Gli acquedotti laterali (diversi da quelli installati sulle porte vinciane lato sud, Piave Vecchia) sono delle condutture che permettono il deflusso dell'acqua per equilibrare il livello idraulico all'interno del vaso con quello esterno, durante le operazioni di concata; sono incassati all'interno della muratura, con imboccature sotto il livello medio dell'acqua in conca. L'apertura degli acquedotti laterali è regolata da paratie in acciaio che scorrono in profili in pietra d'Istria, alloggiati nella muratura. Un elemento ben visibile nelle immagini degli anni 1920 sono le balaustre sugli argini, composte da colonnine lapidee tozze, unite da una losanga metallica; a oggi sono andate perdute, sostituite da parapetti in acciaio zincato.

2.2 Venezia. Il ponte ferroviario-portuale a rulli, sul canale della Scomenzera (circa 1880)

Il passaggio sopra il canale della Scomenzera, che consente il collegamento tra la il ponte della Libertà, la Stazione Marittima e l'area di Santa Marta e San Basilio, è composto da due strutture diverse di ponte, distaccate ma parallele, che attraversano il canale in direzione diagonale rispetto all'asse della via d'acqua: un ponte ferroviario e un ponte stradale.

Il ponte ferroviario **[fig. 2]**, che costituisce una testimonianza tra le poche conservate, a Venezia, degli stilemi progettuali dei ponti dell'ingegneria del ferro, è un manufatto evocativo delle fasi ottocentesche di sviluppo industriale dell'area nord di Santa Croce, segnata dall'insediamento della Manifattura dei Tabacchi, della Stazione Marittima, dell'acquedotto di Sant'Andrea ecc.

L'impianto portuale dell'area di Santa Marta e San Basilio, con un progetto databile intorno al 1869, è stato realizzato, in una prima fase funzionale, intorno al 1880. Si tratta di una scelta strategica nel contesto dell'annessione del Veneto al Regno d'Italia, quando emerge la necessità di un porto italiano nell'alto Adriatico, uno scalo portuale progettato secondo le tecnologie del trasporto navale dell'epoca (Trieste resta dominio regio – imperiale fino alla fine della Grande guerra), in relazione allo sviluppo industriale del nord-est. Per necessità di spazio e per la facilità di collegamento con la terraferma e con il ponte ferroviario già inaugurato nel 1846, la scelte cade sull'area a nord di Santa Croce, scartando diverse altre ipotesi veicolate nei decenni precedenti (che vedevano l'impianto portuale proposto a sud di San Giorgio, o verso l'Arsenale ecc.).

Il ponte ferroviario sul canale della Scomenzera è stato probabilmente realizzato già durante la prima fase di realizzazione del porto, forse databile già prima del 1880. Appare raffigurato sul catasto austro-italiano (Venezia, Santa Croce, foglio 4), la cui base è redatta nell'anno 1852, anche se sono stati operati aggiornamenti successivi fino ai primi del Novecento.

Il manufatto è costituito da una struttura metallica che poggia su pile indipendenti in calcestruzzo, sagomate però con ricordo delle lavorazioni lapidee dell'architettura eclettica. La struttura superiore è sostenuta da una coppia di appoggi scorrevoli a rulli per ogni pila, che consentono di gestire dilatazioni e spostamenti longitudinali, notevoli sia in ragione delle oscillazioni termiche, sia in ragione delle sollecitazioni al passaggio dei pesanti mezzi ferroviari. La struttura longitudinale, nel registro inferiore, è costituita da travi piene con sezione a I, modulari, di grande altezza, connesse tramite fazzoletti bullonati; il registro superiore è composto da una struttura simile, alla quale sono saldati montanti che consentono di fissare altri elementi orizzontali, destinati a sorreggere componenti impiantistiche o passerelle. Le travi longitudinali sono collegate da traversi di sezione HE e controventature di piano, sul corrente inferiore. Sull'estradosso l'impalcato presenta un grigliato metallico. I parapetti sono composti da mensole e montanti in ferro, con piano di calpestio in grigliato.

Si nota che a est del ponte ferroviario è inserito un altro ponte, pedonale, che attraversa il canale senza appoggi intermedi, in quanto il carico ridotto consente di avere una grande luce senza eccessive dimensioni. Il ponte ferroviario sul canale della Scomenzera, come anche il vicino ponte pedonale, si sono conservati, anche in ragione della posizione marginale in città e delle caratteristiche industriali del tessuto urbano circostante. Gli altri due ponti

Figura 2 Venezia. Il ponte ferroviario-portuale a rulli, sul canale della Scomenzera (circa 1880?). © Irina Baldescu, 2022

Figura 3 Caorle. Ponte mobile sul canale Saetta (primo quarto del sec. XX). Dettaglio del meccanismo di rotazione

in ferro di grandi dimensioni, eretti negli anni Cinquanta dell'Ottocento per l'attraversamento del Canal Grande, furono sostituiti, tra il 1932-34, su progetto dell'ing. Eugenio Miozzi, dagli attuali ponti ad arco, che il gusto dell'epoca considerava più adatti all'ambiente urbano veneziano (i ponti ad arco consentono, in ogni caso, il passaggio di imbarcazioni più alte). Il ponte alle Gallerie dell'Accademia (1854) e il ponte degli Scalzi alla stazione (1858), diversi dal ponte ferroviario, nella struttura portante, per la presenza di una trave reticolare di sezione molto alta, che consentiva di eliminare gli appoggi intermedi, erano entrambi legati alla figura dell'ingegnere Alfred Neville e alle fonderie di sua proprietà, che avevano sede non lontano da San Rocco.

2.3 Caorle, ponte mobile sul canale Saetta (circa 1917; 1932)

Il ponte mobile di Caorle **[fig. 3]**, risalente al primo quarto del XX secolo, ha subito nel corso degli anni numerosi interventi di manutenzione e restauro. Tali interventi hanno incluso la sostituzione del tavolato in legno, la revisione delle travature metalliche, nonché il rinnovo delle briccole di protezione delle pile e della campata mobile. Le sezioni strutturali si contraddistinguono per l'uso dell'acciaio e del calcestruzzo. Dal punto di vista storico, fonti archivistiche attestano l'esistenza del ponte Saetta già nel 1917, come documentato dal rapporto del Comandante Alfredo Dentice di Frasso e dal volume di Giovanni Scarabello.[3]

Successivamente, nel 1933, si intervenne con lavori di sostituzione della copertura in legno e di sistemazione della travata metallica, a seguito di un appalto conferito già nel 1932.

Nel 1937 e nel 1938, la Provincia di Venezia affidò ulteriori interventi di demolizione e ricostruzione delle briccole di protezione delle pile e della travata apribile in ferro, inclusi lavori di sostituzione della travata girevole.

Il ponte fu inoltre utilizzato in operazioni militari di sgombero e difesa durante il conflitto, con azioni di protezione e di sabotaggio, tra cui l'esplosione finale avvenuta nel 1943.

Nello stesso anno si procedette al collaudo dei lavori di demolizione della vecchia travata e alla loro successiva sostituzione. Nel 1965, infine, si sottoscrisse un contratto per la sostituzione dell'impalcato e della copertura in legno, al fine di garantire la funzionalità e la sicurezza della struttura.

Dal punto di vista strutturale, il ponte è costituito da un impalcato in acciaio, mobile, e da una campata in cemento armato, in semplice appoggio sulla seconda spalla. Attualmente, la struttura è ancora operativa e in funzione. La carreggiata presenta una larghezza di 3,1 metri e prevede un senso di circolazione a senso unico alternato, regolato da semaforo. Le

3 Scarabello, G. (1933). *Il martirio di Venezia durante la Grande guerra e l'opera di difesa della marina italiana nel X anniversario della marcia su Roma*. 2 voll. Roma: Ministero della Marina, Roma, 1933.

Figura 4 Caorle, ponte delle Bilance (circa 1920?). Vista generale

Figura 5 San Donà di Piave. Ponte girevole di via Bella Madonna in località Fossa (circa 1922). Si nota la parte fissa, in calcestruzzo, e la parte girevole, in metallo, con il meccanismo sulla pila più vicina al punto di ripresa

pile sono realizzate mediante pilastri in calcestruzzo armato di sezione sottile. La lunghezza complessiva della struttura è di 32,4 metri, mentre la larghezza utile è di 5,2 metri. I materiali costitutivi principali sono calcestruzzo armato, acciaio e legno, tutti lasciati a vista, senza finiture di rivestimento.

2.4 Caorle, ponte delle Bilance (circa 1920)

Il ponte delle Bilance **[fig. 4]**, situato lungo la Strada Provinciale in località Sansonessa (via Torre) nel Comune di Caorle, rappresenta un esempio significativo di ingegneria e architettura del primo Novecento, caratterizzato da una struttura mista in cemento armato e acciaio. La sua funzione principale è quella di collegare il comune della Salute di Livenza con la parte sud-ovest del Comune di Caorle, attraversando il fiume Livenza e contribuendo alla rete viaria locale. Il ponte si configura come un ponte levatoio, tipologia molto diffusa nel periodo tra le due guerre mondiali, con caratteristiche tecniche e strutturali che richiamano il ponte sul fiume Lemene al 'Marango' a Portogruaro, costruito intorno al 1920. La sua articolazione comprende due parti fisse in cemento armato, realizzate con materiali innovativi per l'epoca, e una parte apribile in profili di acciaio verniciato, che consente l'attraversamento anche in assenza di apertura. Le parti in cemento armato sono caratterizzate da forme poco decorate, con richiami stilistici alla pietra, e presentano finiture a vista, tipiche delle prime applicazioni di questo materiale strutturale. La scelta del cemento armato come materiale principale riflette l'adozione di tecniche costruttive innovative per l'epoca, che favorivano la rapidità di realizzazione e la durabilità delle strutture.

Gli elementi metallici, realizzati con profili prefabbricati in acciaio zincato e verniciato, sono caratterizzati da moduli standard curvati manualmente, saldati, chiodati e in parte bullonati con piatti e lame sagomate artigianalmente. Questa scelta progettuale testimonia l'uso di tecniche di prefabbricazione e assemblaggio tipiche delle costruzioni industriali del primo Novecento.

Le parti meccaniche di apertura del ponte si basano su sistemi semplici, quali ruote dentate e catene, che richiedono l'intervento di personale manutentore per la manovra. La presenza di una manovella evidenzia la natura manuale e artigianale del sistema di apertura, che rappresenta un esempio di tecnologia meccanica di facile manutenzione ma impegnativa dal punto di vista operativo.

Il ponte presenta una struttura ad arco articolata, con una pianta rettangolare, e si distingue per la sua composizione in acciaio zincato e verniciato, che garantisce resistenza alla corrosione e durabilità nel tempo. La finitura in acciaio, priva di decorazioni elaborate, si inserisce nel contesto delle costruzioni funzionali e pratiche tipiche delle infrastrutture pubbliche dell'epoca. Il ponte delle Bilance rappresenta un esempio emblematico di ingegneria civile del primo Novecento, che combina tecniche di costruzione in cemento armato e acciaio, con

sistemi meccanici manuali per l'apertura. La sua conservazione e studio sono fondamentali per comprendere l'evoluzione delle tecnologie strutturali e delle modalità di collegamento tra le comunità locali.

2.5 San Donà di Piave, ponte girevole di via Bella Madonna, località Fossa (1922)

Il ponte girevole di via Bella Madonna **[fig. 5]** rappresenta un significativo esempio di infrastruttura carrabile della prima metà del XX secolo, espressione delle politiche di bonifica e infrastrutturazione del territorio rurale veneto. Realizzato nel 1922 su iniziativa del Consorzio di Bonifica Bella Madonna, oggi confluito nel Consorzio di Bonifica Veneto Orientale, il ponte si configura come un manufatto a struttura reticolare in acciaio, con collegamenti chiodati, impalcato ligneo e successive modifiche funzionali avvenute nel corso del Novecento.

La configurazione tipologica del ponte è riconducibile alla tipologia dei ponti carrabili a struttura reticolare, privi di elevazioni verticali nonché di un'articolazione planimetrica o prospettica di rilevanza architettonica. La progettazione del ponte, di matrice ingegneristica e funzionale, riflette infatti le esigenze di razionalizzazione idraulica e accessibilità del territorio agrario successivamente alle importanti opere di bonifica condotte nella regione. Il sistema costruttivo adottato, travi reticolari longitudinali in acciaio con collegamenti chiodati, rappresenta una delle soluzioni più diffuse nell'ingegneria infrastrutturale del periodo, in grado di coniugare efficienza strutturale, rapidità di realizzazione e contenimento dei costi. L'impalcato originario in legno, tipico delle strutture destinate a un uso prevalentemente rurale, testimonia l'intenzionalità progettuale di integrare l'opera con il paesaggio agrario circostante, secondo una logica di minimo impatto e massima funzionalità. Il ponte subisce una prima rilevante trasformazione negli anni Ottanta del Novecento, in concomitanza con il trasferimento della competenza dal Consorzio al comune, nel quadro della progressiva attribuzione agli enti locali della gestione della viabilità secondaria. In tale occasione, l'impalcato ligneo originario viene asfaltato, al fine di adeguare la struttura alle mutate esigenze di traffico e di portata. Contestualmente, la struttura metallica viene ridipinta, verosimilmente nel tentativo di preservarne l'integrità strutturale e garantire una continuità d'uso.

Nel complesso, il ponte costituisce un testimone materiale della trasformazione del territorio veneto, a cavallo tra ingegneria idraulica, infrastrutture locali e politiche agrarie del primo Novecento. La sua permanenza, nonostante gli interventi di adeguamento, documenta il perdurare della funzione originaria e suggerisce l'opportunità di considerarlo tra i beni di interesse storico-testimoniale, in ragione della sua funzione pubblica, delle sue caratteristiche costruttive e del suo ruolo nel processo di modernizzazione infrastrutturale del territorio bonificato.

2.6 Torre di Mosto, ponte girevole sul canale Brian, località Boccafossa (anni Venti)

Il contesto storico e infrastrutturale della località di Boccafossa si arricchisce di un importante esempio di attraversamento fluviale, che testimonia l'evoluzione delle tecniche e delle esigenze di collegamento nel corso del Novecento. Fin dagli inizi del secolo scorso, infatti, si può osservare la presenza di un attraversamento del canale Brian costituito da barche e piattaforme galleggianti, unite da impalcati sostenuti da pali in legno. Questa soluzione provvisoria, adottata per garantire la navigazione e il transito durante i periodi di piena, rappresentava un intervento temporaneo ma funzionale alle esigenze di mobilità e sicurezza delle comunità locali. Nel corso dell'anno 1925, si assistette alla realizzazione di un nuovo ponte girevole **[fig. 6]**, commissionato dal Regio Magistrato alle Acque, che segnò un passo importante nello sviluppo delle infrastrutture di attraversamento del canale Brian. Questo manufatto, di tipologia specifica, fu progettato per rispondere alle esigenze di maggiore portata d'acqua e di navigazione più sicura, integrando tecnologie più avanzate rispetto alle soluzioni temporanee precedenti. Il ponte girevole si configura come un manufatto di grande rilevanza tecnica e strutturale. La campata principale è realizzata in acciaio reticolare, una scelta che garantisce robustezza e leggerezza, facilitando il movimento di rotazione e la resistenza alle sollecitazioni meccaniche. La struttura portante è impostata su pilastri in muratura e calcestruzzo armato, materiali che assicurano stabilità e durabilità nel tempo. Le finiture comprendono carpenteria metallica e strutture con pilastri e impalcati in calcestruzzo armato, elementi che si inseriscono nel contesto delle tecniche costruttive dell'epoca, caratterizzate da un'attenzione alla funzionalità e alla resistenza alle condizioni ambientali. L'opera si inserisce nell'ambito

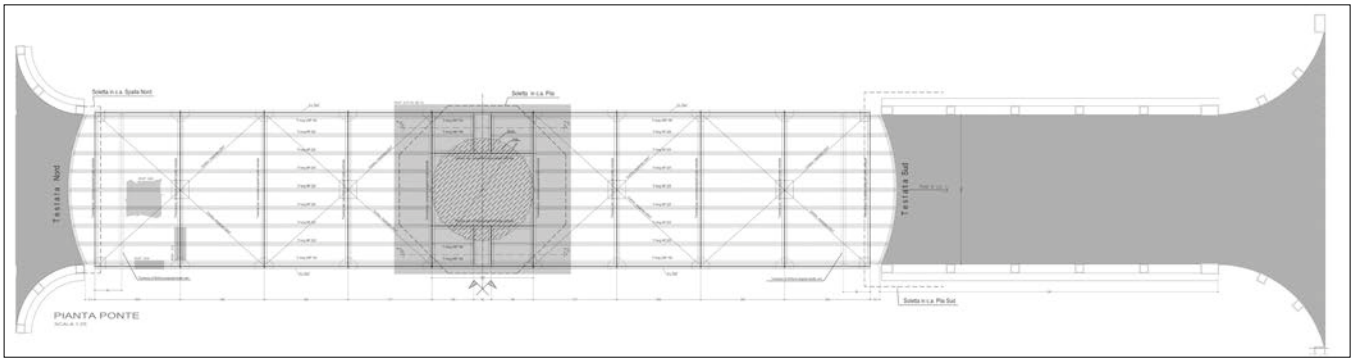


Figura 6 Torre di Mosto. Ponte girevole in località Boccafossa (anni Venti). Rilievo, planimetria

della viabilità pubblica, rappresentando un elemento fondamentale per il collegamento tra le sponde del canale e facilitando il transito di veicoli e pedoni. La sua funzione di ponte girevole permette di adattarsi alle esigenze di navigazione fluviale, garantendo sia la mobilità terrestre sia quella acquatica e costituisce un esempio emblematico di come le infrastrutture di attraversamento abbiano evoluto le proprie tecnologie e materiali nel corso del Novecento, passando da soluzioni temporanee e precarie a manufatti strutturali duraturi e funzionali. La sua progettazione e realizzazione riflettono le esigenze di un'epoca di rinnovamento e di progresso tecnico, contribuendo significativamente alla rete viaria e alla navigazione del canale Brian. La conservazione e lo studio di tali strutture sono fondamentali per comprendere l'evoluzione delle tecniche ingegneristiche e delle modalità di collegamento tra le comunità locali nel contesto storico e ambientale di riferimento.

2.7 Mestre, ponte stradale di via Colombo sul Marzenego (1925)

Il ponte di via Colombo, eretto nel 1925 **[fig. 7]**, è uno dei segni dell'espansione urbana di Mestre nei primi decenni del Novecento, un'epoca quando l'area circostante il centro storico di Mestre, ancora di edificazione rarefatta e caratterizzata dalla persistenza dell'elemento agricolo, viene urbanizzata in relazione alle nuove logiche delle strade carrabili.

Nel piano regolatore di Mestre del 1925, grande documento programmatico varato dal comune prima dell'accorpamento di Mestre al Comune di Venezia, nel 1926 (assieme alle aree di Carpenedo, Favaro, Chirignago e Zelarino, poi Fusina e Malcontenta già parte del Comune di Mira), si tracciano o completano gli assi viari di collegamento veloce tra i punti nodali del territorio – tra cui la stazione ferroviaria; il nuovo assetto cancella, nel sistema degli spostamenti urbani, la prevalenza del vecchio sistema di canali navigabili e l'importanza degli assi storici di collegamento con Venezia e Treviso, rispettivamente il Canal Salso e il Terraglio (che si definisce nella toponomastica storica, in modo molto ovvio, proprio per la sua peculiarità di non essere una via d'acqua).

Via Cristoforo Colombo, nella fascia a est del centro storico di Mestre, unisce due assi viari preesistenti che scorrevano in direzione nord-sud: il tratto in direzione Carpenedo, a nord (via di Ca' Rossa), e il tratto di via Principe di Piemonte (oggi corso del Popolo) verso sud.

Il ponte sul corso del Marzenego, un ponte lineare, alla stessa quota rispetto ai segmenti di strada che unisce, che per l'altezza ridotta lascia pochissimo margine di navigabilità del corso del fiume (situazione simile agli altri ponti mestrini), rende conto ancora una volta della drastica perdita di importanza della navigazione per il sistema dei trasporti di Mestre; tale realtà si riflette, tra altro, anche nella scelta di interrare la parte terminale del Canal Salso verso il centro di Mestre, segnando il decadimento della via d'acqua che dalla fine del Trecento costituiva il collegamento prediletto tra Mestre e Venezia; segno dell'approdo resta nella toponomastica, nel nome di Piazza Barche.

Il ponte di via Cristoforo Colombo rappresenta una struttura in calcestruzzo, a travi appoggiate su pile; è costituito da tre campate, una leggermente più ampia al centro (circa 10 m), le due laterali minori (circa 8 m).

La struttura del ponte è costituita da una serie di sei travi che corrono longitudinalmente, in parallelo; le travi, elementi prefabbricati, presentano una sezione molto snella (altezza

Figura 7 Venezia, Mestre. Ponte stradale di via Colombo sul Marzenego (1925). Sulla pila si nota lo stemma di Mestre

Figura 8 Chioggia. Ponte stradale della Madonna Marina sul canale del Lusenzo, detto ponte della Fossetta (circa 1925). La struttura in calcestruzzo riprende i vecchi modelli in legno. © Irina Baldescu, 2022

maggiore rispetto alla larghezza) e costituiscono un unico elemento con il peduccio di appoggio alla base della pila. Le pile invece presentano un basamento a planimetria ovale, rivolgendo una terminazione a semi-cilindro nella direzione di scorrimento dell'acqua, segno che il corso del fiume non presentava particolari problemi di velocità della corrente in caso di piena (in questa situazione si ricorre, di solito, a dei frangiflutti a spigolo acuto). Al di sopra delle travi si inserisce il piano stradale, la cui struttura funge anche da piastra di irrigidimento orizzontale; è delimitato sui lati da balaustre in parte costituite da pannelli cementizi, in parte da balaustri che ricordano gli stilemi eclettici, in una forma di semplificata impronta Art decò. Due elementi decorativi sono particolarmente significativi: la data 1925 impressa in calcestruzzo e lo scudo con lo stemma turrito del Comune di Mestre, con la sigla MF, *Mestre Fidelissima* (coniata nel 1513 in ricordo della resistenza di Mestre durante la guerra della Lega di Cambrai).

2.8 Chioggia, ponte stradale della Madonna Marina sul canale del Lusenzo, detto ponte della Fossetta

Il ponte della Madonna Marina **[fig. 8]**, eretto nelle forme odierne nel 1924-25, che collega oggi il quartiere della spiaggia di Sottomarina, a est, e quello del porto, a ovest, in un'area urbana di carattere popolare, si inserisce in un luogo portatore di un palinsesto di significati.

A breve distanza a est sorgeva il santuario della Madonna della Navicella, chiesa eretta nel Cinquecento, sul luogo dove un ortolano ebbe la visione della Madonna, nel 1508. Il santuario era destinazione di un'importantissima processione, la cui complessa articolazione e folta partecipazione è documentata dal dipinto del 1593 di A. Benfatti, conservato al Museo Diocesano di Chioggia. Il ponte esistente in questo luogo era funzionale al traffico che da Brondolo saliva verso nord, sulla fascia litoranea, e qui poteva attraversare il canale Lusenzo dirigendosi verso il centro di Chioggia. Mentre oggi la zona del Brondolo risulta in qualche modo periferica, occorre ricordare che il luogo era frequentato da pellegrini e devoti, ma anche dai viaggiatori e mercanti di passaggio, nel trasbordo tra le vie fluviali del Po e dell'Adige e la Laguna, in direzione Venezia.

Il Santuario della Navicella venne raso al suolo dopo l'occupazione napoleonica e al suo posto venne costruito un fortino, rimasto in uso in epoca austriaca e sotto il Regno d'Italia. Di questa struttura fortificata si conserva forse, in forme trasformate, un fabbricato a sud della testata est del ponte. Questo fabbricato è oggi di proprietà privata.

Il progetto del ponte della Madonna Marina è una testimonianza degli stilemi progettuali dell'ingegneria dei primi decenni del Novecento, quando frequentemente nelle strutture reticolari si ricorreva a una trasposizione in calcestruzzo di schemi strutturali in precedenza sperimentati e assemblati con altri materiali, quali legno o ferro. Non solo i ponti, ma anche le torri piezometriche sono tipicamente elementi dove questa trasposizione concettuale si

Figura 9 Venezia, Stazione Marittima, magazzino portuale sul molo di Levante con i tre frontoni. Il volume e le tecniche si conservano. 1930. Archivio Fotografico Fondo Giacomelli, identificativo immagine nr. 38458, GN004092, Comune di Venezia, Biblioteca civica VEZ

rende molto evidente. Le strutture erano spesso composte da elementi prefabbricati in officina, poi messi in opera e assemblati *in situ*.

In particolare, nella situazione del ponte di Chioggia la scelta dello schema strutturale è molto probabilmente legata alla necessità di conservare un'immagine già consolidata nella memoria collettiva locale, in un'epoca che vedeva comunque diffidenza nei confronti dei nuovi materiali (quale il calcestruzzo). Una simile scelta progettuale di strutture intelaiate formate da pilastri e travi in calcestruzzo armato è conservata, per esempio, nel ponte sul canale Brian in località Boccafossa a Torre di Mosto, realizzato sempre nel 1925.

2.9 Venezia, Stazione Marittima, magazzino portuale sul molo di Levante (circa 1880?)

Il magazzino (noto come Fabbricato nr. 67, Piccola velocità) è ubicato lungo la banchina della Scomenzera, nel molo di Levante **[fig. 9]**.

L'impianto portuale dell'area di Santa Marta e San Basilio, con un progetto databile intorno al 1869, è stato realizzato, in una prima fase funzionale, intorno al 1880. Si tratta di una scelta strategica nel contesto dell'annessione del Veneto al Regno d'Italia, quando emerge la necessità di un porto italiano nell'alto Adriatico. Lo scalo portuale fu progettato secondo le più moderne tecnologie del trasporto navale dell'epoca, essendo destinato a competere con il porto di Trieste, rimasto parte dell'impero austro-ungarico fino alla fine della Grande guerra. Per necessità di spazio e per la facilità di collegamento con la terraferma e con il ponte ferroviario già inaugurato nel 1846, la scelta cade sull'area a nord di Santa Croce, scartando diverse altre ipotesi veicolate nei decenni precedenti (che vedevano l'impianto portuale proposto a sud di San Giorgio, o verso l'Arsenale ecc.).

Dal punto di vista urbanistico, si nota come, nella seconda metà dell'Ottocento, diverse attività industriali si concentrano in questo settore di Venezia, un insediamento favorito dal rarefatto tessuto edilizio, dalla presenza di ampie zone non edificate, sicuramente anche dalla facilità di collegamento con la terraferma.

Il cosiddetto Fabbricato 67, assieme al ponte ferroviario sul canale della Scomenzera, risalgono forse alla prima fase di impianto della Stazione Marittima, attorno al 1880. Appare raffigurato sul catasto austro italiano (Venezia, Santa Croce, foglio 4), la cui base è redatta

nell'anno 1852, anche se sono stati operati aggiornamenti successivi fino ai primi del Novecento; il disegno riflette un assetto incipiente della stazione marittima, ma sovrapponibile alla disposizione degli edifici e linee urbanistiche ancora conservati fino ad oggi.

Il Magazzino è composto da una serie di tre unità longitudinali, che in origine funzionavano come magazzini distinti, a servizio dell'impianto ferroviario del molo di Levante; presentano le seguenti dimensioni, da sud a nord: 77 × 30 m; 62 × 26 m; 88 × 13,5 m.

Il segmento sud del fabbricato, adibito attualmente ai servizi per la nautica minore, si sviluppa su un unico livello, posto su un basamento che funge da piano caricatore. Presenta la struttura tipica dei magazzini portuali di inizio XX secolo; è composto da tre unità parallele, con fronti a capanna verso sud; nei prospetti sono presenti grandi aperture a portone, per facilitare le operazioni di carico e scarico delle merci. La struttura presenta pilastri portanti in mattone e muri perimetrali in muratura portante; per ogni singola unità, il tetto a doppia falda presenta un sistema di capriate di tipo Polonceau che sorreggono una struttura lignea. I prospetti esterni sono intonacati con intonaco cocciopesto, le parti strutturali e le cornici delle aperture sono in marmo chiaro, in rilievo rispetto alle pareti.

Simile si presenta la struttura del secondo fabbricato, di ampiezza leggermente minore. Il terzo segmento verso nord invece è costituito da un raggruppamento lineare di unità con l'asse ortogonale al canale della Scomenzera, che presentano verso il canale una serie di frontoni; ogni unità presenta un'apertura diretta verso il canale.

Per quanto si tratta di edifici dalle funzioni modeste, le strutture conservano alcune impronte tipiche dell'ingegneria ottocentesca, di particolare interesse per il caratteristico connubio di tecniche costruttive: strutture perimetrali in muratura portante, con capriate miste in legno e strutture metalliche; sistemi di aggregazione di unità che consentono di avere spazi maggiori senza coperture sovradimensionate (come, per esempio, le tre navate parallele divise da filari di pilastri). Si notano, nei prospetti, le citazioni plastiche di elementi decorativi pertinenti all'architettura di alto livello (paraste in pietra, cornici delle aperture, lavorazioni a bugnato imitato in intonaco anche su paraste interne, capitelli dei pilastri quadrati in muratura ecc.), anche se in questo caso si tratta di edifici di mera funzionalità portuale. Si nota la conservazione, in alcuni casi, dei vecchi infissi metallici dei portoni esterni, con un'architrave bullonata e con inferriata superiore a quadrature.

Di particolare interesse le strutture delle capriate reticolari in ferro (sistema Polonceau), in alcuni casi con elementi misti (puntoni in legno). In tutto risulta, con evidenza, l'intenzione e il sapere tecnico di massimizzare le prestazioni strutturali con il minimo di materiale posto in opera, permettendo anche lo sviluppo dimensionale adeguato degli spazi.

2.10 Campagna Lupia, l'idrovora e la carbonaia di Lova (1890-92)

L'impianto idrovoro di Lova **[fig. 10]** rappresenta un esempio molto ben conservato di una serie di fabbriche che segnano la storia del territorio veneziano, pervaso da acque: è una testimonianza importante della strategia di bonifica messa in atto nel territorio del contermine meridionale della Laguna, nell'area del basso Po, nei decenni tra fine Ottocento e inizio del Novecento. Tra le idrovore disseminate nel territorio, si ricorda nelle vicinanze anche l'esempio dell'idrovora di Santa Margherita di Codevigo, che conserva ancora gli impianti storici in stato di funzionamento.

L'impianto di Lova, costruito in una prima fase tra gli anni 1890-92, è costituito da più elementi: per la parte industriale, si nota il corpo principale dell'idrovora che conteneva gli impianti delle pompe e le caldaie e la carbonaia come deposito del combustibile destinato all'azionamento dei motori; a ovest dell'impianto si conserva la ciminiera dell'idrovora; verso nord si erige, addossato, un edificio da identificare come la vecchia casa del custode, mentre l'edificio a sud presenta anch'esso le tipiche fatture del fabbricato industriale.

Gli edifici industriali si presentano nelle forme tipiche dell'architettura produttiva del periodo: di forma rettangolare allungata, a unico piano, con tetto a capanna, prospetti con paramenti in mattone facciavista di fattura regolare, di buona qualità; le finestre ad arco ribassato (soluzione che consentiva di eliminare le architravi in legno, che costituivano sempre un elemento sensibile in caso di incendio) presentano cornici in pietra doppiate verso l'esterno da una fascia cementizia.

All'interno, il corpo centrale dell'idrovora conserva diversi macchinari storici, ancora funzionanti, e molte delle finiture industriali delle epoche passate (pavimento cementizio, lastre

Figura 10 Campagna Lupia, L'idrovora e la carbonaia di Lova, ca. 1890-92 e successive modifiche

metalliche con impronte antiscivolo); il tetto – con arcarecci e traverse in legno – è sorretto da capriate di tipo Polonceau originali.

Dal punto di vista tecnico, l'impianto era dotato in origine di due idrovore a turbina, azionate da due motrici a vapore, alimentate a loro volta da tre caldaie Cornovaglia. Nel 1912 venne installata una pompa centrifuga della portata di 2400 l/s ad asse orizzontale, azionata direttamente da un motore. Tra il 1921 e il 1922 fu demolita una delle idrovore a vapore, sostituendola con una pompa centrifuga ad asse orizzontale, poi nel 1964 si sostituì la seconda idrovora a vapore con una nuova pompa ad asse verticale; mentre nel 1985 venne costruito un impianto idrovoro secondario (o sussidiario) dotato di 4 elettropompe a elica, ad asse verticale. Solo nel 2006 si è provveduto a dotare una delle pompe di un nuovo motore elettrico, in sostituzione dell'obsoleto gruppo termico diesel del 1912, che presentava ormai segni di cedimento, essendo molto difficile reperire idonei pezzi di ricambio. Il vecchio motore diesel è stato conservato in virtù della sua notevole valenza storica, pregevole testimonianza delle prima epoca industriale.

Le acque sollevate vengono scaricate nella Laguna di Venezia, tramite un bacino di raccolta, che tramite altre opere idrauliche passa sotto il canale Nuovissimo e il rilevato arginale della Statale Romea.

La carbonaia si presenta sempre in forme rettangolari, con tetto a capanna su capriate lignee (essendo qui le luci delle travi minori). I prospetti sono sempre in mattone faccia a vista, con uno zoccolo basamentale, paraste che scandiscono la superficie muraria; la parte sommitale è delimitata da una cornice a dentelli in mattoni, sorretta su filari sporgenti di mattoni a coltello. Le finestre sono delimitate nella parte superiore da archi ribassati, in mattone.

Risulta notevole, nel complesso dell'Idrovora di Lova, la conservazione dell'edificio industriale nel suo contesto di esercizio, con canali, bacini di accumulo, impianti di sbarramento delle acque; il contesto della fabbrica ha conservato in gran parte le caratteristiche del territorio agrario, percorso da un reticolo acqueo di canali, caratteristico del territorio basso veneziano nei primi del Novecento.

Figura 11 Stra. Acquedotto. Torre piezometrica nel complesso di Villa Pisani (1911)

2.11 Stra, acquedotto, torre piezometrica nel complesso di Villa Pisani (1911)

La torre piezometrica di Stra **[fig. 11]** costituisce un corollario singolare del Monumento Nazionale di Villa Pisani a Stra, collocandosi sul retro dell'enorme parco che connota e articola questo brano di territorio veneto. Di tale complesso fanno parte, oltre agli edifici più imponenti e 'monumentali', delineati, com'è noto, dal corpo dominicale della villa, dalle scuderie, dalle suggestive strutture architettoniche nel parco, anche un sistema di adiacenze collocate a ridosso della cosiddetta 'Stradella dietro il Palazzo Reale', sul retro della villa settecentesca, in prossimità delle scuderie e dell'*orangerie*.

La torre piezometrica è parte integrante di questo aggregato architettonico ed è il primo edificio che si incontra sulla sinistra provenendo dal centro di Stra, con il prospetto direttamente sulla via. Si tratta di una struttura costruita per l'alimentazione della vasca sita nel parco, risalente al 1911. I rimanenti edifici che si estendono in successione sul lato opposto, oltre le scuderie della villa, sono a loro volta connessi a quest'ultima, ossia destinati ad accogliere tutti quei servizi, quali officine, uffici e alloggi, preposti al suo funzionamento.

La torre piezometrica di Stra presenta il prospetto sulla via trattato a bugnato, diviso in campate scandite da paraste 'doriche' e unificato da un architrave continuo. Le aperture sono a tutto sesto legate, all'altezza dell'imposta, da una cornice e dotate di inferriate originarie. Nella parte centrale l'edificio avanza leggermente con il bugnato esteso sulle lesene, le aperture cieche e l'ingresso principale sottolineato dalla conformazione a timpano del cornicione. Nella parte basamentale della costruzione, per l'areazione dei locali interrati, si aprono prese di luce lunghe e strette in corrispondenza di ogni campata. Il bugnato della parte centrale in aggetto è realizzato in graniglia e caratterizzato da un trattamento più incisivo di quello presente sulle parti collaterali eseguite invece con semplice intonaco. Il retro dell'edificio, sul quale aggetta la torre, ha la superficie definita da bugne piatte e continue, realizzate con intonaci, e da finestroni a tutto sesto con inferriate d'epoca. La torre ottagonale invece, esclusa la parte terminale, è in mattoni a vista; divisa in tre parti, si imposta sulla costruzione all'altezza della seconda cornice. Nella parte emergente gli spigoli sono segnati da paraste che scandiscono le aperture a tutto sesto con gli elementi in chiave sempre in mattoni a ricorsi digradanti. A questo livello la torre è percorsa orizzontalmente da fasce di mattoni in aggetto che connotano in senso chiaroscurale la superficie. Nella parte terminale, separata dal resto da una cornice mista di laterizio e cemento, il serbatoio in laterizi si trasforma in una

Figura 12 Venezia, Mestre. Acquedotto di Mestre, ex sala pompe in via Spalti (circa 1912). Si nota la decorazione di impronta Art decò. © Andy Parker, 2025

struttura razionalista in cemento, retta da pilastri e con le aperture schermate da inferriate con orbicoli, originarie e di un certo pregio. All'interno la torre si presenta completamente aperta tranne al piano terra dove è inserita una struttura portante composta da quattro pilastri con angoli smussati in conglomerato cementizio. Questi sono uniti tra loro da architravi ottagonali che portano il solaio; qui sono collegate le pompe che spingono tuttora l'acqua del vicino canale nel vascone della villa. L'edificio, che si configura come opera di un architetto di cultura eclettica e di elegante gusto neo-cinquecentesco, è stato realizzato tra il 1911 e il 1914 in relazione con la costruzione del 'vascone' realizzato nel parco della villa nel 1911 e all'uso che ne fece l'Ufficio Idrografico del Magistrato alle Acque dal 1913 al 1920 per poi essere, negli anni Quaranta del Novecento, in parte adibito a dopo lavoro. La struttura, nell'euritmia dalle proporzioni matematiche e armoniche desumibili nei rapporti compositivi di tutto l'edificio, a partire da un modulo di base organizzato simmetricamente, esprime un'interpretazione eclettica propria della cifra stilistica dei primi decenni del XX secolo. Di particolare eleganza il trattamento a bugnato delle superfici, la ritmica scansione degli spazi attraverso le paraste – anche esse definite con un trattamento a bugnato semi-rustico –, la presenza del timpano che enfatizza la parte centrale, la linearità delle cornici modanate, l'evidenza dei conci in chiave d'arco.

2.12 Venezia, Mestre, acquedotto di Mestre, ex sala pompe in via Spalti (1912)

Il primo edificio pompe dell'Acquedotto di Mestre **[fig. 12]**, inaugurato nel 1912, è oggi destinato ad autorimessa comunale. Sorge sul vecchio fossato di Mestre, a ridosso delle vecchie mura urbiche (da cui anche il nome di via Spalti), che all'inizio del Novecento avevano da tempo perso la loro funzione difensiva; alcune porzioni di muro si conservano, nelle immediate vicinanze, inglobate in edifici successivi. Gli spazi liberi antistanti le vecchie fortificazioni sono, in effetti, la prima riserva di spazio che le amministrazioni delle città sfruttano, tra fine Ottocento e Novecento, per l'inserimento di nuovi edifici.

La 'condotta maestra' portava l'acqua da un terreno acquifero di Zero Branco fino alla stazione di trattamento e pompaggio di via Spalti, come documentato dalla planimetria allegata all'opuscolo *Mestre inaugura il suo acquedotto* (1912). Si ricorda che Mestre rimane comune autonomo fino al 1926, quando a seguito della riforma amministrativa viene unito a Venezia.

Le vicende del progetto e della realizzazione dell'acquedotto pubblico, che insiste sul fossato delle vecchie fortificazioni, sono dettagliate nel succitato opuscolo celebrativo del 1912, *Mestre inaugura il suo acquedotto*, pubblicato dal comune. I primi studi in merito ai punti di captazione rilevarono che la falda freatica di Mestre, poco profonda, non era pura ed era facilmente influenzabile dalle acque salse della vicina Laguna. L'incremento demografico, tra fine Ottocento e i primi del Novecento, rese necessario un moderno sistema di distribuzione dell'acqua, visto che i pochi pozzi presenti non riuscivano a far fronte al fabbisogno. Nel 1890 la creazione di pozzi artesiani (sistema Norton) permise di attingere alle falde di maggior profondità, ma tuttavia l'acqua non risultava idonea all'utilizzo domestico. Nel 1896 si pensò di creare un sistema di distribuzione coinvolgendo altri comuni consorziati quali Mirano e Dolo, ma le condizioni proposte dalla Compagnia Generale per le Acque per la realizzazione di un tale grande progetto (ripresentato con varianti nel 1901) si rivelarono troppo onerose. Nel 1904 il Consiglio Comunale incaricò gli ingegneri Fasoli e Indri di redigere un progetto per la sola città di Mestre, per un fabbisogno stimato di 12.000 abitanti. Contemporaneamente fu acquistato un terreno acquifero a Zero Branco, per garantire acqua di ottima qualità. Di pari passo con la rapida crescita, un nuovo progetto, per una popolazione stimata di 20.000 abitanti, fu affidato agli ingegneri Monterumici e Indri, che proposero intorno al 1909 un percorso della condotta maestra lungo la strada comunale per Campocroce e pensarono i dimensionamenti in relazione alle possibilità di incremento demografico; il percorso permise di fornire acqua al costruendo parco macchine delle Ferrovie dello Stato, collocato in località Giustizia, con un tratto di condotta specificamente dedicato. L'opera venne suddivisa in cinque lotti, attuati in tempi diversi e con ulteriori varianti.

Il progetto del 1904 prevedeva la costruzione di un serbatoio basso nel cortile della scuola comunale De Amicis, inaugurata poco prima, nel 1902, e l'utilizzo della vicina Torre dell'Orologio come serbatoio in altezza; tramite il progetto del 1908, invece, sono previsti due serbatoi in cemento armato in via Spalti; ancora una volta si cambia idea, proponendo la costruzione, sul terreno oggetto della presente relazione, di un serbatoio basso in calcestruzzo armato (oggi non più esistente) e di un locale macchine, destinate a regolare la pressione nelle condutture. L'acquedotto venne inaugurato il 27 ottobre 1912, in conformità con l'ultima variante al progetto, redatta dall'ing. comunale Giambattista Vendramin, approvata dal Consiglio Comunale il 20 marzo 1912, n. 2062.

Il fabbricato ex locale macchine, oggi autorimessa, si presenta come un parallelepipedo che ospita un unico vanno a tutt'altezza, con murature perimetrali a setti divisi da ampie vetrate di sviluppo verticale, secondo lo schema composizionale tipico degli edifici industriali di inizio secolo; la copertura è piana, con un solaio in cemento sostenuto da travi prefabbricate. Si conservano ancora le partizioni metalliche delle grandi vetrate, divise in rettangoli. I setti murari dei prospetti sono sottolineati dall'inserimento, in asse, di una parasta a fascia verticale semplice, che si prolunga oltre la cornice superiore, sul parapetto che segna la terminazione dell'edificio. L'insieme, nelle sue modalità decorative, riprende stilemi diffusi nell'architettura industriale di Marghera, con schemi decorativi minimali che accompagnano una volumetria e un disegno generale in forme semplici, eco delle prime idee del funzionalismo.

2.13 Venezia, Burano, la torre piezometrica dell'acquedotto

L'acquedotto occupa una posizione nella parte settentrionale di Burano **[fig. 13]**; l'impianto è costituito dalla torre piezometrica e da uno scoperto con funzione di vasca di raccolta. Il complesso è stato inserito, tra gli anni Trenta e Quaranta, su un terreno in precedenza libero, come risulta dalle mappe catastali austro-italiane. L'intervento è da vedere come un episodio della storia dell'acquedotto di Venezia, che vede per prima inserita la rete nel centro storico, negli ultimi decenni dell'Ottocento, e solo successivamente nelle isole della Laguna. La centrale di Burano riceve l'acqua primaria dall'impianto di Marocco, tra Mestre e Mogliano, compensando anche parte delle necessità di Treporti.

Anche se l'idea della torre cisterna è già diffusa nel medioevo (per esempio in Baviera se ne conservano anche esempi quattrocenteschi), la tipologia della torre piezometrica prende forma nella cultura ingegneristica tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, all'epoca dell'introduzione nelle grandi città delle grandi infrastrutture della comodità moderna: l'approvvigionamento idrico, l'elettricità nelle case e nell'illuminazione stradale, la rete di distribuzione del gas.

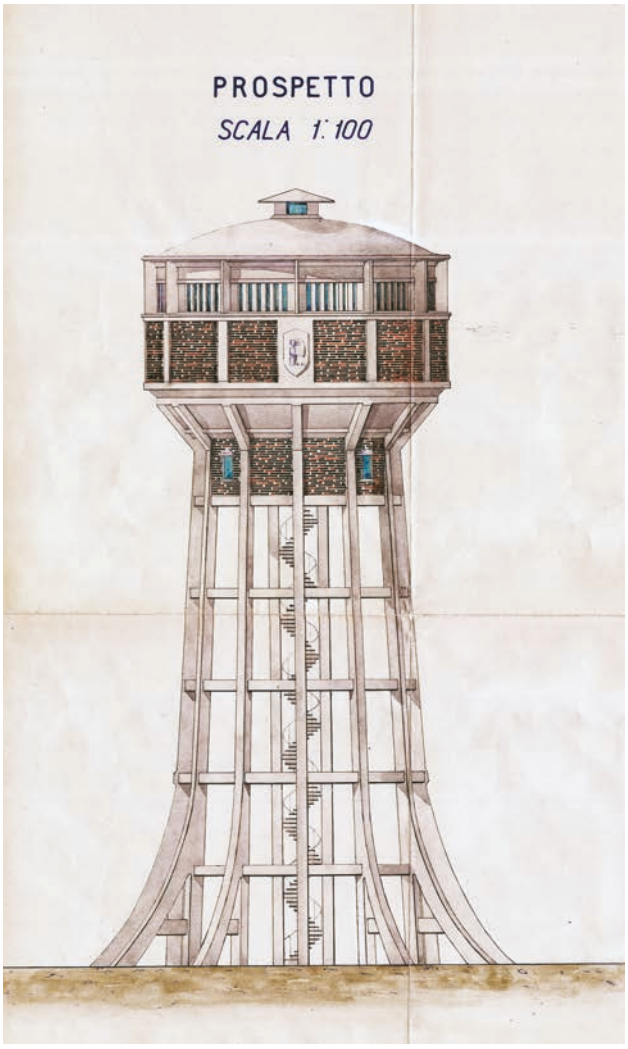


Figura 13 Venezia, Burano. La torre piezometrica dell'acquedotto, anni Trenta

Figura 14 Chioggia. Torre piezometrica dell'acquedotto vicino alla stazione, anni Trenta. Archivio del Comune di Chioggia

Il progetto della torre dell'acquedotto deve rispondere a più requisiti: una base solida e rigida dal punto di vista strutturale, configurata ad alto fusto, dovrebbe sorreggere un serbatoio capiente posizionato in altezza, di modo che in fase di distribuzione attraverso il sistema di condutture, per il principio dei vasi comunicanti, l'acqua salga anche ai piani alti delle costruzioni, senza necessità di essere pompata. Il fusto di sostegno deve essere una struttura assai rigida, considerato il notevole peso della cisterna posizionata in alto, problema staticamente complesso nel caso di considerevoli sollecitazioni sismiche. La soluzione di questi problemi funzionali e statici ha portato, tra fine dell'Ottocento e inizio del Novecento, alla genesi di tipologie costruttive in fin dei conti molto stereotipate, trasversali nei paesi industrializzati dell'epoca, che si avvalgono di strutture miste in mattone e calcestruzzo (molto raramente di strutture di sostegno metalliche; le strutture lignee sono adoperate solo per impianti di piccolissima portata). Il fusto del serbatoio deve accogliere, al piano terra, un locale di pompaggio e una scala per l'ispezione e la manutenzione degli impianti. All'epoca della definizione del progetto ingegneristico, l'immagine è stata riferita ad alcuni archetipi; risulta di immediato riconoscimento il richiamo della torre di fortificazione o del faro.

La torre di Burano, testimonianza di tecniche costruttive dell'epoca fascista, presenta un fusto cilindrico in muratura portante, leggermente svasato verso il basso, con paramenti in mattone segnati dalla presenza di alcune aperture arcuate (finestre e portone di ingresso). Si evidenzia l'ottima qualità costruttiva del paramento murario, con i giunti di malta perfettamente allineati. Il cisternone superiore, in forma di cilindro coperto da un cono ribassato, è di diametro maggiore rispetto al fusto; una serie di mensole in calcestruzzo, che riprendono la tipologia dei barbacani lignei, sorreggono la sporgenza del corpo del serbatoio, segnato in

basso da una fascia bianca marcapiano al livello del solaio interno. Anche il cilindro del serbatoio si apre attraverso una serie di finestre arcuate, sovrastate da altri archi in mattone, posizionate all'interno di riquadri delimitati da lesene. A dimostrazione del carattere pubblico dell'opera appare la raffigurazione del leone marciano, inserita su due elementi: sulla bandiera metallica che sventola in copertura e su uno scudo lapideo, che costituisce anche l'unica decorazione scultorea dei paramenti. All'interno del fusto è inserita una scala a pioli; al piano terra è posizionato anche il locale pompe, secondo lo schema tipico dell'impianto.

La conformazione della torre piezometrica di Burano risulta pressoché identica, per esempio, alle torri di acquedotto di San Pietro in Volta e di Pellestrina, costruite poco dopo il 1929. Si nota l'utilizzo di un progetto tipo, elaborato contestualmente allo sviluppo del progetto dell'acquedotto per le isole della Laguna. Si tratta, in questi tre casi, di un fusto di sostegno in muratura portante, facciavista, con solai in calcestruzzo, rinforzati da travi a cassettone. Questa tipologia, che si rifà alle tecniche tradizionali, è diversa dai progetti applicati in precedenza, negli anni dopo il 1911, dove è chiaro l'orientamento più d'avanguardia, nella scelta della struttura reticolare in calcestruzzo per il fusto, a imitazione delle strutture reticolari in metallo o ferro (come, per esempio, la torre piezometrica di Sant'Andrea, eretta intorno al 1915, o quella sull'isola di Sacca Sessola).

La torre dell'acquedotto di Burano, testimonianza del processo di costruzione dell'acquedotto, importante momento nello sviluppo delle infrastrutture urbane e lagunari, si presenta come un interessante esempio di progetto tipo di architettura industriale, caratterizzata dall'uso di materiale misto (muratura portante e orizzontamenti in calcestruzzo), che accoglie un organismo tecnologico in una veste che richiama le forme tradizionali.

2.14 Chioggia, torre piezometrica dell'acquedotto vicino alla Stazione

I serbatoi idrici di Chioggia e Sottomarina fanno parte delle opere idrauliche intraprese a partire dagli anni Trenta del secolo scorso per permettere una miglior fornitura di acqua potabile alla città di Chioggia e alle sue frazioni. Il problema consisteva principalmente nell'approvvigionamento dell'acqua stessa, non essendo Chioggia nelle vicinanze di località con zone geologiche con produzione di buone acque potabili.

La costruzione delle torri piezometriche era un segno visivo della costruzione dei nuovi acquedotti (il Corriere della Sera del 27 gennaio 1934 pubblicava un titolo programmatico: *Una torre-serbatoio d'acqua in ogni comune della provincia*), dotazioni tecnologiche destinate a rivaleggiare, dal punto di vista visivo, con i campanili delle chiese.

La costruzione delle torri piezometriche è, all'epoca, oggetto della riflessione sulla riproducibilità del progetto nell'insieme, come anche dei singoli elementi. Si nota come la torre piezometrica di Chioggia **[fig. 14]**, similmente a quella di Sant'Andrea a Venezia, è composta da elementi in calcestruzzo prefabbricati assemblati in luogo.

Una lettera dell'ingegnere lombardo Eugenio Campini, inviata al Comune di Chioggia verso la fine del 1934, in merito a delle soluzioni accessorie per il serbatoio di Chioggia, conclude riassumendo gli elementi principali delle nuove torri piezometriche, soffermandosi sull'ossatura in calcestruzzo armato, sui rivestimenti in mattoni a vista, con zoccolo in pietra naturale, scale in ferro per la salita alla cella superiore e per la discesa nel fondo della vasca, con tubazioni di alimentazione, ecc.

Il progetto originario della torre piezometrica di Chioggia, redatto dall'ing. Gallimberti e dall'ing. Veronese, prevedeva una struttura in cemento armato, formata da una platea di fondazione con dodici lati, circoscritta in un cerchio di 13,4 metri, come un solaio rovescio, con travi radiali e laterali, sostenuta da una palificata che doveva raggiungere il fondo sabbioso resistente; all'esterno, erano previsti 12 pilastri e 4 cinture di controvento.

I materiali utilizzati sono il cemento armato per la struttura portante, mattoni a vista per i tamponamenti della vasca e del vano/solaio sotto vasca, scala in ferro per la salita.

La vasca del serbatoio pensile di Chioggia, la cui base è posta a circa 24 metri di altezza, ha un diametro esterno di circa 13 m ed è sorretta da otto pilastri inclinati di circa quattro gradi rispetto alla verticale, disposti lungo la circonferenza a intervalli di 45 gradi.

Quattro livelli intermedi sono costituiti da un graticcio di travi interne in cemento armato che, incrociandosi ad angolo retto, uniscono i pilastri. Al primo e al quarto livello, sopra queste travi è presente una soletta in cemento armato. I pilastri hanno sezione rettangolare, con lati 100 × 85 cm per i primi due livelli, e 95 × 85 cm per i livelli superiori. La vasca in calcestruzzo armato, con planimetria ottagonale, presenta nervature radiali e perimetrali.

Tutela dell'architettura contemporanea
Procedure ed esempi nella prassi della Soprintendenza di Venezia

Irina Baldescu
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Abstract
This research is focused on the experience of the Soprintendenza with the legal procedures that allow to protect contemporary architecture according to the Heritage Protection Law, n. 42/2004, or to the Author's Rights Law, n. 633/1941. The examples cited, peculiar cases related to minor local history, illustrate the Offices of the Adriatic Society for Electricity (SADE) in the 1950s (Offices of the Volpi Electric Plant in Marghera, Offices in rio Novo), the Pacinotti Technical High School with a complex iconographic program of inner decoration, a hotel extension in Nordic style at Quattro Fontane in Lido, the design of the Excelsior hotel in Lido, in the years 1964-68, the mosaics in the Church of Madonna del Divino Amore in Chioggia, the Cube of Bazzera at the AGIP gas station. The last example are the Vatican Chapels, for which an Author's Right Protection was awarded.

Keywords
Contemporary heritage protection. Legal aspects of heritage protection. SADE. Design of the 1950s. Industrial heritage. Venetian contemporary mosaics. Hotel design sixties. Ignazio Gardella. Giuseppe Mignozzi. Romualdo Scarpa, Ezio Rizzettto, Mario Dinon. Costantino Dardi Vatican Chapels. Author's rights protection for architecture. Twentieth century. Novecento.

Sommario 1 Interesse culturale delle architetture contemporanee: inquadramento normativo. – 2 Architetture del secondo Novecento sottoposte a tutela nel territorio dalla ex-Soprintendenza per il Comune di Venezia e Laguna. Alcuni esempi.

1 Interesse culturale delle architetture contemporanee: inquadramento normativo

Il Codice dei beni culturali impone, in generale, il limite di 70 anni e la condizione di autore non più vivente per la dichiarazione di interesse culturale ('vincolo') (d.lgs. 42/2004 art. 10).

La ragione è di limitare l'interferenza con il mercato dell'arte e con la progettazione dell'architettura; inoltre, di consentire un intervallo temporale di cernita dei valori, per evitare forti influssi delle fluttuazioni estemporanee del gusto del pubblico (in parole semplici, sottrarsi in qualche misura alle mode).

In ogni caso, in situazioni particolari, le opere immobili e mobili, a chiunque appartenenti, con meno di 70 anni, sono sottoponibili a tutela, nelle condizioni di cui all'art. 10 comma 3 lett. d), se le stesse sono da ritenere rilevanti testimonianze

> a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose.

Questo tipo di procedura non sottostà, quindi, al limite dei 70 anni, né richiede la condizione dell'autore non più vivente (art. 10 comma 5).

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Baldescu
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/011

Nel caso di un bene di proprietà pubblica o appartenente a un ente morale, dove si ravvisa interesse culturale per il valore 'testimoniale', la relativa dichiarazione deve conseguire a un avvio di procedimento di ufficio, ai sensi dell'art. 13, come è esplicito nella legge; non può far seguito alla verifica di interesse culturale su istanza dall'ente, nell'ambito dell'art. 12, che si riferisce solo ai beni di cui all'art. 10 comma 1. In base all'istruttoria della Soprintendenza, il provvedimento finale viene emesso dalla Commissione regionale per il patrimonio culturale del Ministero.

Una conseguenza rilevante della dichiarazione di interesse culturale motivata dal cosiddetto valore 'testimoniale', per un bene di proprietà di enti territoriali – comuni, province, regioni – è che tale bene diventa, in seguito, inalienabile (art. 54 d.lgs. 42/2004).

Se il bene dichiarato di interesse culturale nell'ambito dell'art. 10 comma 3 lett. d) è di proprietà privata invece, o di proprietà di enti morali, non sussistono limitazioni in merito alla circolazione del bene sul territorio nazionale. Come per tutti i beni tutelati, è imposta la denuncia del trasferimento di proprietà ai sensi dell'art. 59; lo Stato, o gli enti territoriali, hanno la facoltà di esercitare la prelazione sulla vendita, sostituendosi all'acquirente allo stesso prezzo menzionato negli atti, senza però rimborsare commissioni di intermediazione o diritti d'asta. Inoltre, per il restauro si possono chiedere contributi in conto capitale e conto interessi (artt. 31, 35, 36, 37 d.lgs. 42/2004), condizionati dalla sottoscrizione di una convenzione di apertura gratuita al pubblico (art. 38).

Un diverso ambito legislativo, per la tutela del contemporaneo, è la normativa sulla tutela del diritto d'autore (l. 633/1941) che prevede il riconoscimento del particolare carattere artistico; in sintesi, questa norma non tutela l'edificio in sé, ma il diritto dell'autore di controllare eventuali modifiche. Il provvedimento, in base all'istruttoria della Soprintendenza, viene emesso dalla Direzione generale creatività contemporanea.

Tali beni non sottostanno al regime di controllo della circolazione interna; però – caso particolare – la legge lascia intendere che si possano chiedere contributi in conto interessi per mutui o prestiti accesi per il restauro (art. 37, comma 4 d.lgs. 42/2004).

Non equivalente all'attività di tutela, ma da vedere come una ricognizione parallela, formalizzata solo in alcuni casi con dichiarazioni di interesse culturale ai sensi del d.lgs. 42/2004, è il *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi*, promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea.[1]

Tracciando dei precisi criteri, che riguardano in sostanza la pubblicazione dell'opera in materiali di livello nazionale o internazionale, il valore innovativo, sperimentale ecc., il Ministero prova a identificare gli esempi di architettura contemporanea rilevanti, su tutto il territorio nazionale. In Veneto, per la sola provincia di Venezia, sono stati censiti, nel corso di tre importanti campagne, più di 80 edifici.

Occorre menzionare anche l'importante lavoro di riconoscimento, esteso a tutto il Novecento, svolto dalla Regione Veneto nell'ambito della ricerca per il Piano paesaggistico, confluita nel volume *Novecento. Architetture e città del Veneto* (Longhi 2012).

2 Architetture del secondo Novecento sottoposte a tutela nel territorio dalla ex-Soprintendenza per il Comune di Venezia e Laguna. Alcuni esempi

I casi citati qui si riferiscono all'esperienza diretta dell'autrice, che per alcuni anni è stata coordinatrice dell'Ufficio Tutela della Soprintendenza e della schedatura per il *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi*, per il Segretariato regionale del Veneto e poi per la Soprintendenza; in particolare gli esempi sono stati selezionati tra quelle procedure di cui ha coordinato la parte amministrativa e/o la ricerca storica. Si ricorda il supporto amministrativo, tecnico e di base dati della collega dottoressa Chiara Follin (Ufficio Tutela) e della dottoressa Rosa D'Alessandro per gli aspetti giuridici.

Emerge, per le architetture qui citate, il valore rappresentativo per alcune tendenze formali che hanno animato il dibattito nella seconda metà del Novecento, o il rapporto stretto con la storia locale, dal punto di vista tecnico, industriale o turistico. Per quanto questo campione non è rilevante a livello statistico, suggerisce che nei primi anni del dopoguerra sono ancora gli investimenti industriali a trainare l'innovazione architettonica, e che in seguito però il

1 Le schede dei singoli esempi sono consultabili sul portale https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/.

Figura 1 Venezia, Marghera. Uffici della Centrale Volpi – SADE, arch. Giuseppe Mignozzi. Vista esterna. Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna (2019)

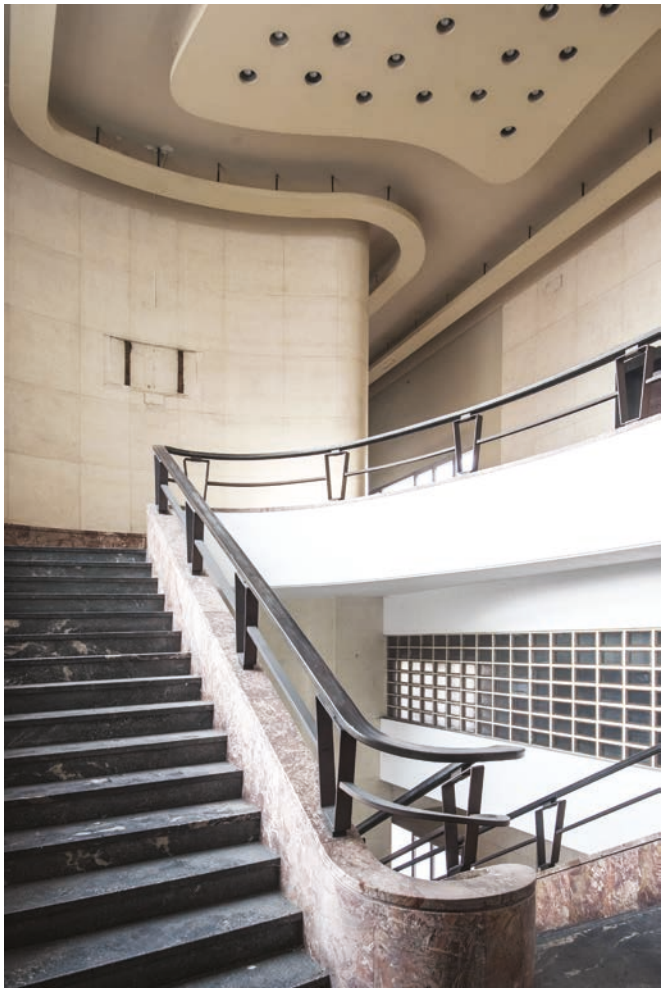


Figura 2 Venezia, Marghera. Uffici della Centrale Volpi – SADE, arch. Giuseppe Mignozzi. Vista dello scalone monumentale. Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna (2019)

baricentro si sposta verso il residenziale/turistico; in fin dei conti, anche le nuove architetture delle stazioni di servizio, tra cui il Cubo di Bazzera, intendono lasciare segni sui percorsi della mobilità vacanziera. L'esempio dei mosaici di Chioggia rende conto, in tono minore, del revival dell'arte musiva tra gli anni 1950-60, sostenuto anche dalla Biennale e dalla Fondazione Bevilacqua La Masa.

L'ultimo esempio, le Vatican Chapels, rende omaggio alla rilevanza che la Biennale di Venezia riveste, in città, in termini di innovazione formale.

2.1 Venezia, Marghera. Il corpo degli uffici della Società Adriatica di Elettricità (SADE) presso la Centrale Volpi (1950-51)

L'intervento attuato negli anni 1950-51 alla centrale Volpi di Marghera è legato alla figura dell'arch. Giuseppe (Pino) Mignozzi (Venezia, 1916-Gorizia, 1972). Mignozzi, dopo aver conseguito il diploma dell'Istituto d'Arte di Venezia, nel 1937 inizia la sua carriera alla SADE come membro del gruppo tecnico strutturato all'interno della società per seguire i progetti e i cantieri aperti, dove sono operative figure di rilievo come l'ingegnere Mario Mainardis, l'architetto Giuseppe Berti e l'ingegnere idraulico Carlo Semenza (Milano, 1893-Venezia, 1961).

In particolare, la progettazione sarebbe da associare all'esperienza maturata nella realizzazione della centrale Achille Gaggia di Soverzene (Belluno), costruita a partire dal 1942 dal gruppo tecnico della SADE, con la quale condivide le scelte architettoniche di gusto razionalista, l'attenzione al dettaglio progettuale e l'inserimento di elementi decorativi particolari.

L'edificio direzionale della centrale Volpi di Maghera **[figg. 1-2]** è una espressione di alto livello della prassi architettonica che vedeva, tra il quinto e il sesto decennio del secolo, enti

pubblici e società impegnate a dare una veste di pregio alle proprie sedi, appellandosi ad artisti o architetti contemporanei affermati, nell'intenzione di mettersi al più alto livello della committenza pubblica.

Nell'atrio della Centrale Volpi, in effetti, i singoli dettagli diventano parti essenziali nell'articolazione dell'insieme: lo scalone di gusto razionalista, munito di balaustra e corrimano in metallo di forme molto elaborate, si relaziona ai rivestimenti marmorei ai lati, alle vetrate, alle cornici delle porte, alle pavimentazioni, al disegno delle travi che scandiscono i soffitti, in uno spazio che acquisisce monumentalità anche attraverso l'inserimento del grande mosaico e dell'opera scultorea.

Il mosaico della centrale Volpi è stato commissionato all'artista Mario Deluigi (Treviso, 1901-Venezia, 1978), importante figura dell'arte veneta dell'epoca (nel 1980 la Biennale di Venezia gli dedica una retrospettiva), firmatario nel 1951 del manifesto dello spazialismo, con Lucio Fontana. Il percorso di Deluigi nell'arte musiva lo vede impegnato in diverse committenze pubbliche e private, per esempio per la SADE tra il 1951 e il 1957, ma anche per la Cassa di Risparmio di Bolzano (1954-55), o alla stazione di Santa Lucia a Venezia quale vincitore del concorso nel 1956.

Il grande mosaico realizzato da Mario Deluigi, raffigurante Porto Marghera (Baldescu 2022), sviluppa un'ampia composizione simbolica che unisce una raffigurazione planimetrica del porto a un'ispirazione ancora memore dell'aeropittura futurista degli anni Trenta; si tratta di un'impresa decorativa esplicitamente creata in funzione di testimonianza della storia e della cultura industriale della città.

2.2 Venezia, Dorsoduro. Palazzo Rio Novo – sede uffici della SADE (1952-61)

Il Palazzo Rio Novo, studiato in modo approfondito negli ultimi anni (Scimemi 2009), venne eretto tra il 1952 e il 1961 su committenza della Società Adriatica di Elettricità (SADE) ed è composto da tre distinti corpi lineari, caratterizzati da linguaggi stilistici diversi. Il corpo prospiciente rio Nuovo, che accoglieva le sale direzionali, inserito nella posizione di massima visibilità – di fatto l'ultimo a essere costruito – richiama nella veste architettonica lo stile internazionale degli anni Cinquanta del Novecento, un linguaggio che caratterizzava l'architettura di rappresentanza dell'epoca; tale corpo si presenta di altezza più bassa, imposta al progetto per considerazioni di rispetto del contesto. Sono più alti invece i due corpi retrostanti, destinati a uffici della Società, ortogonali tra di loro, caratterizzati da una plastica che riflette le considerazioni di massima economicità e flessibilità degli spazi interni, rispecchiati in facciata da fasce alterne di pannelli dal paramento in mattone sabbiato facciavista e finestrature (bifore di semplice forma rettangolare).

I tre edifici sono uniti da uno scoperto confinante con la pubblica calle, destinato in origine a un giardino unico.

L'edificazione del complesso è da vedere nel contesto più ampio delle committenze edili della SADE, storica impresa fondata nel 1905 a Venezia da un gruppo guidato dal conte Giuseppe Volpi di Misurata, riferimento importante della storia industriale del Veneto durante la prima metà del Novecento. La SADE vide negli anni 1940-50 un'espansione notevole dei progetti e delle attività, non solo per quanto riguarda gli impianti di produzione, quali dighe, centrali idroelettriche e termoelettriche, linee di distribuzione ecc., ma anche per quanto riguarda le sedi direzionali. Sempre legata alla presenza della SADE in città, questa sede era strettamente legata alla sede centrale della Società a Palazzo Balbi, che poi nei decenni più recenti diviene sede della Regione Veneto. Dopo una prima fase di ricerche in merito alla fattibilità del progetto, gestite da Carlo Gasser e Mario Cavinato – gli incontri con gli assessori comunali e con la Soprintendenza per definire le linee del progetto, la gestione delle transazioni immobiliari di acquisizione dei terreni ecc. – la società si rivolge all'architetto veneziano Angelo Scattolin, che conduce la prima fase progettuale, relativa ai blocchi sulla parte retrostante la particella.

Il corpo verso il rio Novo è legato ai nomi degli architetti milanesi Luigi Vietti e Cesare Pea. Sviluppato su quattro piani di altezza, si presenta dal punto di vista compositivo come una stecca a tre piani, che poggia al pianoterra, verso la fondamenta, su un porticato; la soluzione consentiva, in origine, di allargare la zona di passaggio sulla fondamenta. Il porticato poggia su pilastri ottagoni in calcestruzzo a vista che sorreggono delle travi distribuite a raggiera, costituendo un solaio nervato – dello spessore totale di circa 80 cm – da vedere come una lontana citazione tecnologica del gotico a ventaglio; il tema dei solai nervati ha costituito un elemento

Figura 3 Venezia, Mestre. ITIS Pacinotti, ing. Giovanni Cicogna, ing. Giuseppe Caro Cao. Corpo centrale verso via Caneve. Facciata. Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna (2022)

importante di studio nell'ingegneria dell'epoca (si vedano anche le realizzazioni di Pierluigi Nervi a Milano). Il disegno del solaio si rispecchia nella geometria del rivestimento pavimentale, in marmo rosso di Verona, con losanghe in botticino. La plastica della facciata si sviluppa sulla base di una maglia grafica regolare di lesene di pietra, che delimitano aperture rettangolari.

2.3 Venezia, Mestre. Il corpo centrale, verso via Caneve, dell'ITIS Pacinotti (1958-59)

L'Istituto Pacinotti nasce nel 1941 dalla richiesta dell'industria locale, sviluppatesi nella prima metà del Novecento, di formare tecnici specializzati nei nuovi settori quali la chimica, la meccanica, l'elettronica indispensabili per il funzionamento e lo sviluppo di Porto Marghera. L'indagine svolta da Elena Casotto ha messo in luce come il programma tecnico di studio della scuola, all'avanguardia, ha improntato l'allestimento degli spazi di rappresentanza (mosaici, dipinti, scultura) e i programmi iconografici, che diventano l'espressione artistica del manifesto educativo della scuola.[2]

In questo stesso anno, viene predisposto un primo progetto dall'ingegnere Giovanni Cicogna, capo dell'Ufficio Tecnico provinciale, affiancato dall'ingegnere Giuseppe Carro Cao, allora preside dell'Istituto Pacinotti. Si ricorda che l'anno prima, nel 1940, si completava a Mestre il liceo ginnasio 'Renato Franchetti', in corso del Popolo, rilevante esempio di architettura di gusto razionalista dell'epoca fascista. Nel 1951, finalmente, iniziano i lavori di costruzione della sede in via Caneve. Il completamento del progetto con la costruzione della palazzina centrale ha inizio nel 1958 **[fig. 3]**.

Il corpo centrale su via Caneve, oggetto del provvedimento, accoglie gli spazi di rappresentanza dell'istituto e funge, con la facciata verso via Caneve, da interfaccia con la città. L'architettura rivela ancora notevoli tangenze con lo stile razionalista monumentale adottato da molta edilizia pubblica del periodo fascista, quali per esempio il portico sorretto da pilastri, o la finestra di sviluppo orizzontale al primo piano; è segnata però, nei dettagli compositivi, dall'uso di alcuni elementi di linguaggio caratteristici degli anni Cinquanta e

2 *Istituto tecnico industriale 'Antonio Pacinotti'* 1959; *Pacinotti 1942-1992. Cinquantenario Istituto tecnico industriale statale Antonio Pacinotti Venezia-Mestre* 1993; ricerca di Elena Casotto.

Figura 4
Venezia, Mestre.
ITIS Pacinotti. Atrio con i mosaici
di Romualdo Scarpa.
Archivio fotografico
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio
per il Comune di Venezia
e Laguna (2022)

Sessanta, quali per esempio le losanghe in cemento che ritmano la finestra del primo piano; si tratta di un tipo di grafia, legata alla ricerca del ritmo e della modularità, comuni a molti esempi di qualità degli stessi anni: si vedano per esempio, tra altri, anche a Venezia il Palazzo Rio Novo (C. Pea, l. Vietti, A. Scattolin, 1952-61), oppure la sede dell'INAIL di Venezia (arch. G. Samonà, E.R. Trincanato, 1961). L'ingresso avviene attraverso un'ampia hall, dove si scorgono ai lati le colonne cilindriche con rivestimenti ceramici e, in alto ai lati della scala, i grandi mosaici di sviluppo longitudinale. Lo scalone monumentale, in fondo in posizione centrale, si sviluppa in partenza a unica rampa centrale e poi, a partire dal pianerottolo, si dirama in due rampe laterali; la scala presenta una particolare lavorazione della ringhiera, costituita da montanti verticali e diagonali in metallo, con il corrimano in legno di elaborata forma. Al primo piano si trova l'Aula Magna, decorata dai pannelli dipinti, che fungevano da oscuranti delle finestre; l'allestimento presentava un ingegnoso sistema di scorrimento su binari laterali, oggi conservato ma non più funzionante.

Nel 1959 vengono collocati, nell'atrio di ingresso, i due grandi mosaici, disegnati e realizzati da Romualdo Scarpa (probabilmente con l'aiuto di Mario Marabini) e i dieci pannelli a decorazione della parete lunga finestrata dell'Aula Magna, ideati e dipinti da Mario Dinon e Ezio Rizzetto **[figg. 4-5]**.

Il pittore e maestro mosaicista Romualdo Scarpa (Venezia, 1919-2010), insegnante di mosaico presso l'Istituto d'arte di Venezia, realizza due grandi pannelli a mosaico posti nell'atrio d'ingresso, prima dell'apertura che immette alla scalinata a doppia rampa che porta ai piani superiori. I pannelli sintetizzano le discipline (i futuri mestieri) che gli allievi dell'istituto si accingono a imparare: meccanica, chimica industriale, metallurgia, elettronica. Nei mosaici dell'Istituto Pacinotti è più evidente la fascinazione del mosaicista veneziano per gli arcaismi colti di Massimo Campigli, che qui si uniscono a una felice vena decorativa che riempie lo spazio di oggetti e di colori vivaci.

Nei dieci pannelli di legno per l'Aula Magna, i pittori e incisori Ezio Rizzetto (Mogliano Veneto, 1917-Venezia, 1997) e Mario Dinon (Venezia, 1914-1967) impiegano un linguaggio che fonde istanze neocubiste e realismo italiano per creare delle immagini dal forte impatto narrativo, grazie anche alla monumentalità delle figure e all'insistenza della linea. Il significato di questi dipinti è esplicitamente legato al contesto industriale dove sorge la scuola.

L'ultima opera d'arte presente nell'istituto è rappresentata da un monumento commemorativo dello scultore Toni Benetton (Treviso, 1910-1996) completata nel 1969 in memoria dell'ingegnere Carlo Zuccante, preside dell'Istituto Pacinotti dal 1945 fino alla sua morte, nel 1968. La scultura di ferro, in una collocazione angolare, in prossimità di uno dei due mosaici di Scarpa, risalta sui paramenti in mattone facciavista. Si compone di elementi dentati che si alternano e sovrappongono. L'opera suggerisce la forma di un albero stilizzato ai cui rami sono appese, come frutti, alcune targhe scritte o incise con gli emblemi degli insegnamenti della scuola (ruote dentate dei meccanismi, provette per esperimenti chimici ecc.).

Figura 5 Venezia, Mestre. ITIS Pacinotti. Aula Magna con le pitture di Ezio Rizzetto e Mario Dinon, sui pannelli oscuranti delle finestre. Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna (2022)

Figura 6 Venezia, Lido. Barchessa dell'albergo Quattro Fontane, arch. Alfeo Pauletta. Vista esterna. Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna (2018)

2.4 Venezia, Lido. La Barchessa dell'albergo Quattro Fontane (1962-64)

L'architetto Alfio Pauletta, profugo istriano, a contatto con l'ambiente internazionale a Venezia, ha proposto tra il 1962-64 questo rilevante progetto di ampliamento dell'albergo storico Quattro Fontane **[fig. 6]**, il cui primo nucleo è stato progettato nei primi del Novecento dall'ing. Sicher, uno dei protagonisti dell'urbanizzazione del Lido.

Pia Bevilacqua, figlia dei proprietari storici – padre veneziano e madre danese – racconta come la sorella Bente e lei stessa, ancorate negli anni Sessanta nell'ambiente artistico veneziano, hanno insistito con il padre per la scelta del progettista e per la soluzione architettonica innovativa rispetto all'edilizia scatolare che all'epoca stava dilagando al Lido.

Peculiari le soluzioni di dettaglio, progettate con particolare cura, con geometrie e soluzioni tecniche studiate appositamente: tali, per esempio, la scelta della geometria curva della facciata e, nell'uso del legno, la soluzione delle balaustre, dei pannelli divisori tra i balconi, le superfici pieghettate dei soffitti interni, il dettaglio dell'intradosso delle coperture, verso la gronda, e tanti altri.

Il provvedimento è seguito dell'approfondita ricerca storica svolta dalla rimpianta collega Emanuela Zucchetta (2024), che ha messo a fuoco questo esempio di estesa assimilazione di stilemi di architettura nordica, unico nel suo genere a Venezia.

2.5 Venezia, Lido. Gli allestimenti interni della hall dell'hotel Excelsior di Ignazio Gardella (1964-68)

Dall'accurata indagine storica svolta dallo Studio R&S Engineering di Padova, in occasione del progetto di restauro, è emerso un quadro dettagliato del riallestimento dell'albergo negli anni 1960, che ha sostituito il precedente arredo e spazialità di Brenno del Giudice degli anni 1920 con stilemi modernisti.[3]

L'intervento di Ignazio Gardella (Milano, 1905-Oleggio, 1999) – realizzato negli anni 1964-68 – si inserisce a seguito della requisizione dell'hotel Excelsior da parte delle autorità militari, alla fine della Seconda Guerra Mondiale, per essere destinato a struttura di riposo e convalescenza delle truppe alleate (55th Rest Camp C.M.F.). Si può facilmente presumere che in tale periodo l'uso intensivo, del tutto diverso dal turismo di lusso, abbia portato a un progressivo degrado delle finiture. Rientrata nel possesso dell'hotel, la decisione presa dalla Compagnia Italiana Grandi Alberghi CIGA, dopo pochi anni, di procedere a un drastico restauro, è probabilmente legata alla necessità di aggiornare gli spazi alle nuove tendenze del design, ma sicuramente è anche un intervento dovuto di riqualificazione dopo questo periodo di uso militare.

In questo contesto viene incaricato Gardella (Monestiroli 2009; Porta 1985), il quale – dopo molti studi di proposte alternative – sviluppa un progetto dove confluiscono da una parte elementi caratteristici del suo linguaggio, dall'altra stilemi tipici delle geometrie curve che hanno popolato il design e l'architettura degli anni Cinquanta-Sessanta, di ampio successo soprattutto oltre oceano **[figg. 7-9]**. In effetti, Gardella partecipa alla missione negli Stati Uniti, finanziata nell'ambito del piano Marshall, presso l'*Economic Corporation Administration*, finalizzata allo studio dell'industria turistica nord-americana; alla missione partecipano importanti dirigenti di strutture alberghiere, tra cui anche Roberto Zucchi, manager dell'Excelsior. Molto rilevante, per questo lavoro di Gardella, fu l'ispirazione tratta dalle visite svolte in questa missione, a seguito della quale ebbe due importanti incarichi: l'allestimento delle sale comuni dell'hotel Cavalieri Hilton a Roma (1961-63) e poi l'allestimento degli spazi comuni dell'Excelsior al Lido.

L'intervento di Gardella è documentato da una ampia serie di schizzi, disegni progettuali e fotografie; il fondo d'archivio Ignazio Gardella presso l'Università di Parma custodisce una ricca documentazione.

Di particolare rilevanza le lettere di incarico della committenza, che puntualizzano le intenzioni strategiche del management, tracciando alcune linee concettuali che poi si ritrovano nel lavoro finito.

3 Relazione di Studio R&S Engineering, Grand hotel Excelsior. Ignazio Gardella architetto della Laguna, Archivio Soprintendenza.

Figura 7 Venezia, Lido. Hotel Excelsior, corridoio, arch. Ignazio Gardella. Foto dell'Autrice, 2024

Figura 8 Venezia, Lido. Hotel Excelsior. Il Blue Bar. Le poltroncine, i tavolini, gli sgabelli a bitta, il bar sono originali, arch. Ignazio Gardella. Foto dell'Autrice, 2024

Figura 9 Venezia, Lido. Hotel Excelsior, hall, dettaglio, arch. Ignazio Gardella. Foto dell'Autrice, 2024

In una prima lettera d'incarico del luglio del 1964, la CIGA chiede all'architetto Gardella la disponibilità per la progettazione della trasformazione e ammodernamento del piano terreno; seguì una dettagliata richiesta in merito agli interventi da realizzare con una precisa tempistica per i lavori: l'inverno 1964/1965 e l'inverno 1965/1966 specificatamente per l'atrio d'ingresso (hall e reception).

I tempi non vengono rispettati in quanto, dopo l'alluvione del 1966, è necessario protrarre i lavori anche all'inverno 1966/1967. Il 13 maggio 1967 vengono riaperti l'hotel e la nuova spiaggia.

Tra gli elementi di spazialità molto caratteristica ancora ben leggibili, conservati, si citano qui:

- la hall centrale con il soppalco a mezza altezza, con i caratteristici pannelli di delimitazione a balaustra, le colonne con raccordi a soffitto, lo spazio a cannocchiale;
- il Blue Bar, che era un fulcro del progetto, asse visivo dalla strada (attraverso la serra) fino alla spiaggia, con i tavolini e le poltrone, come anche il design del bar circolare; l'inserimento del bancone semicircolare del bar che divenne così strategico rispetto alla nuova organizzazione distributiva, una semi-rotatoria nel passaggio tra le terrazze verso la spiaggia e l'interno dell'albergo, poi verso la parte lagunare;
- il corridoio distributivo lungo, a copertura curvilinea, con i particolari ritagli delle porte, che acquisisce una forma di tunnel aerodinamico, ritmato dalle eleganti panchine laterali, con vetrine e porte a doppia anta che consentono l'accesso ai vari saloni.

La relazione di progetto, redatta da Gardella, descrive in dettaglio le scelte distributive, tecniche, di finiture:

> Il nuovo ambiente del Bar, che riunisce tre sale preesistenti, ha una forma ad L, tipica delle sale dei palazzi veneziani, con due affacci, uno sulla terrazza a mare e l'altro sulla serra che lo separa dalla strada.
> L'ala verso la serra è leggermente soprelevata, mentre il soffitto è tutto a uno stesso livello: si viene così a creare uno spazio più raccolto, destinato ad accogliere tavoli da bridge. I due livelli del pavimento sono raccordati da gradonate che servono anche da sedili.
> Il pavimento è ricoperto da moquette color blu notte; dello stesso colore è il soffitto in lastre di gesso bucherellate (per permettere il passaggio dell'aria condizionata), raccordate in curva alle pareti.
> La zoccolatura delle pareti del banco del bar è in formica nera con bordature in legno di palissandro scuro.
> Le porte, con occhio centrale in cristallo, sono pure lastronate in formica nera, con bordature di legno di palissandro scuro.
> Le pareti sono rivestite in stoffa plastificata della Falconetto (Disegno Geisha – Variante 4).
> Le poltroncine sono rivestite in pelle colore rosso violaceo.
> I piani dei tavoli e il piano bar sono in grosse lastre di vetro di Murano della ditta Venini, con venature blu scuro su fondo bianco.
> I sostegni dei tavoli e gli sgabelli del bar sono in legno palissandro scuro.
> L'illuminazione è ottenuta con spot incassati nel soffitto.

Si nota come la spazialità generata è caratteristica per le volumetrie di Gardella; la ripartizione dei volumi in una serie di piani comunicanti attraverso l'atrio centrale, con zone che fungono da raccoglitori delle parti pubbliche dell'hotel, richiamano le scelte operate anche in altre sue opere: il nuovo ballatoio del piano ammezzato accentua una vista dall'alto sulla hall centrale, trattata quasi come una piazza interna, similmente all'elaborazione spaziale della galleria d'Arte Moderna di Milano (1947) o della stazione di Lambrate a Milano (1983).

2.6 Chioggia, chiesa della Madonna del Divino Amore a Sant'Anna di Chioggia, con mosaici di Angelo Gatto (dal 1964)

La procedura – che si connetteva alle ricerche svolte da Giulia Altissimo per il mosaico di Amos Scorzon, *Storia del Tabacco* – intendeva tutelare, in questa chiesa sconsacrata, un'opera musiva ritenuta rilevante in questo contesto minore **[fig. 10]**, soprattutto in considerazione del suo contesto di produzione, appunto il revival del mosaico nei decenni Cinquanta-Sessanta, che da Venezia irraggia anche nel territorio. La ricerca ha messo in luce alcune figure minori di artisti veneti, rilevanti però come espressione del fermento artistico del contesto locale;

Figura 10 Chioggia, chiesa sconsacrata della Madonna del Divino Amore in località Sant'Anna, mosaici di Angelo Gatto. © Chiara Follin, 2021

l'indagine si è appoggiata a quanto rilevato da Giulia Altissimo nello studio di altri mosaici contemporanei sottoposti a tutela ed è stata svolta con il supporto di Chiara Follin e, da parte della Diocesi di Chioggia, di Sergio Piva.

In contrasto quasi con la semplicità di mezzi espressivi utilizzati, l'allestimento absidale rappresenta un esempio di arte religiosa contemporanea di particolare ricercatezza per lo sviluppo articolato delle decorazioni musive a sfondi dorati e per la raffinata cura delle specchiature di marmo venato delle pavimentazioni, segnato da una chiara intenzione di caratterizzare l'ambientazione con elementi originali e unici.

L'allestimento è legato alle committenze del vescovo Giovanni Battista Piasentini (1899-1987), a capo della Diocesi tra il 1952 e 1976, impegnato nella campagna di recupero e di nuove realizzazioni di edifici di culto, in un contesto che chiede di porre rimedio alle conseguenze della Seconda guerra mondiale e della grande alluvione del Polesine del 1951.

Il luogo è stato investito di un significato peculiare in termini di espressione artistica: sono stati invitati gli artisti veneti Antonio Gatto (1922-2018), per i mosaici absidali, e Paola Manducchi e Otello Turci, scultori, per le formelle bronzee delle stazioni della *Via Crucis*, affisse su piedistalli di travertino di geometrie particolari; inoltre, fonti della Diocesi attribuiscono a Toni Benetton la realizzazione di alcuni elementi decorativi o corpi illuminanti.

L'elemento protagonista dell'allestimento sono i mosaici absidali. Il percorso biografico del maestro d'arte sacra Angelo Gatto è stato messo in luce anche da recenti iniziative commemorative, in attesa di uno studio monografico più sistematico. Nato a Quinto di Treviso, la tradizione locale ricorda il suo avvicinamento all'arte da bambino, come aiuto del pittore veneziano Beppe Ciardi (Venezia, 1875-Quinto di Treviso, 1932), che qui trascorre gli ultimi anni della sua vita; Angelo Gatto si diploma poi all'Accademia d'arte di Venezia. Forse in relazione alla propria esperienza di salvezza, in quanto sopravvissuto dei campi di concentramento durante la Seconda guerra mondiale (è stato prigioniero a Bergen Belsen), Gatto infonde nella sua arte un profondo sentimento religioso; è da considerare, forse, il protagonista del recupero della tecnica del mosaico nell'arte sacra, nei decenni del secondo

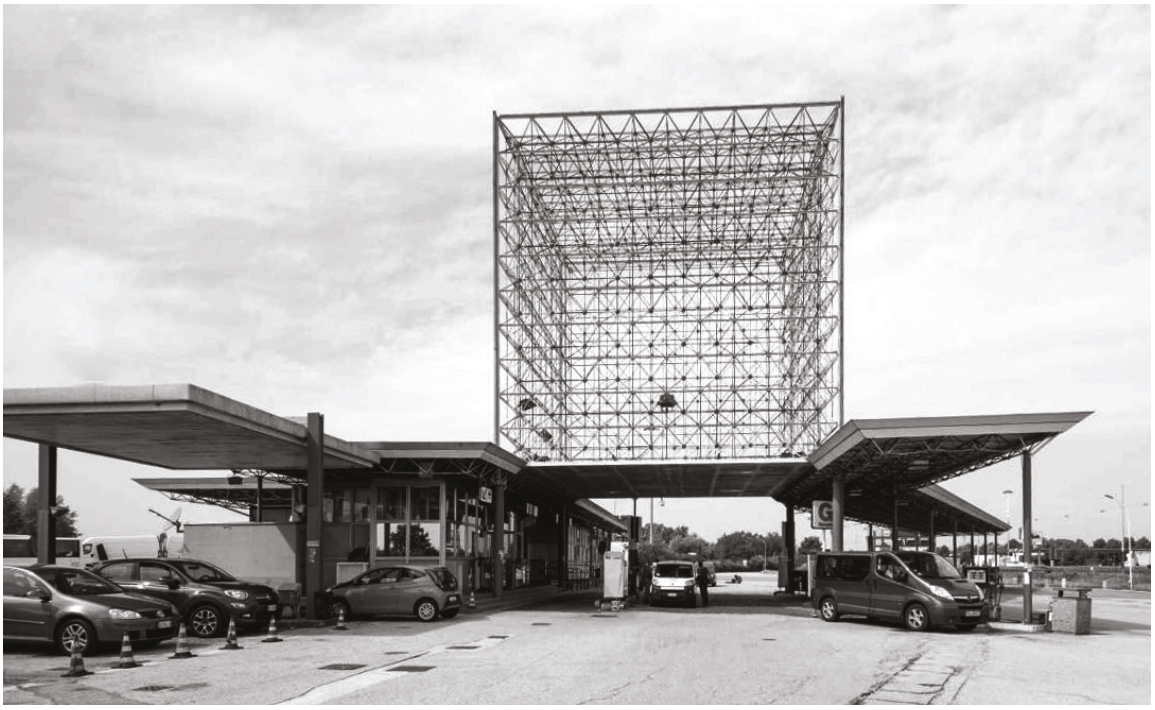


Figura 11 Venezia, Mestre. Il Cubo di Bazzera – Stazione Eni – AGIP alla Bazzera, arch. Costantino Dardi. Foto dell'Autrice, 2019

dopoguerra. Dalla metà degli anni Settanta nell'attività si affianca il figlio Vincenzo, che traduce in opera i cartoni del padre.

Occorre ricordare che sin dagli anni Quaranta del Novecento si registra un rinnovato interesse per l'arte musiva, testimoniato ad esempio dalla continuità con cui opere a mosaico vengono presentate alle Collettive dell'Opera Bevilacqua La Masa.[4] A cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta le iniziative di promozione artistica sono spesso volte all'esaltazione della qualità dell'artigianato locale nel suo rapporto con la creazione artistica: nel 1958 la Biennale di Venezia esprimeva l'intento di proporre una rassegna di mosaici, tra le altre tipologie di manufatti, sottolineandone la connessione con la decorazione monumentale e l'architettura, nonché la sua utilità allo scopo di «alimentare l'artigianato veneziano».

Dalla rapida rassegna del contesto degli eventi artistici che si succedono in questi anni, emerge come la commissione del vescovo si inserisca, anche se nel registro minore, nel coevo fermento culturale, mostrando attenzione verso le potenzialità artistiche e iconiche del mosaico contemporaneo.

L'uso della decorazione musiva monumentale in chiave celebrativa aveva conosciuto del resto, pochi anni prima, un'importante esemplificazione nell'ambito del concorso del 1955 per la decorazione degli spazi del corpo frontale della stazione di S. Lucia, poi realizzata da Mario Deluigi assieme ad Anton Giulio Ambrosoni, il cui tema assegnato riguardava 'Venezia nella storia dei suoi traffici commerciali'. Di poco precedente è un altro significativo esempio di applicazione del mosaico in contesto industriale, di mano dello stesso artista, ovvero quello realizzato nella centrale elettrica Volpi di Marghera (1951), raffigurante il porto di Marghera. Si ricordano qui anche le altre committenze della SADE, di grandi mosaici di ispirazione geografica o urbana, a Mario Deluigi (Centrale elettrica di Soverzene, 1954; sede degli Uffici a Udine ecc.); oppure le altre composizioni astratte di Deluigi stesso, come il mosaico alla Cassa di Risparmio di Bolzano (1954-55); o l'opera musiva di Amos Scorzon, raffigurante la *Storia del Tabacco* (1962), inizialmente destinata a decorazione della Rivendita di Stato del Monopolio dei Tabacchi in Piazza San Marco.

In genere, nei casi citati si tratta di una collaborazione tra pittori e artigiani mosaicisti, prediligendo quindi la tecnica di realizzazione indiretta, basata sul 'rovesciamento dei cartoni';

4 Contesto analizzato da Giulia Altissimo, Amos Scorzon. *Mosaico Evoluzione del Tabacco*, 1962, parte del provvedimento dichiarativo dell'interesse culturale 29 aprile 2019, ai sensi dell'artt. 10 e 13 d.lgs. 42/2004; inoltre, Bianchi, Franzo 2015; Franzo 2012.

gli artisti si avvalgono di maestri che eseguono i lavori, spesso la Scuola di Mosaicisti di Spilimbergo o, nel caso di Scorzon, la ditta Arte del Mosaico. Il caso di Angelo Gatto è diverso, in quanto disegna e realizza egli stesso i mosaici.

Gatto porta a compimento l'opera di Chioggia, nell'abside del Divino Amore, nel 1964; l'esecuzione – che porta a una espressione artistica sacra che elabora in forme contemporanee, stilizzate, l'iconografia tradizionale – si ricollega ad altri esperimenti artistici nello stesso periodo: per citare solo alcuni esempi di una più ampia serie, si vedano i mosaici absidali nel Duomo di San Martino di Lupari (a partire dal 1952 circa), del Santuario della Madonna dell'Olmo a Thiene (1954), la decorazione della chiesa dei Frati Cappuccini a Cagliari (terminata intorno al 1966), ecc.

La composizione del mosaico di Chioggia si sviluppa in una serie di tre segmenti separati: sui due archi paralleli che separano, dal punto di vista spaziale, la navata dall'abside, e sulla superficie ricurva del fondale del catino absidale. Il mosaico absidale presenta una composizione maestosa, dove alla figura centrale di Gesù eretto, che sta spezzando il pane in mano, vengono affiancate ai lati due teorie di santi, speculari come significato, ordinate secondo il criterio cronologico. Accanto a Gesù appaiono i personaggi a egli più vicini (Maria e Anna, Giuseppe, poi due evangelisti per ogni lato), seguiti dai martiri del primo cristianesimo, dalle figure cardine del monachesimo, poi – verso le fasce periferiche della composizione – dai santi di epoca moderna e contemporanea significativi per le proprie idee teologali, o per l'attività nel territorio della stessa Diocesi di Chioggia. Non mancano, tra i martiri, i santi Felice e Fortunato, quest'ultimo patrono della Diocesi di Chioggia.

L'allestimento documenta la persistente vitalità della tradizione artistico-artigianale di produzione del mosaico in ambiente veneziano, e veneto in generale, ancora nel secondo dopoguerra.

2.7 Venezia, Mestre. Il Cubo di Bazzera di Agostino Dardi (1971)

Il Cubo di Bazzera – parte della stazione di servizio edificata dalla AGIP nel 1971 – è collocato sull'autovia tangenziale di Mestre (A57 tra Venezia e Trieste, a nord-est di Mestre), in un'area caratterizzata da una geografia piatta, che in parte conserva il carattere agricolo.

La stazione di servizio alla Bazzera **[fig. 11]** è l'unico esempio conservato della serie di stazioni di servizio costruite dalla AGIP a seguito del concorso di progettazione indetto dall'azienda nell'aprile 1968; risultò vincitore il progetto intitolato *KAABA* del gruppo guidato dall'arch. Costantino Dardi e ing. Giovanni Morabito.

La Eni e la sua divisione AGIP (Azienda Generale Italiana Petroli) costituiscono, tra i primi anni Cinquanta e Settanta del Novecento, un importante polo di committenze pubbliche di architettura contemporanea, promotore di sistemi innovativi di standardizzazione abbinata a design di alta qualità. Nel periodo tra il 1953 e la morte di Enrico Mattei nel 1962 si attuano progetti di ampio respiro, con figure di architetti quali Mario Bacciocchi, Marco Bacigalupo e Ugo Ratti, Edoardo Gellner, Marcello Nizzoli, con il supporto operativo di un gruppo tecnico interno, Servizio Costruzioni di AGIP e Snamprogetti (si vedano il progetto del villaggio per i dipendenti a Borca di Cadore, il complesso di uffici, servizi e residenze a San Donato Milanese, detto Metanopoli, la Roma-EUR ecc.). Però non viene mai meno l'interesse dedicato dall'Eni e dall'AGIP ai progetti in piccola scala delle stazioni di rifornimento di carburante. Questo sembra peraltro essere, tra gli anni 1930 e 1970, un campo prediletto di esercitazione per soluzioni architettoniche all'avanguardia.[5]

La AGIP commissiona nei primi anni Cinquanta all'architetto piacentino Mario Bacciocchi (1902-1974), che di fatto in quell'epoca collaborava con Enrico Mattei alla progettazione urbanistica di Metanopoli, una serie di 13 progetti-tipo di stazione di servizio; tra questi, il distributore a Milano in piazzale Accursio, realizzato tra il 1951 e il 1953, è stato dichiarato di interesse culturale particolarmente importante con provvedimento 6 novembre 2013 emesso dalla Direzione regionale per la Lombardia.

Verso la fine degli anni Sessanta, avvengono importanti mutamenti di usi e costumi del viaggiatore (l'uso massiccio dell'autovettura personale genera una nuova forma di consumismo connesso alle stazioni di servizio). AGIP coglie la necessità di sviluppare una nuova tipologia di

5 Caccia 2013; 2017; Dardi 1971; Deschermeier 2009; Greco, Mornati 2018.

stazione di servizio, innovativa rispetto alle tipologie proposte da Bacciocchi circa quindici anni prima, che amplifichi l'area di servizi collaterali rispetto al rifornimento dei carburanti, e una rete di motel (termine derivato proprio da motor-hotel), oggetto di un concorso sempre nel 1968.

Ad aprile 1968 la AGIP bandisce il concorso di progettazione per le nuove stazioni di servizio, a seguito del quale viene scelto, come già menzionato, il progetto *KAABA* del gruppo diretto dall'arch. Costantino Dardi e ing. Giovanni Morabito, declinabile in molte varianti. Tra i criteri di scelta della soluzione progettuale furono l'impatto visivo e la riconoscibilità dell'immagine aziendale, la flessibilità di adattamento e la possibilità di utilizzare elementi prefabbricati, il contenimento dei costi; il modello doveva essere applicabile sia nella progettazione di stazioni edificate *ex novo* nei più diversi contesti paesaggistici, sia nella ristrutturazione delle stazioni di servizio esistenti.

Nell'ambito del complesso sistema territoriale dei mutamenti nella mobilità vacanziera italiana, è rilevante che i due punti scelti dall'AGIP per avviare la sperimentazione sono stati i punti di Bazzera – nell'area degli snodi per la riviera veneta – e di Affi (VR), importante diramazione verso il Lago di Garda. Ad Affi la vecchia stazione di servizio su progetto di Dardi non è più esistente ma documentata da fotografie d'epoca. Forse è stata costruita un'altra stazione a Settimo Torinese, oggi smantellata.

La struttura concettuale del progetto – identificato con il termine *Kaaba* che in arabo significa 'cubo' – è basata in planimetria su due diverse griglie modulari, a quadrato e a triangolo equilatero. I fabbricati si compongono su due assi lineari, diramati ad angolo a formare un imbuto che convoglia gli utenti provenienti dall'autostrada verso la stazione di servizio. Gli elementi che compongono la stazione di servizio sono principalmente tre: una stecca che accoglie le funzioni commerciali e di ristoro, nonché le funzioni addizionali (servizi igienici, spogliatoi per il personale, depositi ecc.), un'ala aperta, ma coperta, che accoglie le piattaforme con le pompe; l'incrocio dei due corpi è segnato in verticale dall'inserimento della struttura del cubo, elemento geometrico che si ripropone nel modulo del progetto. L'elemento unificante orizzontale è rappresentato dalle pensiline – la cui soluzione a struttura reticolare spaziale si ritrova nella struttura di sostegno del cubo. In origine questo era ricoperto da una superficie bianca, leggera, di resina acrilica, rinforzata da fibre di vetro, destinata a essere retroilluminata. Il rivestimento originario è andato disperso durante una tromba d'aria.

La soluzione progettuale si ricollega alle ricerche di Dardi di espressione spaziale tramite dei solidi geometrici semplici – sfera, cubo, prisma – sfruttando le potenzialità delle strutture modulari.

2.8 Venezia, Isola di San Giorgio. Vatican Chapels (2018)

I provvedimenti riconoscitivi del particolare carattere artistico dell'opera, ai sensi della legge 633/1941, sono emessi per ogni singola cappella e sono destinati agli autori Francesco Magnani e Traudy Pelzel, Andrew Berman, Francesco Cellini, Javier Corvalàn, Ricardo Flores e Eva Prats, Terunobu Fujimori, Sean Godsell, Carla Juaçaba, Smilijan Radic, Eduardo Souto de Moura. Il procedimento, avviato su richiesta di parte, è concluso con un provvedimento motivato dalla qualità architettonica e spaziale del complesso, spazio fluido tra sculture in scala architettonica e il verde del bosco dell'Isola di San Giorgio, dal valore innovativo della spazialità religiosa proposta e il recupero di un significativo collegamento – fisico e metaforico – tra lo spazio architettonico e il bosco, come paesaggio della solitudine, anche alla luce del valore sperimentale delle tecnologie, che applicano al design d'artista – conformato con modalità scultoree – principi di prefabbricazione propri della produzione industriale, e dell'eco mediatica di rilievo nazionale e internazionale dei progettisti.

La partecipazione dello Stato del Vaticano alla Biennale di Architettura del 2018 (Dal Co 2018; Ricci 2018) rappresenta un esempio di grande originalità: al posto di un singolo padiglione destinato a narrare un tema, il progetto curato da Francesco Dal Co propone una riflessione sulla religiosità contemporanea attraverso un percorso segnato dalla successione di cappelle immerse in uno spazio boschivo. I volumi architettonici si propongono come epifanie scultoree, prendendo spunto dalla cappella nel bosco del cimitero Skogskyrkogården di Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz; si tratta di un progetto risultato vincitore a seguito del concorso del 1915 organizzato dalla Municipalità di Stoccolma, punto di riferimento per l'originalità architettonica e per l'approccio paesaggistico.

Le Vatican Chapels si inseriscono nell'area verde della punta sud dell'Isola di San Giorgio, recuperando un riflesso religioso che nel medioevo era proprio delle isole lagunari, sedi

predilette di insediamenti conventuali. L'installazione propone un percorso di ricerca solitaria e di contemplazione del silenzio, della luce e del bosco circostante, rendendo l'architettura una riflessione sul significato del sacro al giorno d'oggi, contrapposto a quanto, dalla parte opposta dell'isola, si struttura come sacralità consolidata da un millennio, nel nucleo conventuale di San Giorgio.

La composizione delle Vatican Chapels prefigura una sequenza spaziale costituita da spazi aperti, chiusi, scoperti o coperti, dove lo sguardo scorre fluido tra l'interno delle cappelle e il bosco circostante. La scelta del luogo, oltre a ricordare l'architettura cimiteriale di Asplund e Lewerentz, recupera i significati eremitici degli insediamenti nel bosco o nelle isole della Laguna, nel primo medioevo, tessendo però un tessuto di citazioni di architettura contemporanea di grande raffinatezza.

La scelta curatoriale si basa sull'invito di alcune figure di architetti molto diverse, come estrazione professionale, come nazionalità e formazione culturale, che hanno progettato ognuno una tappa del percorso: è intrinseco, per ogni cappella, il valore di scultura spaziale; è ovvia, nelle opere, la ricercatezza delle soluzioni tecnologiche: elementi monolitici o scelte di trasparenza e volatilità, tentativi di isolare uno spazio di riflessione. L'uso sapiente e innovativo dei materiali concede spazio alla materializzazione delle metafore.

Bibliografia

Istituto tecnico industriale 'Antonio Pacinotti'. Venezia-Mestre – 1941-1959 (1959). Venezia.

Pacinotti 1942-1992. Cinquantenario Istituto tecnico industriale statale Antonio Pacinotti Venezia-Mestre (1993). Venezia.

Baldescu, I. (2022). «Mosaici geografici a Venezia e nel nord-est, tra ideologia e topografia: la veduta a volo d'uccello di Porto Marghera alla Centrale Volpi». *Il tesoro delle città*. Wuppertal: Steinhäuser, 16-29.

Bianchi, G.; Franzo, S. (2015). «Tra promozione e sperimentazione: il mosaico alle mostre della Bevilacqua La Masa a Venezia». *Atti del XX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma, 19-22 marzo 2014). Roma, 613-21.

Caccia, S. (2013). *Tutela e restauro delle stazioni di servizio*. Milano: Aracne.

Caccia, S. (2017). «Patrimonio lasciato in strada. Riflessioni sulla conservazione delle architetture per la mobilità». *Firenze architettura*, 1, 72-81.

Dal Co, F. (2018). *Vatican Chapels*. Milano: Electa.

Dardi, C. (1971). «Progetti dello studio Dardi – Morabito 1968 – 1970. Le ragioni dell'architettura». *Controspazio*, 9.

Deschermeier, D. (2009). *Impero Eni. Architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*. Bologna.

Franzo, S. (2013). «Il concorso per la stazione di Venezia. Il mosaico in laguna nel secondo dopoguerra». *Atti del XVIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Cremona, 14-17 marzo 2012). Tivoli, 167-75.

Greco, l.; Mornati, S. (2018). *Architetture Eni in Italia* (1953-62). Roma: Gangemi.

Longhi, D. (2012). *Veneto. Architetture e città del Novecento*. Padova: Il Poligrafo.

Monestiroli, A. (2009). *Ignazio Gardella*. Milano: Electa.

Porta, M. (1985). *L'architettura di Ignazio Gardella*. Milano: Etas Libri.

Ricci, G. «Architettura vaticana. Un'isola e le sue undici cappelle Alla Biennale di Venezia 2018, undici sperimentazioni nella costruzione definiscono la nuova identità dell'architettura della Santa Sede». *Domusweb*. https://www.domusweb.it/it/speciali/biennale/2018/architettura-vaticana-unisola-e-le-sue-undici-cappelle.html.

Scimemi, M. (2009). *Architettura del Novecento a Venezia. Il Palazzo Rio Novo*. Venezia: Marsilio.

Zucchetta, E. (2024). «La Barchessa dell'albergo Quattro Fontane (1962-1964) al Lido di Venezia: l'architetto Alfio Pauletta (1906-1997) e l'influsso del design nordico». *Cronache della Soprintendenza. Attività e ricerche*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 163-72.

Peggy Guggenheim Collection
Vincolo giuridico e valore identitario della collezione e del suo 'contenitore'

Elisa Longo
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Abstract
This essay traces the history of the Peggy Guggenheim Collection, with particular focus on aspects that have received limited attention in the existing scholarly literature. Special emphasis is placed on the legal protection process that led to the inclusion of the Collection in Italy's national cultural heritage through the designation decree issued on 25 January 1975. This was followed by an administrative dispute initiated by Peggy Guggenheim herself, which ultimately resulted in the withdrawal of her appeal. The essay also explores the close relationship between the collection and the Palazzo that has housed it as a house-museum since 1949.

Keywords
Art collection, Cultural heritage law, Donation and patronage, Historic buildings as museums, Ministerial protection decree, Museology.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Gli atti di donazione del 1970 e del 1976: fondamento giuridico della transizione patrimoniale. –3 La formalizzazione del vincolo di tutela: genesi e riconoscimento giuridico della Collezione Peggy Guggenheim. – 4 Il contenzioso giuridico.

1 Introduzione

Questo saggio si propone di ripercorrere criticamente la storia 'giuridica' della Collezione Peggy Guggenheim, soffermandosi in particolare su quegli aspetti poco indagati dalla sterminata bibliografia esistente, con un'attenzione specifica al procedimento di tutela che ne ha sancito l'inserimento nel patrimonio culturale nazionale. La Collezione, oggi uno dei riferimenti imprescindibili dell'arte del Novecento a livello internazionale, deve la sua esistenza all'iniziativa visionaria di una collezionista privata, Marguerite 'Peggy' Guggenheim, che nacque a New York il 26 agosto 1898, in una famiglia di origine ebraica di grande influenza finanziaria e culturale. Dopo il secondo conflitto mondiale, Peggy Guggenheim si stabilì definitivamente a Venezia, acquistando nel 1949 Palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande, incompiuto esempio di architettura classicheggiante che divenne il contenitore privilegiato della sua raccolta, configurandosi sin da subito come una casa-museo *ante litteram* (Fontanarossa 2022, 225). Con la contestuale apertura della sua residenza al pubblico, l'apporto della mecenate statunitense può essere inteso non soltanto come un'operazione di collezionismo privato, ma come un'azione culturale dotata di una precisa dimensione pubblica (Buonazia 2018).

Sebbene ampiamente studiata sotto il profilo artistico e museologico, la Collezione Guggenheim merita una riflessione anche in relazione al procedimento di tutela giuridica che la investì a partire dagli anni Settanta. Il decreto di vincolo sulla raccolta, costituita da

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Longo
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/012

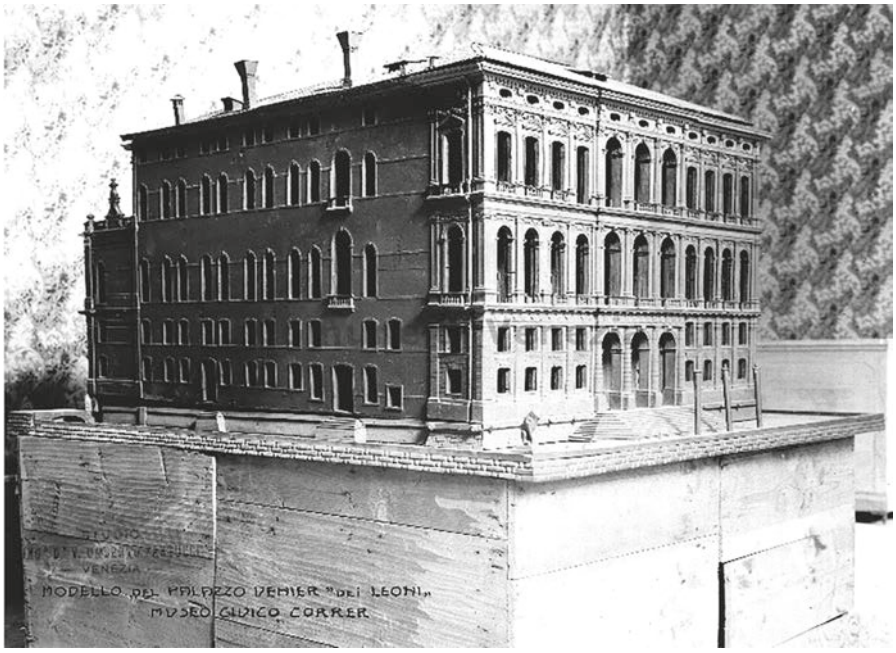


Figura 1
Venezia, modellino del Palazzo Venier dei Leoni, Museo Correr (Biblioteca Civica Comune di Venezia, Fondo Giacomelli n. 035804)

opere «rappresentative dei principali movimenti dell'arte europea e americana del XX secolo» (Dennison 2005, 15), venne emanato il 25 gennaio 1975, con il formale riconoscimento del suo «eccezionale interesse storico-artistico».

Ne seguì un contenzioso amministrativo che tuttavia ebbe vita breve, anche se travagliata, dato che si concluse con la rinuncia al ricorso da parte della stessa Peggy Guggenheim nel dicembre 1977, seguita dalla conferma della validità del vincolo anche dopo la sua morte, nel 1979, successivamente 'rinnovato' nel 2012.[1]

2 Gli atti di donazione del 1970 e del 1976: fondamento giuridico della transizione patrimoniale

Nel complesso quadro normativo e istituzionale che segna la seconda metà del Novecento, un passaggio cruciale nella storia della Collezione Peggy Guggenheim è rappresentato dalla sua donazione alla Solomon R. Guggenheim Foundation di New York, nel 1976. Tuttavia, è necessario contestualizzare questo atto in una fase ancora giuridicamente instabile: pochi mesi prima, il 24 aprile 1975, Peggy Guggenheim aveva presentato ricorso contro il decreto di vincolo che aveva sottoposto a tutela, ai sensi della legge allora vigente, l'intera collezione. Tale ricorso, come risulta dagli atti archivistici, si fondava principalmente sull'asserita autonomia della collezione privata, sul carattere 'internazionale' della missione della collezionista americana e sul rischio di una sovrapposizione indebita tra interessi statali e iniziativa filantropica privata.[2]

L'atto stipulato il 23 gennaio 1976, mediante il quale Marguerite 'Peggy' Guggenheim trasferì la titolarità della sua raccolta alla Solomon R. Guggenheim Foundation, istituzione culturale di diritto statunitense con sede a New York, venne rogato presso il Palazzo Venier dei Leoni, e qualificava Peggy come «possidente» e «cittadina americana», la quale agiva in qualità di presidente e legale rappresentante di «The Peggy Guggenheim Collection, Inc.», ente registrato secondo la normativa dello Stato di New York. Tale atto rese necessaria una ridefinizione del profilo giuridico della collezione, la quale, pur appartenendo a un soggetto estero, era e restava territorialmente radicata a Venezia, elemento non secondario nella giurisprudenza in materia di vincolo. Di particolare rilevanza, non solo simbolica ma anche giuridica, è la sede in cui l'atto venne stipulato: non lo studio del notaio rogante, ma lo stesso Palazzo Venier dei Leoni **[fig. 1]**, storica dimora veneziana che aveva già assunto, *de facto*, le caratteristiche di una casa-museo. Come attestato dall'intestazione dell'atto, Peggy vi

1 ADRM, Guggenheim, Rinuncia al ricorso, 1977, Atti 1972-80; D.D.R. del Veneto del 26 settembre 2012.
2 ADRM, Ricorso contro il Ministero per i beni culturali e per l'ambiente, prot. n. 1184 del 24 aprile 1975.

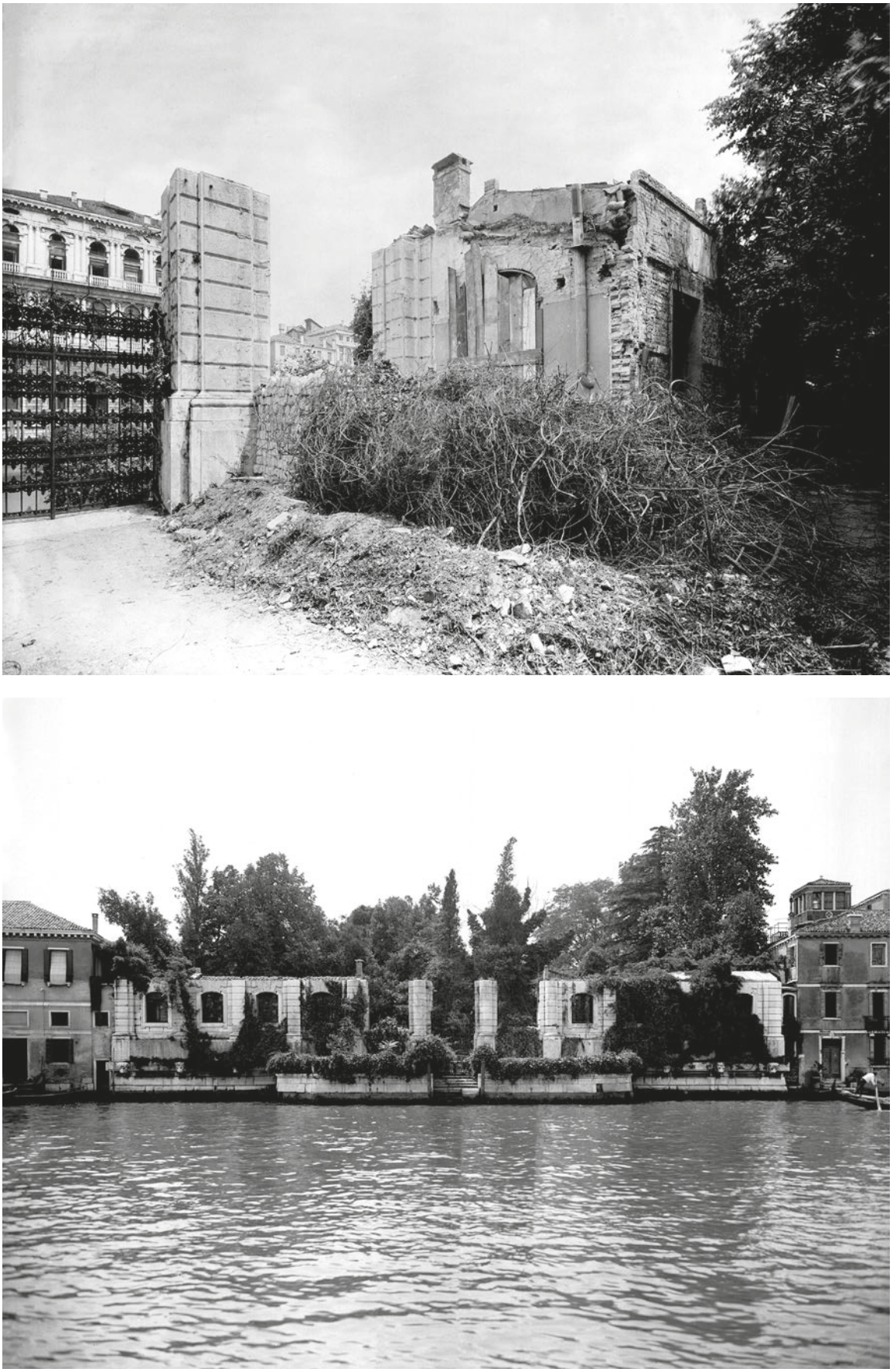


Figure 2-3 Venezia, Palazzo Venier dei Leoni (Biblioteca Civica Comune di Venezia, Fondo Giacomelli nrr. 006320 e 006323)

risiedeva stabilmente, circostanza sottolineata dalla dicitura «qui residente» presente nel documento notarile.[3] La donazione è motivata, nel corpo dell'atto, dalla «più alta ammirazione per l'attività svolta dalla Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York», specificamente per l'impegno profuso nella «ricerca, conoscenza e divulgazione delle arti visive, con particolare attenzione all'arte moderna». Tale formulazione evidenzia non soltanto la volontà di continuità scientifica e curatoriale, ma anche il desiderio della donatrice di assicurare alla propria raccolta un futuro museale coerente con i principi che avevano ispirato la sua formazione (Barozzi 2011, 99). Nell'atto, la collezione, così come elencata nell'allegato tecnico, risulta composta da 326 opere, con una valutazione economica stimata all'epoca in «quindici miliardi cento novantacinque milioni e centosettantamila lire». L'inventario, costituente parte integrante e sostanziale della donazione, elenca essenzialmente dipinti, sculture, disegni e «oggetti in vetro», tutti dettagliatamente descritti, con riferimento al loro autore, titolo e tecnica. Tale stima fu redatta da esperti incaricati e inserita come elemento probatorio nella perizia allegata all'atto stesso.[4] Particolare rilievo assume il passaggio del testo in cui si menziona il vincolo di tutela già operante sulla raccolta: il decreto notificato ai sensi della legge 1089/1939 che poneva l'intero complesso sotto la vigilanza dello Stato italiano. Tuttavia, vennero escluse alcune opere 'aggiunte' successivamente alla notifica, segno della volontà della donatrice e del notaio rogante di distinguere tra il nucleo originario della collezione vincolata ed eventuali *addendum* successivi.[5] Nell'atto notarile viene messo in evidenza lo scopo precipuo della Solomon R. Guggenheim Foundation, ovvero, «l'istruzione e l'arricchimento artistico e culturale dell'uomo», con particolare riferimento alla promozione delle arti moderne e contemporanee.[6] L'atto richiama inoltre la finalità statutaria della Fondazione di favorire «la pubblicazione di opere d'arte e cultura», con esplicito riferimento al quadro normativo e diplomatico vigente, in particolare al Trattato di Amicizia, Commercio e Navigazione stipulato tra la Repubblica Italiana e gli Stati Uniti d'America, ratificato con la legge 18 giugno 1949, n. 385, la quale costituisce il presupposto giuridico per il riconoscimento in Italia di enti stranieri senza fini di lucro. Non meno significativo è il riferimento normativo esplicito contenuto nella clausola finale: la Fondazione Solomon R. Guggenheim, definita «persona giuridica straniera senza fini di lucro», accettava la donazione *sub condicione* del riconoscimento da parte dell'ordinamento italiano. Tale convalida era subordinata all'applicazione dell'art. 17 del Codice Civile, che disciplina il procedimento attraverso il quale una persona giuridica di diritto estero può ottenere il riconoscimento nel sistema giuridico italiano, a condizione che persegua finalità non lucrative e culturali.[7]

La donazione si colloca all'interno di un più ampio disegno culturale, poiché nell'atto vengono esplicitati i fini e gli scopi istituzionali della Fondazione, con particolare riferimento all'intento di «estendere e sviluppare» la conoscenza e la promozione dell'arte moderna in Italia, secondo le medesime finalità perseguite dalla casa madre americana. Il percorso amministrativo si consolida il 26 ottobre 1977, quando Peggy Guggenheim trasmette comunicazione al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali attestando l'avvenuta donazione della collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York. Si tratta di un momento significativo poiché l'atto non solo formalizza l'avvenuto trasferimento patrimoniale, ma suggella una linea di continuità gestionale e curatoriale, in conformità con gli impegni assunti dalla donatrice già in occasione della notifica del vincolo nel 1975 e in coerenza con la corrispondenza intrattenuta con la Soprintendenza veneziana.[8] È inoltre singolare osservare come la donazione della collezione avvenisse nel corso della vertenza giuridica che vide Peggy contrapporsi al Ministero proprio in ordine al vincolo imposto sull'intera raccolta.

3 ADRM, Atto di Donazione della Collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, Rep. n. 24556, prot. n. 2367 del 23 gennaio 1976.

4 ADRM, Atto di Donazione della Collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, Rep. n. 24556, prot. n. 2367 del 23 gennaio 1976, Allegato A, Perizia di stima allegata al rogito.

5 ADRM, Atto di Donazione della Collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, 1976, Rep. n. 24556, prot. n. 24556 del 23 gennaio 1976, Clausola III del rogito

6 ADRM, Atto di Donazione della Collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, 1976, Rep. n. 24556, prot. n. 2367 del 23 gennaio 1976.

7 Codice Civile, art. 17: «Le persone giuridiche straniere possono ottenere il riconoscimento nello Stato italiano quando perseguono fini di utilità sociale e non abbiano scopo di lucro».

8 ADRM, Guggenheim, Denuncia di donazione, prot. n. 2879 del 26 ottobre 1977.

Dopo la scomparsa della collezionista, avvenuta il 23 dicembre 1979, la Fondazione statunitense assunse la gestione del complesso museale, garantendone l'apertura al pubblico per tutto l'anno e avviando un piano curatoriale e museografico in linea con gli standard internazionali. È di particolare rilievo sottolineare come, già anteriormente al 1976, anche la nuda proprietà dell'immobile, identificato nel contratto come «Maison Barbier» in Calle San Cristoforo, fosse stata trasferita alla medesima Fondazione. La donazione del singolare palazzo, aulico contenitore architettonico della raccolta, era infatti già avvenuta con atto del 10 giugno 1970.[9]

L'edificio, Palazzo Venier dei Leoni, dimora incompiuta del XVIII secolo attribuita all'architetto Lorenzo Boschetti, rappresenta un caso atipico nella morfologia urbana veneziana. Il suo carattere di non finito, nella cultura estetica del tempo, venne percepito quasi come una dissonanza, tanto che in numerosi repertori e guide ottocentesche il palazzo era descritto come 'fatiscente' o 'cadente' **[figg. 2-3]**, e spesso considerato inadatto a ospitare funzioni rappresentative o residenze di prestigio (Brusegan 2007, 359-60; Tassini, 1915, 229).

L'insediamento della collezione nel Palazzo Venier dei Leoni non fu frutto di un'operazione neutra, ma al contrario costituisce un atto fondativo di musealizzazione che rilegge lo spazio architettonico e lo eleva a luogo della memoria visiva, a casa-museo per antonomasia **[fig. 7]**. Il rogito notarile di cessione della dimora venne redatto negli Stati Uniti e successivamente registrato con decreto dagli organi competenti italiani. Non si trattò di un mero negozio di dismissione patrimoniale, ma di un atto che assunse un pregnante valore simbolico e istituzionale, sancendo la volontà della collezionista di garantire la continuità funzionale dell'edificio da lei abitato, come sede museale. Il passaggio è attestato da una comunicazione ufficiale della Fondazione pervenuta alla Soprintendenza.[10] La donazione dell'immobile, che sino a quel momento aveva rappresentato una residenza privata e, al contempo, il contenitore privilegiato della raccolta, rafforzò il principio giuridico della unitarietà tra collezione e contenitore.

Tale assunto tuttavia non sarà considerato dalle valutazioni tecnico-istruttorie della Soprintendenza e non rappresenterà, cioè, uno degli assi portanti nella successiva tutela della raccolta che, giuridicamente, rimane disgiunta dalla sede ove è custodita e della quale non venne mai dichiarata 'pertinenziale'.

Sebbene quindi la donazione del palazzo deve essere interpretata come una fase propedeutica all'integrazione della collezione nel patrimonio culturale nazionale, il vincolo nei confronti del complesso architettonico rimarrà legato alle notifiche dei primi del Novecento, emanate ai sensi della prima legge di tutela italiana, la cosiddetta legge Rosadi.[11]

Appare doverosa, a questo punto dell'indagine, una digressione sul 'contenitore' architettonico che, da oltre mezzo secolo, costituisce parte inscindibile della Collezione Peggy Guggenheim, sia nella dimensione materiale sia in quella simbolica. Il momento dirimente è, come noto, rappresentato dal trasferimento a Venezia della mecenate americana e dall'acquisto del compendio monumentale che sarebbe divenuto la sua dimora nel 1949. Quando, nel 1947, Peggy fece ritorno in Europa dopo il secondo conflitto mondiale, scelse Venezia come propria residenza, riconoscendo nella città lagunare un ambiente fertile per la promozione dell'arte moderna. Il complesso architettonico risultava già oggetto di tutela nel momento in cui fu acquisito da Peggy, in virtù delle notifiche di vincolo apposte ai sensi della legge 364 del 1909. Le prime evidenze documentarie risalgono al 1912, con notifica al Signor «Levi Ugo fu Angelo», al 1924, con notifica al «Signor Barone Marczell Von Nemes fu Adolfo» e al 1937, con notifica alla «Baronessa Doris Castlerosse» – all'epoca proprietari del palazzo –, con provvedimenti di vincolo riguardanti il complesso e i «ruderi del Palazzo Venier dei Leoni e l'adiacente giardino».[12]

Singolare per la forma architettonica e per la bassa elevazione sul Canal Grande, è un raro esempio di architettura settecentesca rimasta misteriosamente incompiuta. La sua incompletezza, lungi dall'esserne un difetto, ha contribuito a conferirgli quell'aura romantica che alimentò nei decenni successivi una narrazione estetizzante in linea con la sensibilità *ruinistica*

9 AVSVL, Guggenheim, Atto di Donazione di Palazzo Venier dei Leoni, prot. n. 12488 del 10 giugno 1970.
10 AVSVL, Guggenheim, Atto di Donazione di Palazzo Venier dei Leoni, prot. n. 12488 del 10 giugno 1970.
11 Legge 20 giugno 1909, n. 364 «Le antichità e le belle arti». *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 28 giugno 1909, n. 150.
12 AVSVL, Notifiche dell'importante interesse culturale, Palazzo Venier dei Leoni, Notifica n. 73 del 21 agosto 1912; Notifica del 15 ottobre 1924; Notifica del 18 gennaio 1937.

e il gusto idealizzante di matrice ottocentesca. Nei primi atti di tutela ministeriale, il palazzo è qualificato anche come «rudere», a testimonianza della volontà di vincolarne non tanto la compiutezza formale quanto la suggestiva incompiutezza, reliquia di un'architettura ideale, perduta o mai realizzata. Tale lettura estetica si riflette anche nella percezione storica dell'edificio, che nel corso del XX secolo divenne rifugio e luogo d'elezione per tre figure femminili di straordinaria levatura e carisma. Oltre a Peggy Guggenheim, che vi risiedette fino alla morte, il palazzo fu abitato in precedenza da Luisa Casati Stampa, marchesa e musa del decadentismo europeo, e dalla contessa Doris Castlerosse, figura mondana e scandalosa del jet-set internazionale tra le due guerre.[13]

La studiosa Judith Mackrell (*Il palazzo incompiuto: vita, arte e amori di tre celebri donne a Venezia* 2018), ha dedicato un ampio studio biografico e storico a queste tre donne eccezionali e al loro rapporto con l'edificio, restituendo un affresco penetrante e vivido del tessuto culturale e sociale veneziano nel corso del Novecento. In particolare, Mackrell sottolinea come la «coabitazione storica» delle tre protagoniste abbia contribuito a costruire un'identità stratificata dell'edificio, trasformandolo progressivamente da architettura privata incompiuta in luogo iconico dell'avanguardia internazionale (Mackrell, 2018, 21-98). In questa prospettiva, Palazzo Venier dei Leoni non è solo contenitore architettonico, ma elemento fondativo dell'esperienza museale proposta dalla collezionista, residente nel complesso architettonico **[fig. 6]**. La sua configurazione planimetrica, con la successione di spazi espositivi orizzontali e il suggestivo affaccio sul Canal Grande, ha influito profondamente sulle modalità di fruizione delle opere e sulla costruzione di un percorso museale immersivo. Colpita dalla sua conformazione architettonica incompiuta e dalla posizione privilegiata, l'acquirente statunitense comprese immediatamente le potenzialità museografiche del sito. Nella sua autobiografia, *Una vita per l'arte*, Peggy ricorda come il complesso «occupasse più spazio di qualsiasi altro palazzo sul Canal Grande» e, soprattutto, presentasse un enorme vantaggio: quello di non essere, apparentemente, sottoposto a vincolo di tutela, in quanto «non era monumento nazionale». Questo avrebbe, a suo giudizio, permesso una maggiore libertà espositiva e operativa rispetto ad altri immobili storici veneziani, che, in quanto beni culturali vincolati, erano soggetti a rigidi vincoli conservativi e allestitivi dato che a «Venezia tali monumenti sono sacri e non possono essere minimamente modificati» (Guggenheim 1998, 342) affermazione, tuttavia, che si rivela inesatta alla luce dei documenti d'archivio e dei vincoli tutt'oggi vigenti sul palazzo. Qualche anno dopo l'acquisizione del compendio, Peggy affidò la progettazione di un'eventuale ristrutturazione a tre noti architetti italiani: Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers e Gian Luigi Banfi dello studio BBPR, tra i protagonisti dell'architettura razionalista. Il loro progetto prevedeva l'inserimento di «una galleria a due piani» che si sarebbe elevata sul tetto mediante l'installazione di pilastri alti circa sei metri. Tale proposta, però, non incontrò il favore della proprietaria, che la giudicò «semplicemente orribile», esprimendo la consapevolezza che un intervento di tale portata avrebbe urtato la sensibilità delle istituzioni preposte alla tutela del patrimonio. Peggy annota infatti: «La Soprintendenza di Venezia, che controllava qualsiasi costruzione all'interno della città, non avrebbe mai concesso l'autorizzazione per siffatto progetto» (Guggenheim 1998, 346). L'incomprensione di Peggy circa lo *status* giuridico dell'edificio è probabilmente dovuta all'aspetto incompiuto del palazzo, erroneamente percepito come elemento di minore valore storico-artistico. Emerge inoltre un giudizio estremamente critico nei confronti dell'assetto decorativo conferito al palazzo dalla precedente proprietaria, Doris Castlerosse. In *Una vita per l'arte*, Peggy descrive l'intervento della nobildonna britannica come un esempio emblematico di sfarzo privo di gusto:

> La Viscontessa Castlerosse comprò la casa e spese una fortuna nel rifare quel che poi si rivelò un vero e proprio disastro [...] installò sei bagni di marmo e splendidi pavimenti a mosaico. Il suo gusto non era certamente uguale al mio, perciò dovetti asportare tutti gli stucchi Liberty dalle pareti. (1998, 343)

La sfida principale si rivelò essere la gestione dello spazio espositivo, questione che la collezionista affrontò con grande attenzione, specie dopo le esperienze maturate in occasione di mostre temporanee allestite nel contesto internazionale. Nel corso degli anni, tuttavia, si può

13 L'edificio era passato nel 1936 alla Société Immobilière Kléber che intraprese un primo restauro in linea con il gusto déco dell'epoca, su iniziativa della contessa Castlerosse.

Figura 4
Peggy Guggenheim e Giuseppe Santomaso nel salotto di Palazzo Venier dei Leoni (da Barozzi, 2011, 59)

riscontrare una scrupolosa osservanza, da parte della proprietà, delle disposizioni normative vigenti in materia di tutela del patrimonio culturale. Tale condotta risulta coerente con l'atteggiamento collaborativo e consapevole che ha contraddistinto il rapporto tra il soggetto privato e l'amministrazione preposta alla salvaguardia del bene culturale.[14]

La sequenza autorizzativa registrata negli atti della Soprintendenza testimonia **[figg. 8-10]**, infatti, una prassi amministrativa orientata non esclusivamente alla conservazione materica del complesso, ma anche al sostegno di un percorso virtuoso di rifunzionalizzazione museale. In questa prospettiva, l'edificio storico viene progressivamente interpretato non più come semplice contenitore statico, ma come organismo architettonico capace di dialogare attivamente con la collezione in esso ospitata.

3 La formalizzazione del vincolo di tutela: genesi e riconoscimento giuridico della Collezione Peggy Guggenheim

Ripercorrere retrospettivamente la storia degli atti amministrativi che hanno segnato l'intreccio fra la genesi del decreto sulla Collezione Guggenheim e l'evoluzione dell'ordinamento giuridico italiano in materia di tutela dei beni culturali, consente di cogliere l'eccezionalità del vincolo apposto su una raccolta di arte contemporanea, in un contesto, quello degli anni Settanta, in cui tale tipologia di interventi risultava tutt'altro che consueta.

La dichiarazione di «eccezionale interesse artistico e storico» sulla raccolta, formalizzata con decreto ministeriale nel 1975, rappresenta un *unicum*, in quegli anni, nella prassi dell'amministrazione dei beni culturali in Italia. Il contesto storico in cui si inserisce tale atto è quello della recente istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, che apriva nuovi orizzonti nell'ambito della protezione del patrimonio, ora estesa anche alle espressioni artistiche del Novecento. Nella prassi dell'epoca, la tutela di raccolte private era infatti quasi esclusivamente riservata a beni archeologici o di opere di arte 'antica', raramente a collezioni d'arte contemporanea, tanto meno qualora esse fossero di natura spiccatamente privatistica e di recente formazione.

Il primo atto ufficiale risale al 3 marzo 1972, quando Francesco Valcanover, storico dell'arte e Soprintendente ai Beni Artistici e Storici *pro-tempore*, scrive a Giuseppe Santomaso **[fig. 4]**, figura cardine nel panorama artistico contemporaneo cittadino e interlocutore privilegiato della collezionista americana, richiedendo il catalogo della collezione «per poter procedere

14 ALSVL, Autorizzazioni e note, 1970-80.

alla notifica delle opere d'arte aventi più di 50 anni della suddetta collezione».[15] Nella missiva Valcanover formula una richiesta chiara e puntuale: ottenere un esemplare del catalogo della collezione esplicitando come la raccolta, pur risultando di proprietà privata, fosse legata alla città di Venezia per il tramite di una fondazione statunitense. In essa, oltre alla richiesta del catalogo della collezione al fine di poter avviare l'istruttoria di vincolo, Valcanover inserisce una significativa postilla con la quale invitava l'interlocutore a rassicurare Peggy Guggenheim circa le intenzioni dell'Amministrazione. Nello specifico, il Soprintendente afferma che il vincolo «andrà a beneficio della raccolta che lei ha già legato a Venezia anche se con una fondazione americana».[16] È particolarmente significativo che la Soprintendenza si rivolga per questa delicata richiesta direttamente a Giuseppe Santomaso, artista di punta della scena veneziana, profondo conoscitore della collezione e amico personale della mecenate (Barozzi 2011, 59). La scelta dell'interlocutore non fu casuale: fu proprio Santomaso, assieme a Emilio Vedova, ad accogliere con entusiasmo Peggy Guggenheim al suo arrivo a Venezia nel 1946, in un clima di fervore culturale e rigenerazione intellettuale nel secondo dopoguerra.[17] Come racconta la stessa collezionista: «Fui accolta con grande calore da Santomaso e da Vedova. Era una splendida accoglienza» (Guggenheim 1998, 335). Si osserva inoltre come, in questa prima fase, l'attenzione dell'Amministrazione fosse rivolta esclusivamente alle opere che, alla data del 1972, risultavano avere almeno cinquant'anni di età. Tale soglia temporale rappresentava, infatti, il criterio oggettivo previsto dalla normativa allora vigente in base alla legge n. 1089, «sulla tutela delle cose d'interesse artistico o storico». Ai sensi dell'art. 1 della citata legge, venivano considerati beni culturali tutelabili le opere aventi un'età superiore al mezzo secolo, purché reputate di interesse storico-artistico dalla competente Soprintendenza. L'approccio adottato dall'organo istituzionale quindi si fondava su un'interpretazione rigorosa del dettato normativo, seppur entro un quadro giuridico che, all'epoca, non contemplava ancora in modo esplicito l'estensione della tutela a collezioni di arte contemporanea. Successivamente alla richiesta del catalogo formulata a Giuseppe Santomaso, fu la stessa Peggy Guggenheim a ricevere formale comunicazione dell'intento della Soprintendenza di avviare un procedimento di tutela sulla collezione. Nella nota del 18 aprile 1972, sempre a firma del Soprintendente Francesco Valcanover, si relazionava la proprietà circa l'intenzione di notificare alcune opere selezionate della raccolta, motivando tale scelta con la necessità di «assicurare una maggiore protezione e sicurezza alle opere stesse».[18] Nel medesimo documento, in un tono diplomatico e rassicurante, Valcanover cercava di tranquillizzare la collezionista, specificando come il vincolo sarebbe stato limitato ad «alcuni quadri» della collezione, sminuendo dunque, almeno formalmente, l'ampiezza dell'intervento amministrativo. Questa scelta, dettata probabilmente da esigenze di natura relazionale e strategica, tendeva a stemperare i possibili timori della proprietaria circa le limitazioni derivanti dall'imposizione del vincolo.

Dalla documentazione successiva emergerà ben presto come le intenzioni dell'Amministrazione fossero ben più ampie rispetto a quanto prospettato a Peggy Guggenheim. Con ulteriore nota dell'anno successivo, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (organo centrale del Ministero della Pubblica Istruzione competente, all'epoca, per la tutela del patrimonio storico-artistico) si rivolgeva alla Soprintendenza sollecitando una proposta concreta di vincolo sull'intera collezione che avrebbe dovuto essere corredata dall'elenco dettagliato delle opere.[19] L'impostazione ministeriale prefigurava così un approccio olistico e sistemico, fondato non solo su criteri cronologici ma sulla valenza complessiva della raccolta, considerata nella sua unicità e nel suo contributo determinante allo sviluppo e alla diffusione delle avanguardie artistiche del XX secolo. In tal senso, la raccolta veniva interpretata non già come una mera sommatoria di singole opere, bensì come un *corpus* organico e strutturato, dotato di una coerenza interna, di una precisa identità culturale e di un indissolubile legame con la città di Venezia. La Direzione indicava come la proposta dovesse essere corredata da un

15 ADRM, Valcanover, nota s.n., 28 marzo 1972.

16 ADRM, Valcanover, nota s.n., 28 marzo 1972.

17 Santomaso fu anche il primo a suggerire alla collezionista l'opportunità di presentare l'intero *corpus* delle opere alla XXIV Biennale di Venezia, suggerimento che trasmise direttamente a Rodolfo Pallucchini, allora Segretario Generale della rassegna internazionale. L'episodio – narrato dalla stessa collezionista –, costituisce una delle tappe fondative del riconoscimento pubblico della raccolta: «Fu Santomaso che propose a Pallucchini di farmi esporre alla Biennale. Grazie a lui, potei esibire per la prima volta l'intera collezione a Venezia» (Guggenheim, Una vita per l'arte, 335).

18 ADRM, Valcanover, nota s.n., 18 aprile 1972.

19 ADRM, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, prot. n. 3271 del 16 marzo 1973.

Figura 5 Peggy Guggenheim sulla gradinata di Ca' Farsetti nel 1962, dopo essere stata insignita della cittadinanza onoraria (da Barozzi 2011, 77)

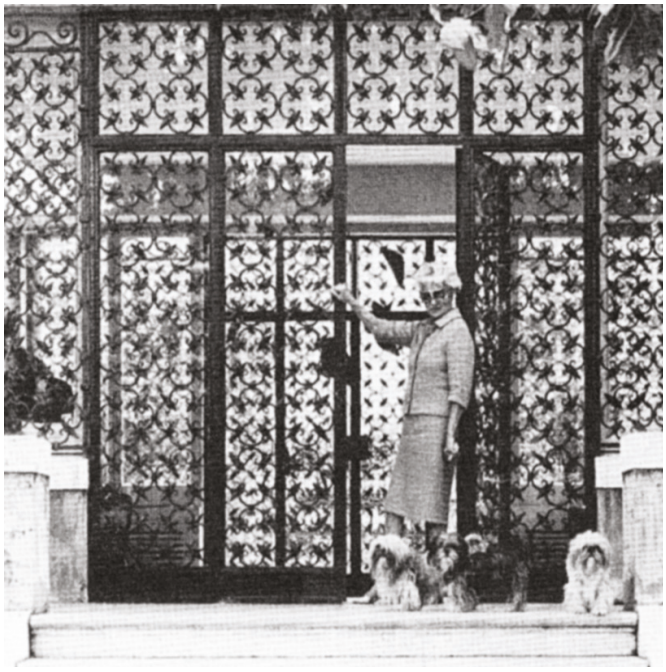


Figura 6 Peggy Guggenheim sulla gradinata di ingresso di Palazzo Venier dei Leoni (da Barozzi 2011, 92)

«dettagliato elenco, analitico e descrittivo» delle opere, accompagnato da «motivazione tecnica» puntuale e da un corredo documentario iconografico e fotografico idoneo.

Tale impostazione rifletteva un approccio lungimirante che mirava a superare la tradizionale prassi vincolistica fondata sul singolo bene, per riconoscere valore culturale all'unitarietà della collezione quale organismo coerente e inscindibile. Come sottolineato dalla storiografia più recente, proprio in quegli anni si avviava, all'interno dell'Amministrazione dei beni culturali, una riflessione sulla possibilità di tutelare non solo le singole opere, ma contesti collezionistici nella loro interezza, in quanto portatori di un significato culturale e museografico complessivo (Moustaira 2018, 2: 1127-345).

È opportuno evidenziare come il processo istruttorio volto alla dichiarazione di interesse culturale della Collezione si collocasse in una fase istituzionale ancora antecedente alla costituzione di un Ministero autonomo dedicato alla tutela del patrimonio culturale. L'intera prima fase dell'istruttoria, che condusse al riconoscimento del valore storico-artistico della raccolta, si svolse infatti sotto l'egida del Ministero della Pubblica Istruzione, all'interno del quale era allora incardinato il comparto delle Antichità e Belle Arti.

La nascita, nel 1974, del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, avvenuta con Decreto legge del 14 dicembre, n. 657, rappresentò una svolta epocale nel sistema italiano della tutela, determinando la separazione funzionale e giuridica delle competenze in materia culturale dall'ambito scolastico-educativo. Tale riforma istituiva un dicastero autonomo preposto specificamente alla salvaguardia, valorizzazione e promozione del patrimonio storico-artistico, archivistico, librario e ambientale nazionale.

In tale quadro, l'istruttoria elaborata dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia tra il 1972 e il 1975 assume una valenza ancor più significativa, configurandosi come uno dei primi procedimenti di tutela che, pur avviato sotto il vecchio ordinamento, troverà la propria formalizzazione all'interno del nuovo assetto ministeriale autonomo, contribuendo a definire un orientamento giurisprudenziale precursore nel riconoscimento delle collezioni d'arte contemporanea quale parte integrante del patrimonio culturale della Nazione.

4 Il contenzioso giuridico

Il 25 gennaio 1975, con decreto del Ministro per i Beni Culturali e Ambientali, veniva finalmente emanato l'atto formale di tutela della Collezione Peggy Guggenheim, riconosciuta come «una delle più importanti collezioni in Italia, se non la più importante fra quante comprendono

Figura 7
Interno di Palazzo Venier dei Leoni durante la residenza di Peggy Guggenheim (ALSVL, Busta Dorsoduro 701-702-703)

esempi significativi del Cubismo, del Futurismo, dello Astrattismo, d'Arte Fantastica Dada, del Surrealismo e dell'Astrattismo americano».[20] Il provvedimento assumeva carattere di dichiarazione di interesse particolarmente importante, ai sensi della normativa vigente, ponendo l'intera raccolta sotto la salvaguardia pubblica. Il decreto non conteneva, in allegato, un inventario redatto autonomamente dalla Soprintendenza, ma il catalogo ragionato già pubblicato nel 1966: *The Peggy Guggenheim Collection*, edito a Torino da Fratelli Pozzo. Si trattava dello stesso repertorio che Francesco Valcanover aveva chiesto a Giuseppe Santomaso nel 1972, durante le prime fasi istruttorie del procedimento vincolistico.[21] Il catalogo del 1966, a cura della stessa Peggy con introduzione di Alfred H. Barr Jr., primo direttore del Museum of Modern Art di New York, rappresentava già all'epoca un *unicum* nella letteratura museale italiana, in quanto offriva una visione completa e ragionata della collezione nel suo stato coevo, con descrizioni dettagliate, provenienze e immagini delle opere.

Le motivazioni poste a fondamento del vincolo esplicitano in modo inequivocabile l'eccezionalità della raccolta, la cui unicità non risiede solo nel valore delle singole opere, ma nel carattere sistemico e organico della collezione nel suo insieme. L'istruttoria propedeutica riconosce infatti che la collezione «è espressione esemplare e irripetibile della cultura artistica del XX secolo» e che «attraverso la selezione operata dalla collezionista, essa riflette i principali orientamenti delle avanguardie europee e americane, configurandosi quale documento storico e stilistico di valore internazionale».[22] La coerenza curatoriale, unita alla significativa dimensione storico-biografica della raccolta, strettamente intrecciata con la città di Venezia sin dal 1949 **[fig. 5]**, giustifica il provvedimento vincolistico, non più volto alla mera tutela conservativa, bensì a una forma di riconoscimento pubblico e identitario (Dennison 2005, 12-15).

L'apparato motivazionale dell'istruttoria venne così delineato:

> la collezione, costituita da 326 opere d'arte moderna e contemporanea, è da considerarsi di eccezionale rilievo storico-artistico, documentando con coerenza espressiva le principali correnti artistiche del Novecento e testimonia l'attività pionieristica di Peggy Guggenheim nel sostegno e nella divulgazione della cultura visiva moderna.[23]

La notifica dell'intera collezione costituì dunque un gesto di tutela dal forte valore simbolico, che sancì definitivamente l'ancoraggio della collezione al territorio veneziano e, con essa,

20 ADRM, Decreto Ministeriale del 25 gennaio 1975.
21 ADRM, Valcanover, nota s.n. del 28 marzo 1972.
22 ADRM, Corrispondenza Soprintendenza – Santomaso, Soprintendenza – Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Atti 1973-75.
23 ADRM, Corrispondenza Soprintendenza – Santomaso, Soprintendenza – Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Atti 1973-75.

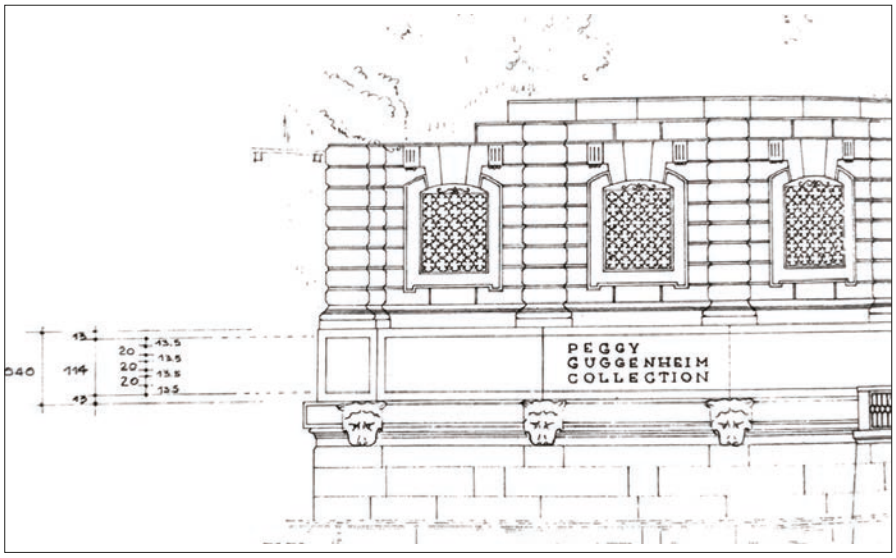


Figura 8
Progetto dell'iscrizione sulla facciata di Palazzo Venier dei Leoni presentato alla Soprintendenza per il nulla osta (ALSVL, Busta Dorsoduro 701-702-703)

alla cultura nazionale, pur in presenza di un ente proprietario di diritto statunitense. Come sottolineato dallo stesso Valcanover nella corrispondenza con l'artista Santomaso, tale vincolo va «a beneficio della raccolta che Peggy ha già legato a Venezia anche se con una fondazione americana».[24] L'emanazione del decreto di vincolo rappresenta, all'interno dell'evoluzione normativa e amministrativa della tutela del patrimonio culturale italiano, un caso esemplare per l'adozione di una prospettiva innovativa e per certi versi anticipatrice rispetto al successivo sviluppo della legislazione di settore. Nel merito, il decreto si configura come una delle prime applicazioni di un concetto 'sistemico' di tutela, dove l'oggetto giuridicamente rilevante non è più la singola opera isolata, come previsto dalle tradizionali categorie, bensì un insieme relazionale, una collezione organicamente strutturata, il cui valore culturale non risiede unicamente nell'importanza dei singoli pezzi, ma nella loro interconnessione e nella costruzione di un'identità complessiva. Tale approccio trova una piena legittimazione solo molti anni più tardi, con l'art. 10, comma 3, lett. d) e lettera e) del Codice dei beni culturali e del paesaggio il quale riconosce tra i beni culturali «le collezioni o le serie di oggetti che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, rivestano, come complesso, un eccezionale interesse artistico o storico». Proprio nella nozione di sistema relazionale che si coglie il fulcro della tutela operata: ogni opera assume valenza culturale accresciuta in quanto parte integrante di un insieme unitario e non replicabile, scientemente costituito dalla collezionista secondo una precisa visione curatoriale e intellettuale. Il decreto del 1975 sancisce quindi un modello di tutela fortemente processuale, che travalica la mera conservazione materiale e abbraccia una più ampia dimensione relazionale e culturale, destinata a influenzare profondamente le pratiche successive dell'amministrazione del patrimonio.

La decisione della Soprintendenza di apporre un vincolo sull'intera raccolta suscitò la netta opposizione della collezionista americana che, il 24 aprile dello stesso anno, presentò ricorso amministrativo volto all'annullamento del provvedimento. Il contenzioso rappresentò un momento cruciale e deflagrante nella complessa vicenda giuridico-istituzionale che portò alla definizione della tutela pubblica di uno dei più importanti complessi collezionistici del Novecento. Il vincolo infatti si collocò in un momento storico in cui la normativa italiana in materia di tutela non contemplava esplicitamente criteri di 'territorializzazione' delle collezioni private contemporanee, ma in cui l'azione amministrativa cercava di anticipare i possibili sviluppi e consolidare legami tra patrimonio culturale e territorio.

La motivazione della resistenza da parte di Peggy appare radicata nella natura innovativa e, per certi aspetti, anticipatoria del vincolo stesso. L'atto di tutela, infatti, superava la prassi consolidata della normativa allora vigente la quale fondava l'individuazione dei beni culturali principalmente sul concetto di singolarità e su criteri oggettivi, quali l'età superiore

24 ADRM, Valcanover, nota s.n., 28 marzo 1972.

ai cinquant'anni o l'autore non più vivente (art. 1, l. 1089/1939). Tali requisiti, nel caso della Collezione Guggenheim, non risultavano pienamente soddisfatti: molte opere incluse nel provvedimento erano state realizzate in epoca recente e da artisti viventi al momento dell'istruttoria. La questione sollevata nel ricorso, dunque, non si limitava a una contestazione formale, ma poneva questioni sostanziali sulla portata giuridica del concetto stesso di 'collezione' come bene culturale unitario. Nella prospettiva della collezionista, il vincolo esteso all'intera raccolta configurava un vero e proprio «eccesso di potere», in quanto comprendeva beni che, secondo la normativa vigente, non avrebbero potuto essere assoggettati a tutela. Il decreto, per contro, si basava su una visione sistemica della collezione, considerata nella sua totalità come *unicum* inscindibile, in virtù del progetto curatoriale, del valore documentario, del gusto collezionistico e della rilevanza internazionale delle opere riunite.

Le motivazioni addotte nel ricorso rivelano una visione profondamente divergente rispetto alla concezione italiana della tutela. Da un lato, i legali della Guggenheim contestavano la necessità stessa del vincolo, giudicato «ridondante» e «inutile» sotto il profilo della salvaguardia effettiva della collezione, in quanto il palazzo che la custodiva era già stato formalmente devoluto alla Solomon R. Guggenheim Foundation, ente non profit riconosciuto a livello internazionale e depositario della volontà testamentaria della collezionista. Si trattava dunque, secondo la tesi difensiva, di una donazione volontaria che assicurava già, nei fatti, la permanenza e la fruibilità delle opere d'arte, rendendo l'intervento dello Stato italiano superfluo e giuridicamente discutibile. Particolarmente significativo è il lessico impiegato nella memoria difensiva: l'atto del Ministero viene definito «illegittimo» e «ingiustamente vessatorio», non solo per l'ingerenza che avrebbe rappresentato sulla sfera patrimoniale e gestionale della collezione, ma anche – e soprattutto –, per l'atteggiamento dell'Amministrazione che, dopo aver rifiutato la proposta di donazione della collezione, avrebbe imposto, secondo i ricorrenti, «un'onerosa e assurda tangente doganale».[25] In tale contesto, il vincolo veniva percepito non già come uno strumento di valorizzazione e salvaguardia, bensì come un atto sanzionatorio e punitivo, espressione di un eccesso di potere da parte dell'ente pubblico, elaborato da «funzionari solerti e spendaccioni».[26]

Questo episodio riflette, in maniera esemplare, la tensione tra diritto pubblico e iniziativa privata nella gestione dei beni culturali. Se da un lato il decreto di vincolo mirava ad assicurare la tutela unitaria di un insieme ritenuto unico per consistenza, organicità e rilevanza artistica, dall'altro la collezionista percepiva tale intervento come una limitazione alla propria libertà gestionale e una delegittimazione del suo ruolo di mecenate internazionale, tanto più che per volontà della stessa Peggy la collezione doveva rimanere correlata alla città di Venezia (Barozzi 2001, 23). Il contenzioso sollevato da Peggy costituì, pertanto, una vera e propria cartina di tornasole dell'evoluzione del concetto di bene culturale nella seconda metà del Novecento: dalla tutela del singolo oggetto alla valorizzazione del sistema collezionistico, inteso come progetto culturale e visione curatoriale.

I legali della collezionista, gli avvocati Grimaldi, Lucente e Manera, impostarono la propria linea difensiva denunciando l'illiceità sostanziale e procedurale del provvedimento, in quanto ritenuto privo dei presupposti di legge stabiliti dall'ordinamento vigente al tempo. Secondo quanto si evince dagli atti, il vincolo sarebbe stato viziato da un errore di fondo: l'estensione indiscriminata a opere che, alla data dell'imposizione (25 gennaio 1975), non risultavano conformi ai requisiti oggettivi di cui alla legge 1089/1939. Tale disposizione, cuore del sistema di tutela e successivamente traslato anche nel Codice del 2004, stabiliva che potessero essere dichiarate di interesse particolarmente importante, e dunque assoggettate a tutela, soltanto le cose mobili che fossero opera di autore non più vivente o la cui esecuzione risalisse a oltre cinquanta anni.[27] Il criterio temporale dei cinquant'anni costituiva un fondamentale elemento di garanzia per evitare che fossero sottoposte a tutela opere ancora troppo recenti per essere oggetto di una valutazione storico-artistica fondata, esponendo l'Amministrazione al rischio di «abbagli estetici» o di assoggettamenti dettati dalla mera «moda del tempo»,

25 ADRM, Ricorso per l'annullamento del Decreto di vincolo, prot. n. 1219, 24 aprile 1975.

26 ADRM, Ricorso per l'annullamento del Decreto di vincolo, prot. n. 1219, 24 aprile 1975.

27 Con lo sviluppo della disciplina, tali limiti verranno successivamente superati: l'attuale Codice dei beni culturali e del paesaggio, ha formalmente riconosciuto la possibilità di assoggettare a tutela le collezioni e le raccolte di beni, anche quando eterogenee e costituite da opere 'recenti', in quanto espressione di un coerente disegno culturale e relazionale (lettere d), d-bis) ed e), comma 3, art. 10).

Figura 9 Prospetto di Palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande. Particolare dell'iscrizione. https://www.elledecor.com/it/architettura/a21050230/archbook-elle-decor-italia-party-peggy-guggenheim-collection/

per riprendere l'espressione impiegata nel ricorso.[28] In tale prospettiva, il dispositivo di vincolo veniva contestato nella misura in cui comprendeva opere d'arte contemporanea che, per epoca di realizzazione o per la condizione di vivente dell'autore, non risultavano legittimamente vincolabili. I ricorrenti parlano esplicitamente di un vincolo «generico e indiscriminato», privo di una *ratio legis* adeguata e, dunque, lesivo dei principi cardine dell'azione amministrativa, in particolare quello di legalità, di proporzionalità dell'atto pubblico e di mancanza di un interesse «giuridicamente protetto». Da ciò deriverebbe non solo l'invalidità del decreto, ma anche l'arbitrarietà dell'operato amministrativo, tacciato di eccesso di potere per sviamento di finalità. Il ricorso di Peggy Guggenheim, al di là dell'esito finale, segna dunque una tappa fondamentale nella riflessione giuridica sulla tutela delle collezioni d'arte contemporanea. Esso pone al centro del dibattito non solo la natura della collezione come 'bene unitario', ma anche il ruolo della soggettività del collezionista e la dialettica, ancora oggi viva, tra iniziativa privata e potestà pubblica in ambito culturale.

Nonostante il contenzioso pendente, in data 6 marzo 1976 Peggy Guggenheim scrisse personalmente alla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia, impegnandosi formalmente a notificare ogni eventuale spostamento futuro delle opere, accettando così, sia pur implicitamente, l'efficacia dell'autorità italiana nel regime di tutela. Si trattava di un gesto di grande rilevanza simbolica e amministrativa: un riconoscimento *de facto* del primato della legislazione italiana sulla tutela del patrimonio culturale, anche in presenza di un ente proprietario di diritto statunitense.[29] Sebbene la missiva possa apparire, a una prima lettura, come un semplice adempimento amministrativo nel solco del rapporto collaborativo tra istituzioni pubbliche e soggetti privati, essa assume un significato ben più pregnante e simbolico. Peggy

28 ADRM, Ricorso per l'annullamento del Decreto di vincolo, prot. n. 1219 del 24 aprile 1975.
29 ADRM, Guggenheim, nota s.n., 6 marzo 1976.

riconosceva l'autorità dell'amministrazione statale italiana sulla propria raccolta, nonostante quest'ultima fosse stata nel frattempo trasferita giuridicamente, tramite l'atto di donazione del 23 gennaio 1976, alla Solomon R. Guggenheim Foundation di New York.[30]

Di particolare rilevanza, in questa delicata fase del procedimento amministrativo, è l'analisi delle controdeduzioni che la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia predispose e trasmise all'Avvocatura Distrettuale dello Stato di Venezia, delineando una relazione dettagliata a sostegno del vincolo sull'intera collezione, corredandola dell'elenco analitico delle opere ritenute vincolabili e motivando tale estensione non solo sulla base del pregio artistico dei singoli pezzi, ma anche dell'organicità dell'insieme, inteso come *corpus* unitario di valore culturale. Tali memorie difensive, redatte con rigore metodologico e linguaggio giuridicamente calibrato, intendevano consolidare l'impianto argomentativo a sostegno della legittimità e necessità del vincolo sull'intera Collezione, la cui portata innovativa – nella forma e nella *ratio* –, aveva suscitato non poche resistenze da parte della proprietà.[31] La relazione della Soprintendenza rappresenta un documento-chiave nel percorso di affermazione della funzione pubblica della collezione, in quanto articola con chiarezza le motivazioni storico-artistiche che giustificano l'estensione del vincolo a una pluralità di opere, individuate non solo per il loro valore intrinseco, ma per l'appartenenza a un *corpus* organico dotato di coerenza concettuale e rilevanza sistemica. Nella memoria difensiva trasmessa all'Avvocatura, l'Amministrazione confutò puntualmente le argomentazioni avanzate dai ricorrenti, che avevano contestato la legittimità del vincolo sulla base dell'asserita assenza dei requisiti temporali previsti dalla normativa all'epoca vigente.[32] Venne infatti rilevato come, già ai sensi dell'articolo 5 della legge n. 1089/1939, il Ministero avesse la facoltà di procedere alla dichiarazione di interesse culturale per «le collezioni o serie di oggetti, che, per tradizione, fama e particolari interessi e caratteristiche ambientali, rivestano come complesso un eccezionale interesse artistico o storico». La Soprintendenza inoltre rigettò l'ulteriore censura formulata nel ricorso, con la quale Peggy Guggenheim sosteneva di aver proposto all'Amministrazione una donazione della collezione, proposta che sarebbe stata rifiutata con l'imposizione, da parte del Ministero, di «un'inaccettabile tangente doganale». A tale proposito, la memoria ministeriale evidenziava l'assenza di qualsiasi atto ufficiale da cui potesse desumersi un'offerta formale di donazione da parte della ricorrente, e sottolineava l'infondatezza giuridica di un'asserzione che voleva subordinare l'esercizio del potere vincolistico a una condizione meramente negoziale. In tal senso, l'Amministrazione ribadiva l'autonomia dell'atto rispetto alle dinamiche di liberalità patrimoniale, riaffermando il principio secondo cui la tutela del patrimonio culturale è esercizio di una funzione pubblica imperativa, volta alla salvaguardia dell'interesse collettivo, e non subordinabile alla disponibilità o al consenso del singolo proprietario.

La vicenda conobbe un'evoluzione risolutiva verso la fine del 1977, quando Peggy Guggenheim presentava formale rinuncia al ricorso contro il vincolo. L'atto sancì non soltanto la conclusione della controversia, ma anche il riconoscimento, da parte della collezionista e della fondazione, dell'autorità dello Stato italiano sulla tutela del 'bene', stabilendo un delicato ma efficace equilibrio tra proprietà privata internazionale e regime di protezione pubblica nazionale.[33]

Con la scomparsa di Peggy nel dicembre del 1979, la questione vide una nuova fase interpretativa. La Soprintendenza, con nota del 24 dicembre 1979, stante il decesso della collezionista, ribadì alla Fondazione Solomon R. Guggenheim che il vincolo permaneva in quanto riferito all'intero insieme collezionistico a prescindere dallo status giuridico del proprietario.[34] Tra il 28 dicembre 1979 e l'11 gennaio 1980, si sviluppò inoltre una serie di interlocuzioni epistolari con la fondazione per identificare un nuovo referente giuridico e amministrativo, cui trasmettere le responsabilità connesse al rispetto del vincolo. In data 19 febbraio 1980, l'Avvocatura Distrettuale dello Stato, interpellata dalla Soprintendenza, rese un articolato parere giuridico sulla necessità o meno di procedere a un eventuale rinnovo del vincolo, considerato il mutamento di titolarità (di fatto già avvenuto precedentemente al decesso della collezionista) e stante la particolare configurazione giuridica quale proprietà di un ente di diritto

30 ADRM, Guggenheim, Atto di donazione, Rep. 24556 del 23 gennaio 1976.
31 ADRM, Controdeduzioni all'Avvocatura dello Stato, prot. n. 2959 del 14 settembre 1977.
32 ADRM, Controdeduzioni all'Avvocatura dello Stato, prot. n. 2959 del 14 settembre 1977.
33 ADRM, Guggenheim, Rinuncia al ricorso, nota s.n., 16 dicembre 1977.
34 ADRM, Conferma del vincolo alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, prot. n. 10185 del 24 dicembre 1979.

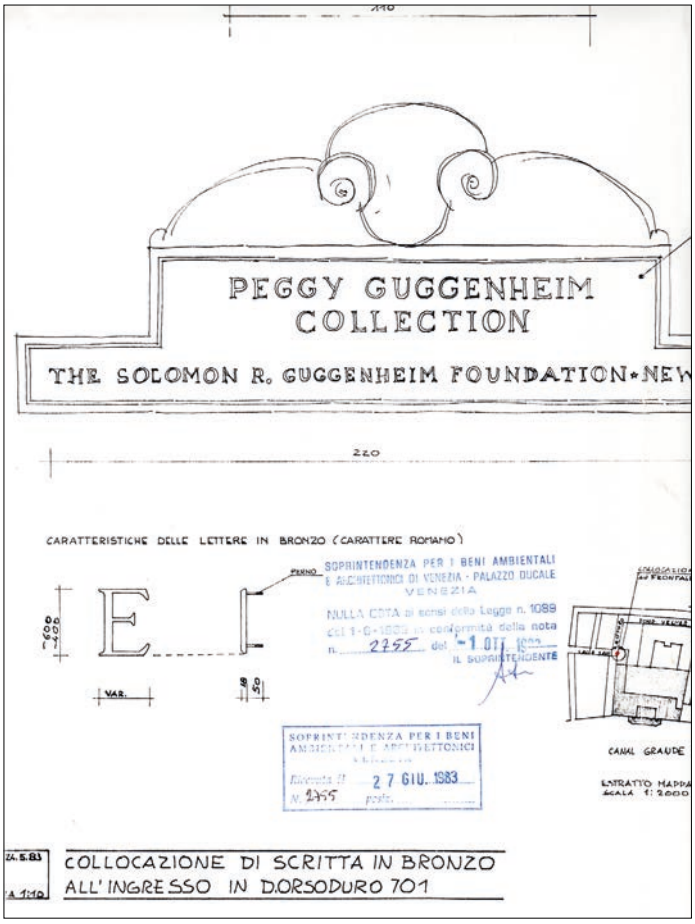


Figura 10
Progetto per la scritta in bronzo sul timpano dell'ingresso presentato alla Soprintendenza per il nulla osta (ALSVL, Busta Dorsoduro 701-702-703)

straniero. Il parere evidenziava la complessità della questione, inserita in un contesto transnazionale che richiedeva una lettura evolutiva del diritto culturale, allora non ancora pienamente strutturato nei suoi rapporti con soggetti giuridici esteri. In particolare, si richiamava l'attenzione sulla necessità di garantire il rispetto delle prescrizioni vincolistiche, anche in merito alla custodia, alla movimentazione e alla conservazione delle opere.[35]

A segnare un punto di svolta istituzionale fu la dichiarazione ufficiale, datata 7 aprile 1981, da parte della Solomon R. Guggenheim Foundation con la quale veniva formalmente riconosciuto il «rilevante interesse culturale» della collezione custodita nel Palazzo Venier dei Leoni. Tale atto, oltre a rappresentare una simbolica quanto sostanziale accettazione dell'autorità italiana nel regime di tutela, consolidava un clima di collaborazione leale e produttiva tra l'ente statunitense e l'Amministrazione dei beni culturali italiani.[36] A livello giuridico e diplomatico, l'atto di riconoscimento costituì un precedente di rilevante importanza, poiché rafforzava il carattere sistemico e pubblico di un bene che, pur di origine privata, era ormai divenuto parte integrante del patrimonio culturale della nazione.

Ciò che rende il vincolo sulla Collezione assolutamente originale per l'epoca non è solo l'oggetto tutelato – una raccolta di arte contemporanea –, ma anche la sua titolarità: un *corpus* di opere di proprietà privata appartenente a una cittadina statunitense, già in via di trasferimento a una fondazione americana. Il Ministero, esercitando la propria sovranità culturale, individua nella raccolta non solo un patrimonio di rilevanza artistica ma anche una valenza data dall'unitarietà concettuale dei singoli pezzi e dall'inscindibile connessione con il contesto veneziano. Il vincolo sulla Collezione Guggenheim, così concepito, assume la funzione di 'atto costitutivo' di una memoria culturale condivisa, che si proietta al di là delle singole proprietà e delle contingenze giuridiche, per affermare il principio, allora *in nuce*, di una tutela iconica e territoriale.

35 ADRM, Avvocatura Distrettuale dello Stato, prot. n. 1637 del 19 febbraio 1980.
36 ADRM, The Solomon R. Guggenheim Foundation, nota s.n., 7 aprile 1981.

In conclusione, il decreto emanato sulla Collezione Peggy Guggenheim si configura come un atto di portata esemplare, non solo per la sua efficacia 'conservativa', ma per il ruolo pionieristico nell'affermazione della tutela delle raccolte museali moderne e contemporanee in Italia. Esso rappresenta un laboratorio giuridico e culturale anticipatore delle istanze di valorizzazione integrata del patrimonio culturale, sancendo definitivamente il ruolo della collezione come presidio identitario della città lagunare e come sistema culturale di interesse nazionale. L'istruttoria che portò al dispositivo di tutela è l'effigie, ancora oggi, di una delle più rilevanti esperienze di 'militanza' vincolistica a dimensione internazionale nel panorama giuridico e istituzionale italiano. La vicenda della sua protezione legislativa, avviata a partire dal 1972 e culminata con il decreto di vincolo del 25 gennaio 1975, evidenzia una convergenza tra istanze di conservazione, diplomazia culturale e valorizzazione identitaria, in un contesto normativo che, all'epoca, non aveva ancora pienamente codificato la tutela delle raccolte di arte 'moderna'.

La posizione del neonato Ministero anticipava infatti quello che sarebbe diventato uno dei cardini della moderna teoria della tutela, ossia l'identificazione del valore culturale di un bene non solo in base alla sua vetustà o alla sua appartenenza a un determinato genere artistico, ma in funzione della sua capacità di incarnare un ruolo di 'iconema culturale'. Il legame tra la collezione, il Palazzo Venier dei Leoni e la città di Venezia divenne elemento determinante per la qualificazione giuridica dell'intero complesso come bene culturale unico e organico. In tale prospettiva, il vincolo sulla collezione anticipava di quasi trent'anni l'orizzonte ermeneutico del Codice, configurandosi come un'operazione pionieristica di tutela che travalicava i confini della prassi consueta, ancorata alla conservazione di opere antiche o monumenti architettonici. Nell'attuale configurazione normativa del diritto dei beni culturali, il concetto di 'valore culturale' si è ampiamente emancipato da una nozione esclusivamente estetizzante, aprendosi a criteri di rilevanza storica, identitaria e testimoniale. In tal senso, l'art. 10, comma 3, lettera d) del Codice dei beni culturali e del paesaggio, stabilisce che siano sottoponibili a tutela «le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose». Si tratta di un sintagma normativo oggi ampiamente acquisito, tanto da rappresentare una delle principali categorie giuridiche per l'individuazione dei beni culturali. Tuttavia, tale principio si configura come esito di un processo storico-giuridico di lunga durata, nel quale la prassi amministrativa ha spesso anticipato il legislatore. Proprio tali considerazioni, unitamente alla necessità di un aggiornamento coerente e puntuale del dispositivo di tutela originariamente emanato negli anni Settanta, indussero nel corso del 2012 l'allora Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Venezia e Laguna ad avviare un'approfondita istruttoria di carattere tecnico-scientifico, finalizzata all'emanazione di un nuovo provvedimento di dichiarazione dell'interesse culturale, ai sensi degli articoli 10 e 13 del Codice.

L'istruttoria, fondata su un'attenta analisi documentaria e iconografica e su un riesame critico della consistenza e della rilevanza della raccolta, ha condotto alla formalizzazione della dichiarazione di interesse culturale del 26 settembre 2012, emanata dalla Commissione Regionale per il Patrimonio Culturale del Veneto.[37] Tale provvedimento ha riconosciuto ufficialmente, e nuovamente, la collezione quale testimonianza di eccezionale valore storico-artistico, in quanto rappresentativa, nel modo «più fedele possibile», dei principali movimenti di avanguardia dell'arte europea e americana del Novecento e «dei suoi principali protagonisti».[38]

37 ADRM, D.D.R., Veneto, 26 settembre 2012.
38 ADRM, D.D.R., Veneto, 26 settembre 2012.

Fonti archivistiche

AVSVL, Archivio Vincoli Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. 41, fasc. Palazzo Venier dei Leoni e annessi giardino e parco. Venezia: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

ALSVL, Archivio Lavori Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. Dorsoduro 701-702-703. Venezia: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

ADRM, Archivio Ex Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia, Notifiche, Busta Dorsoduro, Collezione Peggy Guggenheim. Venezia: Direzione Regionale Musei.

Bibliografia

Barozzi, P. (2001). *Con Peggy Guggenheim tra storia e memoria*. Milano: Christian Marinotti.

Barozzi, P. (2011). *Peggy Guggenheim. Una donna, una collezione*. Venezia; Pasian di Prato: Campanotto Rifili.

Brusegan, M. (2007). *I Palazzi di Venezia. La storia della città raccontata attraverso i suoi splendidi e inconfondibili edifici*. Roma: Newton Compton.

Buonazia, I. (2011). «Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte del Novecento: alcune coordinate». *Predella*, 28.

Dennison, l. (2005). *Capolavori del Guggenheim: il grande collezionismo da Renoir a Warhol = Catalogo della mostra* (Roma, 2005). Milano: Skira.

Fontanarossa, R. (2022). *Collezionisti e musei. Una storia culturale*. Torino: Einaudi.

Guggenheim, P., Barr, A.H. Jr. (1966). *The Peggy Guggenheim Collection*. Venice, Torino: Fratelli Pozzo Editore.

Guggenheim, P. (1998). *Una vita per l'arte. Memorie di una collezionista*. Milano: Abscondita.

Mackrell, J. (2017), trad. dall'inglese Lovisolo, A. (2018), Il palazzo incompiuto: vita, arte e amori di tre celebri donne a Venezia, Torino: EDT.

Moustaira, E. (2018). «La tutela delle collezioni d'arte tra diritto pubblico e diritto privato: uno sguardo al contesto internazionale». *Aedon, Rivista di arti e diritto online*, 2.

Tassini, G. (1915). *Curiosità veneziane*. Venezia: Giusto Fuga.

Architetture balneari e paesaggi artificiali a Jesolo
Quale futuro per la città?

Silvia Degan
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Abstract
The text examines the urban and touristic evolution of Jesolo, a seaside city on the Adriatic coast, as a lens on the transformation of Italy's coastal landscape since the postwar era. It traces the shift from marine colonies and company resorts to mass tourism and recent redevelopment projects, revealing the tension between urban growth, environmental protection, and architectural quality. Emphasis is placed on landscape policy, the use of sustainable materials and vegetation, and the creation of an integrated green system. The Landscape Commission is proposed as a proactive platform for dialogue among designers, citizens, and institutions. Through case studies and best practices, Jesolo emerges as a contemporary laboratory where local identity, innovation, and sustainability converge in a new model of coastal urbanism.

Keywords
Jesolo. Coastal landscapes. Seaside architectures. Tourism and territorial impact. Landscape commission.

Sommario 1 Tra costruzione e consumo: la lunga estate italiana e il volto mutevole del litorale. – 2 Metamorfosi di una città balneare. L'artificialità del paesaggio e la natura costruita. – 3 Nuove architetture per un nuovo paesaggio: il cambio di paradigma contemporaneo. – 4 Costruire il paesaggio di domani: visione, qualità e sperimentazione a Jesolo. – 5 Verde urbano come infrastruttura ecologica: strategie di riconnessione tra città, pineta e laguna. – 6 Conclusioni.

1 Tra costruzione e consumo: la lunga estate italiana e il volto mutevole del litorale

Negli ultimi anni l'Italia sta vivendo una stagione di rinnovata espansione turistica la cui portata economica e incidenza sociale evocano l'entusiasmo collettivo del secondo dopoguerra. Allora furono l'automobile e la crescita del reddito disponibile a trasformare la villeggiatura da privilegio elitario a pratica di massa, inaugurando la 'scoperta del piacere' di esplorare il proprio Paese. Oggi un impulso analogo è alimentato dai voli *low-cost*, dalle piattaforme digitali di prenotazione e dalla circolazione virale delle immagini sui social network: vettori che riconfigurano i flussi di visitatori e trasformano quasi ogni angolo della Penisola in una potenziale meta da vivere, immortalare e condividere. L'interesse non si concentra più soltanto sulle grandi città d'arte o sulle spiagge più celebrate; crinali alpini, vallate interne e piccoli borghi godono ora di una visibilità inedita presso viaggiatori attratti da forme di autenticità, da una bellezza diffusa e da narrazioni alternative del paesaggio. Questa espansione, tuttavia, supera spesso la capacità di carico infrastrutturale e sociale dei territori, generando fenomeni di *overtourism* che incidono sulla quotidianità dei residenti, sull'equilibrio ambientale e, in ultima analisi, sulla qualità stessa dell'esperienza turistica **[fig. 1]**.

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Degan
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/013

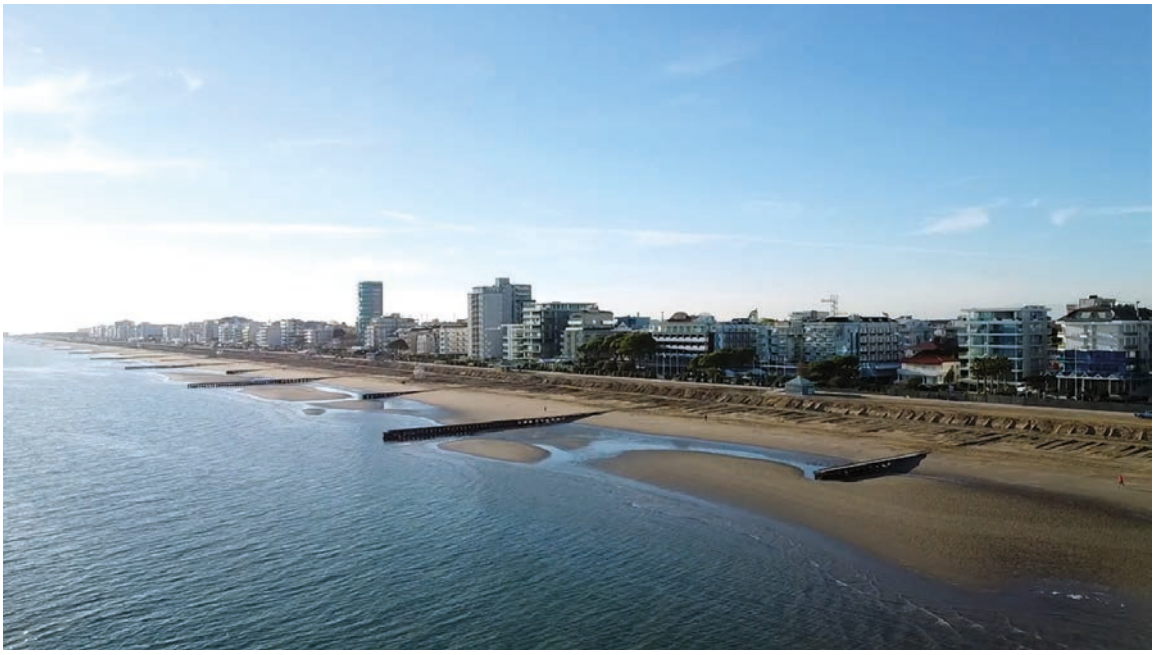


Figura 1 Vista del lungomare di Jesolo con skyline urbano. Fotografia © Luca Perisinotto, 2025

Le ricadute del turismo di massa si manifestano fin da subito sul piano fisico e urbanistico, imprimendo trasformazioni rapide e profonde ai contesti ospitanti. Nel tentativo di soddisfare una domanda d'accoglienza in costante crescita, molte località sono state oggetto di interventi edilizi intensivi, spesso privi di una regia pianificatoria coerente: l'urgenza di moltiplicare posti letto, servizi e spazi ricreativi ha prevalso su qualsiasi visione di lungo periodo, sacrificando la qualità del disegno urbano e la tutela del paesaggio in favore di soluzioni estemporanee.

Il caso delle coste italiane è forse il più rivelatore. A partire dagli anni Cinquanta, fasce litoranee tradizionalmente marginali e carenti di infrastrutture si sono convertite, nell'arco di pochi decenni, in insediamenti urbani ad alta densità (cf. Posocco 2017, 43–7). Pensioni a gestione familiare, villette dai toni pastello, alberghi seriali e una miriade di stabilimenti balneari si sono susseguiti lungo il fronte marino in assenza di un disegno unitario e sotto una normativa urbanistica spesso lacunosa. Alimentati da una concezione riduttiva del turismo – inteso soprattutto come attività ricettiva – e da robuste dinamiche speculative, tali interventi hanno inciso in profondità sul paesaggio, consegnandoci un patrimonio costruito eterogeneo e, non di rado, problematico sotto il profilo ambientale. Il risultato è un *continuum* costiero frammentato, punteggiato da discontinuità e sovrapposizioni che attenuano l'identità originaria dei luoghi.

L'allarme, del resto, non tardò a manifestarsi. Già nel 1963 *Casabella Continuità* dedicava un numero monografico alle metamorfosi dei litorali, denunciando 'un'attività edilizia frenetica che rischia di cancellare l'identità dei nostri litorali'.[1] Qualche anno più tardi, una celebre inchiesta di Paolo Pernici su *L'Espresso* puntò i riflettori sul Villaggio Coppola di Pinetamare, definendolo un caso emblematico di edilizia ultra-intensiva, capace di produrre un «impatto irreversibile sul paesaggio domiziano».[2] Questi primi segnali critici, rimasti in larga parte inascoltati, fotografavano già allora la tensione irrisolta tra crescita turistica, speculazione fondiaria e salvaguardia delle risorse costiere – una dialettica che continua a interrogare le politiche di pianificazione e le strategie di rigenerazione urbana lungo l'intero perimetro peninsulare.

Tuttavia, parallelamente a tali trasformazioni disordinate, emersero esperienze di segno opposto: episodi di sperimentazione architettonica che instaurarono un dialogo rigoroso

1 *Casabella Continuità* dedica nel 1964 un volume monografico al tema delle coste italiane, indagandone i processi di sviluppo turistico. Cf. «Coste italiane 1 – Urbanistica e Coste italiane 2 – Esempi tipologici» (1964). *Casabella Continuità*, 283.

2 «Appropriazione delle coste italiane. Edilizia ultraintensiva e incubo balneare» (1970). *Casabella*, 352, 3.

con il territorio, veicolando una rinnovata idea di modernità balneare. Fra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra, ampi tratti della costa italiana si convertirono in veri e propri laboratori d'avanguardia, nei quali architetti e ingegneri riscrissero i canoni dell'ospitalità. Colonie marine, stabilimenti balneari e grand hotel in cemento armato – contraddistinti da volumi plastici arditi, schemi distributivi razionali e una particolare attenzione all'inserimento paesaggistico – testimoniarono un tentativo consapevole di coniugare funzionalità e ricerca formale. Pur divergenti per scala, linguaggio e destinazione d'uso, tali interventi contribuirono in modo decisivo a ridefinire il rapporto fra natura e artificio, integrando l'estetica del costruito con la specificità dei contesti costieri e opponendosi, per concezione e risultati, all'edilizia speculativa coeva.[3]

2 Metamorfosi di una città balneare. L'artificialità del paesaggio e la natura costruita

Adagiata lungo l'Alto Adriatico, Jesolo costituisce oggi un osservatorio privilegiato per indagare le metamorfosi dei litorali italiani. Nell'arco del Novecento il suo territorio è passato da margine agricolo, aspro e spopolato a sofisticata macchina turistica, attraverso un percorso di sviluppo tutt'altro che lineare, plasmato da politiche pubbliche, congiunture economiche e scelte urbanistiche che ne hanno progressivamente ridefinito l'identità. Fino ai primi decenni del secolo l'area si presentava come un mosaico di paludi instabili e specchi lagunari mutevoli, governato dal ritmo lento dell'agricoltura e dall'incessante opera di bonifica idraulica. Estraneo all'immaginario della villeggiatura, questo paesaggio, punteggiato da lecci, olmi e frassini spontanei, iniziò a riconfigurarsi proprio in virtù dei grandi interventi di valorizzazione fondiaria.

Fu allora che si affermò un nuovo dispositivo ambientale: i rimboschimenti programmati di pino marittimo – specie selezionata per la tolleranza alla salsedine e la capacità di attecchire su substrati sabbiosi – sostituirono progressivamente la vegetazione autoctona, dando origine a quella che oggi è percepita come la 'pineta storica' di Jesolo. Lungi dall'essere un prodotto spontaneo, tale esito rappresenta una precisa costruzione paesaggistica, efficace nel consolidamento dei terreni ma al tempo stesso fragile sotto il profilo ecologico. Le radici superficiali dei pini, costantemente alla ricerca di ossigeno, emergono dal suolo instabile, generando cedimenti localizzati che impongono un monitoraggio continuo e interventi manutentivi finalizzati a tutelare la sicurezza di residenti e visitatori.

Sospinta dall'ideologia igienista e da una nuova attenzione al benessere collettivo, la fascia costiera appena bonificata fu rapidamente eletta da enti religiosi e amministrazioni locali a sede privilegiata per la costruzione di colonie marine (Baldescu 2018). Destinate ad accogliere bambini, reduci di guerra e altre fasce socialmente vulnerabili, tali strutture – concentrate soprattutto tra piazza Milano e piazza Torino – includevano esempi emblematici quali l'ex colonia elioterapica (oggi ospedale di Jesolo), la Stella Maris, il Monte Berico e la Maria Assunta. Più che luoghi di villeggiatura nel senso moderno del termine, esse si configuravano come padiglioni sobri e funzionali, concepiti per massimizzare l'azione terapeutica dell'aria salmastra e dell'irradiazione solare **[fig. 2]**.

Il contesto conservava ancora una forte impronta rurale: campi coltivati, frutteti e cavalli al pascolo si estendevano fino alla battigia, delineando un litorale in cui il mare era anzitutto cura, disciplina, igiene collettiva. Proprio queste architetture essenziali inaugurarono tuttavia un processo irreversibile: l'appropriazione progressiva della costa da parte di funzioni extragricole e di infrastrutture dedicate, destinata a ridefinire non solo la fisionomia del paesaggio, ma anche le modalità di fruizione, consumo e rappresentazione di quel territorio.

3 Basti pensare che nel 1962 Gio Ponti realizza l'hotel Parco dei Principi di Sorrento, autentico manifesto di un turismo mediterraneo moderno. Alla stessa stagione appartengono il Kursaal di Ostia (1950, Attilio Lapadula e Pier Luigi Nervi), celebre per il trampolino a 'H' inscritto in un cerchio, per la sala circolare coperta da una spettacolare volta romboidale in ferrocemento e per l'elegante pensilina a sbalzo che sembra sfidare la gravità; il Lido La Conchiglia di Gela (Filippo Trobia, fine anni Cinquanta), riconoscibile per l'ampia sala vetrata sormontata da un tetto a guscio; e il sistema dei Lidi di Mortelle, presso Messina, dove si sperimentò la forma di una città balneare lineare culminante in un ingresso monumentale al mare – la cosiddetta 'Aragosta' – composto da vele sovrapposte di dimensioni decrescenti sorrette da pilastri a forcella. In ciascuno di questi progetti l'architettura non si limita a fornire servizi, ma inventa nuove modalità di esperienza del paesaggio, trasformando il litorale nello scenario privilegiato di una modernità desiderosa di leggerezza e bellezza (Creti, Creti, Dore 2007, 9-20; Pasquale 2014, 179). Si veda inoltre il link: https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/scheda-opera?id=3314.

Figura 2 Ex Istituto balneo-elioterapico Dux (1927), successivamente Istituto Marino e oggi ospedale di Jesolo. Fotografia storica.
© Archivio Zambon Edizioni, JesoloiStock

La piena consacrazione turistica di Jesolo si affermò nel secondo dopoguerra, quando le prime esperienze di 'villeggiatura aziendale' trasformarono il litorale in un laboratorio avanzato di welfare balneare. Caso esemplare fu il Villaggio al Mare Marzotto,[4] inaugurato nel 1949 dall'imprenditore veneto Gaetano Marzotto per i dipendenti del gruppo tessile di Valdagno: non un semplice luogo di svago, bensì un dispositivo complesso in cui tempo libero, salute e produttività si intrecciavano entro un paesaggio rigenerante.

Affidato all'ingegnere-architetto Francesco Bonfanti,[5] il complesso divenne il manifesto locale di un razionalismo igienista capace di dialogare con la modernità internazionale senza recidere il rapporto osmotico con il fragile territorio lagunare. La progettazione unitaria di padiglioni residenziali, servizi collettivi e attrezzature sportive traduceva in spazio l'ideale di un benessere integrale, ponendo la salubrità ambientale al centro della composizione.

I dormitori, disposti a pettine entro la pineta, assicuravano esposizione solare ottimale e ventilazione incrociata, mentre la gerarchia distributiva razionalizzava i percorsi d'uso. A ridosso della battigia si ergeva il corpo centrale dei servizi: un volume allungato in cemento armato, scandito da vetrate continue e avvolto da una pensilina aggettante che incorniciava il paesaggio marino, saldando forma e contesto in un gesto di funzionalismo elegante. Sulla spiaggia, file ordinate di lettini si disponevano quale naturale prolungamento dell'edificio; campi sportivi, spazi ricreativi e presìdi sanitari completavano l'apparato, trasformando la vacanza in pratica attiva di cura e rigenerazione **[figg. 3-5]**.

Grazie alla sua impostazione organica, il Villaggio Marzotto rappresentò il punto di svolta che traghettò Jesolo da semplice stazione elioterapica a futura capitale balneare dell'Alto Adriatico. Il passaggio di scala – dal trattamento sanitario alla gestione strutturata del tempo libero – funse da potente catalizzatore identitario, avviando un processo di autorappresentazione urbana che, nel giro di pochi decenni, avrebbe collocato la città ai vertici del sistema turistico adriatico.

4 Si veda il link: https://fondazionemarzotto.it/una-storia-sociale/-https://fondazionemarzotto.it/la-citta-sociale-e-il-patrimonio-industriale/.

5 Si veda il link: https://fondazionemarzotto.it/una-storia-sociale/-https://fondazionemarzotto.it/la-citta-sociale-e-il-patrimonio-industriale/.

Figura 3
Villaggio al Mare Marzotto, Jesolo. Veduta d'insieme dei dormitori disposti a pettine nella pineta e del corpo servizi fronte mare. Fotografia storica
© Archivio Fondazione Marzotto

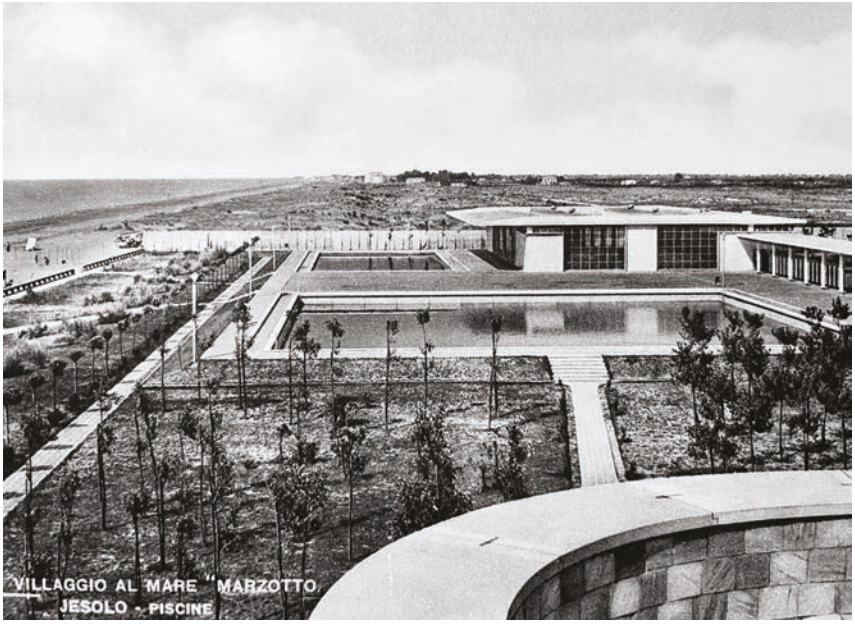


Figura 4
Villaggio al Mare Marzotto, Jesolo. Veduta storica delle piscine interne al complesso. Fotografia d'epoca
© Archivio Fondazione Marzotto

Figura 5
Villaggio al Mare Marzotto, Jesolo. Veduta storica del corpo servizio fronte mare. Fotografia d'epoca
© Archivio Fondazione Marzotto

Tra il 1945 e la metà degli anni Sessanta – archiviata la stagione pionieristica delle colonie marine e dei villaggi aziendali – il litorale jesolano fu investito da un'espansione edilizia tanto rapida quanto capillare. La nuova ondata costruttiva, alimentata da una domanda turistica in costante crescita e da ingenti capitali privati, si innestò però in un quadro normativo debole e frammentato: priva di una regia urbanistica organica, la trasformazione procedette 'a macchia di leopardo', sovrapponendo funzioni e linguaggi architettonici eterogenei senza produrre gerarchie spaziali né connessioni infrastrutturali di sistema. Ne risultò un *waterfront* profondamente rimaneggiato, che si presenta oggi come un mosaico disomogeneo di episodi edilizi – riflesso immediato dell'assenza, nell'immediato dopoguerra, di strumenti pianificatori capaci di conciliare tutela paesaggistica, vocazione balneare e sviluppo economico.

In poche stagioni, il fronte marino si popolò di pensioni stagionali dai colori accesi, piccoli alberghi a conduzione familiare e villette private, componendo un paesaggio variegato ma immediatamente riconoscibile **[figg. 6-7]**. Molti edifici, realizzati con tecniche prefabbricate a basso costo, adottavano soluzioni modulari serializzabili – parapetti in PVC o calcestruzzo precompresso, tapparelle sgargianti, rivestimenti ceramici smaltati – che garantivano tempi rapidi e contenimento delle spese di cantiere. A ciò si aggiunsero murales e insegne pittoriche direttamente sulle facciate, trasformando i prospetti in veri e propri manifesti turistici visibili da grande distanza. Tali scelte, più strategiche che meramente decorative, rispondevano all'esigenza di emergere in un mercato prossimo alla saturazione, dove la riconoscibilità visiva costituiva prerequisito essenziale per il successo commerciale. In questo senso, la frammentazione morfologica del litorale non fu soltanto il prodotto di un sistema di regole deficitario, ma anche l'esito di una competizione simbolica incentrata sulla consumabilità immediata dello spazio balneare.

L'intento dichiarato di questa stagione edilizia era offrire un'esperienza di villeggiatura accessibile, immediata e intuitiva, privilegiando la chiarezza comunicativa rispetto alla raffinatezza dei codici formali e riaffermando, così, il carattere popolare e inclusivo del turismo balneare di massa in rapida espansione. In un contesto dominato dalla velocità d'esecuzione e dall'immediatezza commerciale, affiorano tuttavia episodi di autentica qualità architettonica che dimostrano la possibilità di un progetto colto, radicato nel luogo, anche sotto la pressione uniformante del mercato. Pur numericamente minoritari, questi interventi si distinguono per l'intelligenza compositiva con cui dialogano con le specificità del litorale, coniugando innovazione tecnologica, sensibilità climatica e rigore formale. I loro volumi – calibrati su luce e ventilazione naturali – impiegano materiali compatibili con l'ambiente marino e propongono soluzioni abitative capaci di fondere funzionalità e misura, trasformando il paesaggio costiero in un fertile terreno di sperimentazione tipologica e linguistica.

Emblematica di questa ricerca qualitativa è Casa Falck di Daniele Calabi:[6] una villa appartata, immersa in un lotto alberato a pochi passi dal mare e organizzata interamente su un unico livello. La pianta a 'L' abbraccia un patio centrale, protetto dai venti salmastri, che prosegue idealmente il soggiorno e instaura un dialogo ininterrotto tra interno ed esterno. Ampie vetrate scorrevoli a tutt'altezza proiettano lo spazio abitato verso il giardino, mentre sottili setti murari incanalano lo sguardo verso l'orizzonte, assicurando una continuità percettiva fra architettura e paesaggio. Il profilo orizzontale dell'edificio è enfatizzato da una copertura piana aggettante che, fungendo da *brise-soleil* continuo, ombreggia le superfici vetrate nei mesi estivi e consente l'ingresso della radiazione solare radente in inverno. Finestre a nastro sottogronda favoriscono la ventilazione naturale e il raffrescamento passivo; la struttura in cemento armato a vista, accostata a tamponamenti intonacati nei toni della sabbia, coniuga modernità costruttiva e radicamento materico nel contesto litoraneo **[fig. 8]**.

Tra i contributi più significativi di questa stagione progettuale si distingue l'hotel Bellevue

6 Per un approfondimento sull'opera di Daniele Calabi e, in particolare, sulla Casa Falck a Jesolo, si rimanda al volume *Architetture e progetti 1932 – 1964*, a cura di Daniele Calabi e Guido Zucconi (1992), e all'articolo pubblicato su *L'architettura. Cronache e storia* (Calabi 1960, 168-9). La villa è oggi censita tra le Architetture del Novecento del Veneto e inserita nel Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi, promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, che raccoglie e valorizza gli esempi più significativi dell'architettura italiana della seconda metà del Novecento, orientando così anche le future scelte progettuali attraverso una logica di riconoscimento critica e attiva.

Figura 6 Spiaggia di Jesolo negli anni Cinquanta, con filari di ombrelloni e prime strutture balneari. Fotografia storica. © Archivio Zambon Edizioni, Jesolo

Figura 7 Spiaggia di Jesolo, 1959. Vista della linea di costa con i primi alberghi e le ville affacciate sul lungomare. Fotografia storica. © Archivio Zambon Edizioni, Jesolo

(Longhi 2012, 281),[7] realizzato da Renzo Men nel 1957 nel cuore della pineta jesolana. Il corpo di fabbrica, un prisma lineare di cinque piani sollevato su pilotis, è suddiviso in tre segmenti lievemente sfalsati che assecondano l'andamento sinuoso delle dune retrostanti. L'arretramento del piano terra libera la vista e consente al giardino di insinuarsi sino alla spiaggia, stabilendo un *continuum* visivo e funzionale fra l'architettura e il sistema ecologico costiero.

La facciata meridionale, articolata da logge profonde, reinterpreta in chiave balneare il motivo razionalista del 'muro a griglia':[8] i parapetti generano un reticolo d'ombre cangiante che accompagna il movimento del sole, fornendo al contempo protezione solare e ventilazione trasversale. Sul prospetto settentrionale, più introverso, le bucature disegnano un ritmo a scacchiera, mentre una parete alta tre piani in laterizio traforato filtra luce e brezza nel corridoio distributivo. Il rigore compositivo è interrotto da un volume cilindrico in cemento a vista che ospita i percorsi verticali: un esplicito rimando alle torrette di comando dei transatlantici degli anni Cinquanta, cui si affida la funzione di *landmark* riconoscibile anche dal largo. Ogni camera beneficia di doppia esposizione – verso sud la brezza marina, verso nord la frescura della pineta – garantendo microclimi differenziati e un efficace raffrescamento passivo **[figg. 9-10]**.

Il risultato è un'architettura misurata che, pur accogliendo soluzioni seriali, sfugge all'anonimato di molti edifici coevi, dimostrando come sia possibile coniugare i vincoli dell'industria turistica con un progetto colto e radicato nel contesto. Al pari della Casa Falck di Daniele Calabi, l'hotel Bellevue figura oggi tra le testimonianze venete più rilevanti del secondo Novecento: esempi eloquenti di un modo alternativo di costruire lungo la costa, fondato su un equilibrato dialogo tra innovazione tipologica, sensibilità climatica e rispetto dell'identità paesaggistica.

La sedimentazione di interventi eterogenei – dalle palazzine seriali agli hotel modernisti, fino ai villaggi turistici – ha generato un paesaggio urbano densamente composito che, da un lato, incarna tensioni, contraddizioni e ambizioni dell'Italia del boom economico e, dall'altro, rivela la matrice eminentemente artificiale di un litorale modellato da flussi turistici e pressioni speculative. In questo palinsesto, le architetture d'eccellenza delineate in precedenza conservano un patrimonio di idee e sperimentazioni in grado di orientare nuove traiettorie di rigenerazione.

3 Nuove architetture per un nuovo paesaggio: il cambio di paradigma contemporaneo

Negli ultimi anni Jesolo ha impresso alla propria evoluzione urbana un salto di scala inedito, avviando una stagione di rinnovamento edilizio al tempo stesso intenso e sistemico. Alla crescita incrementale e disordinata del secondo dopoguerra si è sostituito un processo di rigenerazione che non punta più sulla semplice densificazione, ma sulla demolizione selettiva di interi isolati per far posto a strutture ricettive di nuova generazione, calibrate su un turismo sempre più esigente e sensibile a standard elevati di comfort, tecnologia e immagine architettonica.

Intorno a questi nuovi volumi si sta configurando un sistema integrato di infrastrutture complementari: parcheggi interrati che alleggeriscono il traffico di superficie; spazi pubblici ripensati non come residui marginali, bensì come estensioni funzionali degli alberghi; fasce verdi, talvolta esigue ma strategiche, capaci di restituire qualità ambientale e di ricomporre gli equilibri socio-territoriali.

7 L'edificio è inoltre censito all'interno dell'iniziativa regionale *Architetture del Novecento*, frutto della collaborazione tra la Regione Veneto, i Comuni e gli Ordini degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori delle Province del Veneto. Il progetto ha condotto a una ricognizione puntuale delle architetture di pregio realizzate sul territorio regionale nel corso del XX secolo, con l'obiettivo di valorizzarne il significato storico e culturale all'interno del paesaggio costruito.

8 Nel Razionalismo il muro a griglia si presenta come una facciata in cui pilastri e travi di cemento armato (o acciaio) costituiscono uno scheletro a vista, sul quale si innestano tamponamenti di vetro, pannelli o muratura leggera. Così strutturata, la facciata rende immediatamente leggibile la funzione portante dell'edificio, sfrutta moduli standardizzati – per esempio campate di tre metri – che semplificano prefabbricazione e composizione, alleggerisce visivamente il volume grazie alla sottigliezza della maglia e abbraccia metodi produttivi industriali che riducono tempi e costi in cantiere. Basti pensare alla Casa del Fascio di Terragni a Como o al Palazzo della Triennale di Pagano a Milano: in entrambe l'ordito regimentato della griglia disciplina l'aspetto esterno e segna il netto distacco dall'architettura storicista, incarnando l'idea che la forma debba seguire la struttura.

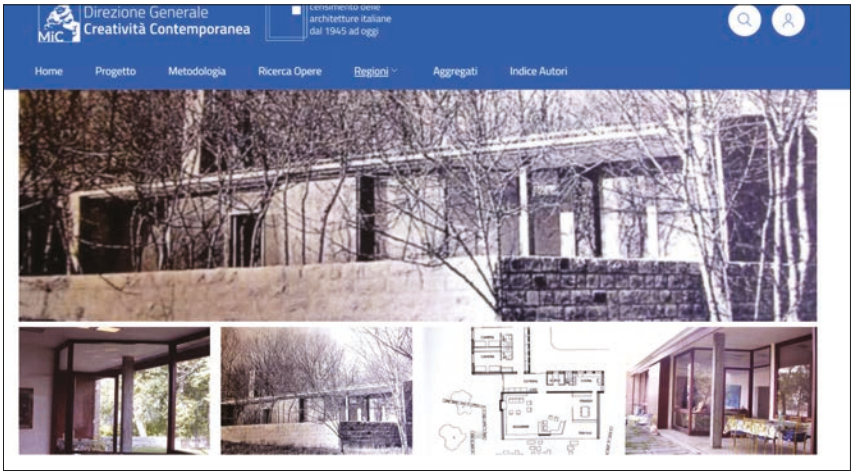


Figura 8
Casa Falck, Jesolo. Veduta dell'abitazione unifamiliare progettata da Daniele Calabi (1960). Immagine tratta dal *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi* a cura della Direzione Generale Creatività Contemporanea, Ministero della Cultura

Su un tessuto seriale e frammentario ereditato dagli anni Settanta si innestano così architetture dal linguaggio esplicitamente internazionale, ridisegnando lo skyline e introducendo modelli insediativi finora inediti per il litorale veneto. Questi interventi non si limitano a consumare suolo: generano nuovo paesaggio, sperimentando soluzioni orientate alla resilienza climatica, alla mobilità dolce e a una porosità inedita fra spazio pubblico e privato, fra suolo costruito e vegetazione. La riconfigurazione, tuttora in corso, colloca Jesolo al centro di un dibattito cruciale sul futuro delle città balneari adriatiche, chiamate a coniugare competitività turistica, sostenibilità ambientale e coesione sociale.

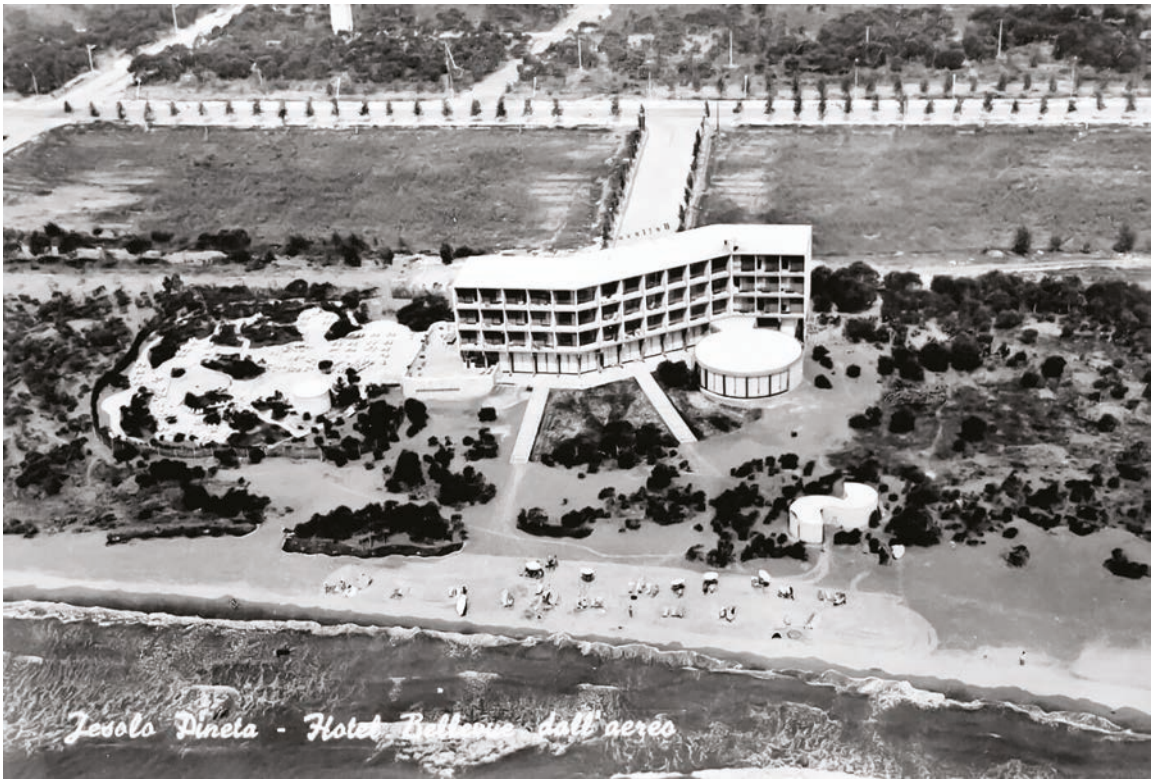
Emblematici di questa recente stagione di rigenerazione urbana, due interventi firmati da maestri dell'architettura internazionale capaci di spostare l'asse della ricerca progettuale ben oltre la mera sostituzione edilizia e di proporre modelli in cui qualità formale, innovazione tipologica e sensibilità paesaggistica si intrecciano in modo sinergico.

Nel tratto centrale del litorale, Richard Meier disegna il Jesolo Lido Village concependolo come una quinta leggera di vetro e calcestruzzo candido. Parapetti continui e *brise-soleil* modulari compongono volumi essenziali, calibrati per catturare e riflettere la luce marina: il rigore geometrico della griglia si dissolve in una luminosità diffusa, alternando trasparenze e opacità, pieni e vuoti, e restituendo un'immagine quasi astratta, sospesa fra materia costruita e riflessi del paesaggio adriatico.

La forza del progetto, tuttavia, non si esaurisce nella dimensione figurativa. Meier riconfigura l'uso dello spazio, trasformando la residenza turistica in luogo di relazione e il fronte urbano in soglia abitabile che media tra la dimensione privata e lo spazio collettivo. Ne risulta una grammatica balneare rarefatta che proietta Jesolo in un orizzonte cosmopolita, dove eleganza compositiva e sostenibilità ambientale convergono in un'unica narrazione progettuale **[fig. 11]**.

All'estremità nord-orientale di Jesolo, nell'ombra rarefatta della pineta, Gonçalo Byrne innesta un contrappunto in apparente antitesi – ma egualmente incisivo – rispetto alle sperimentazioni più recenti sul *waterfront*: la Casa nel Parco. Qui l'architettura arretra deliberatamente, lasciando che sia il paesaggio a dettare forma, materia e ritmo compositivo. Volumi compatti, rivestiti da fitti listelli lignei disposti in verticale, assecondano il passo cadenzato dei tronchi fino quasi a dissolversi nella trama vegetale, mentre ampie vetrate, screziate di riflessi verde-azzurri, catturano le mutevoli sfumature di cielo e chiome, annullando la soglia tra interno ed esterno.

L'edificio non si limita a occupare il sito: lo ascolta, lo interpreta, lo amplifica. Ogni decisione – dalla scala contenuta alla palette cromatica, dall'uso di materiali naturali al calibrato gioco di pieni e vuoti – compone una dialettica raffinata fra presenza e appartenenza. Rinunciando a ogni compiacimento iconico, la Casa nel Parco celebra il luogo che la accoglie e sperimenta una coabitazione poetica tra architettura e natura, trasformando il costruire in gesto di cura consapevole e restituendo alla progettazione balneare una dimensione di profonda responsabilità ecologica **[figg. 12-13]**.



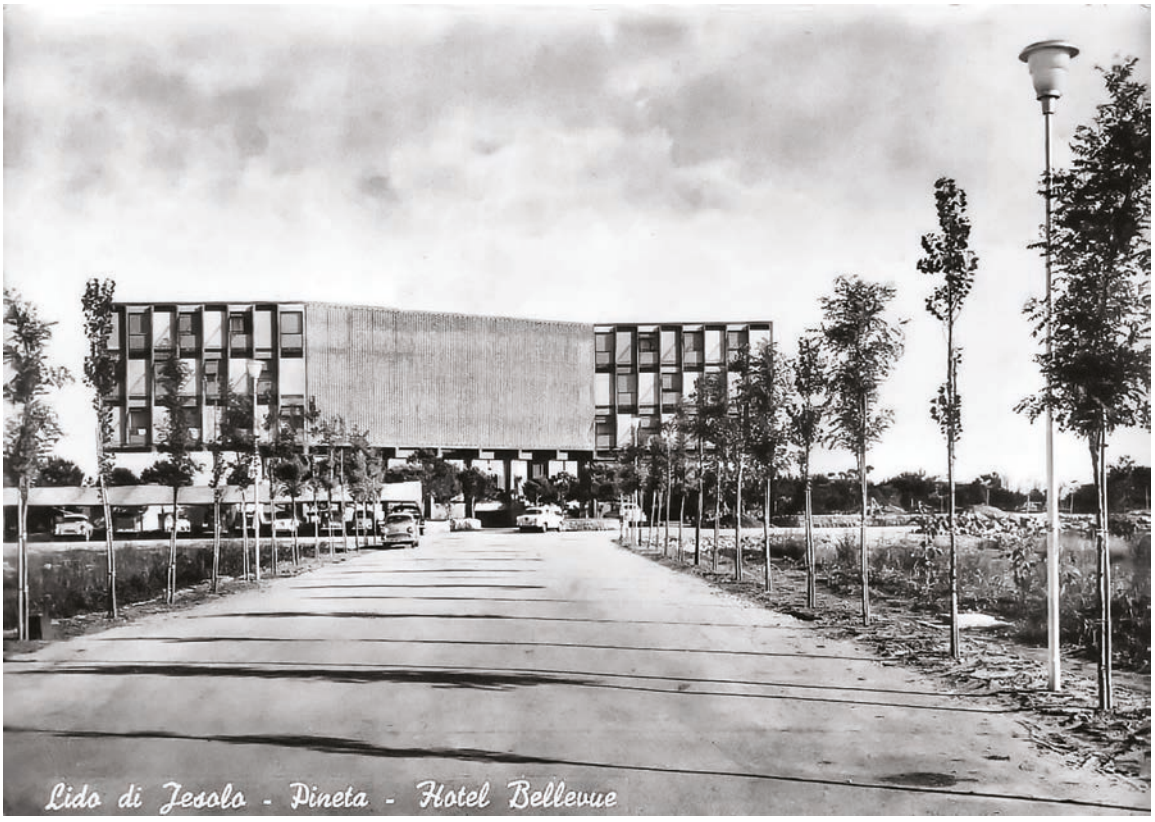


Figure 9-10 Hotel Bellevue, Jesolo. Prospetto sul lungomare. Fotografia storica. © Archivio Zambon Edizioni, Jesolo

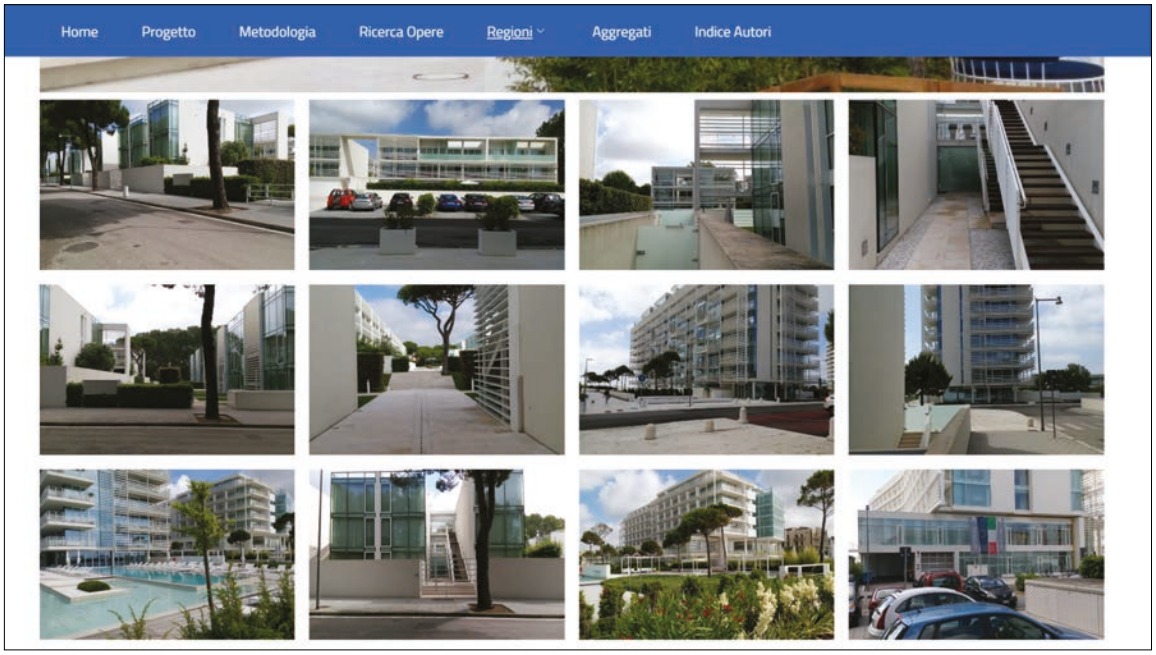


Figura 11 Jesolo Lido Village, Jesolo. Complesso residenziale progettato da Richard Meier. Immagine tratta dal *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi* a cura della Direzione Generale Creatività Contemporanea, Ministero della Cultura

Pur distanti per linguaggio formale, scala compositiva e condizioni insediative, i due interventi si configurano come paradigmi virtuosi per la rigenerazione dei litorali contemporanei. Sul fronte mare, Richard Meier sperimenta un minimalismo luminoso che riafferma la centralità urbana dello skyline e proietta l'architettura verso l'orizzonte; nel silenzio della pineta, Gonçalo Byrne propone invece un modello di coabitazione poetica, trasformando l'edificio in un dispositivo che restituisce spazio alla natura e ne amplifica la qualità ambientale. Entrambi dimostrano come una regia progettuale consapevole – attenta alla scelta dei materiali, al dosaggio delle proporzioni e alla sintassi cromatica – possa indirizzare la trasformazione senza tradire la vocazione identitaria del luogo. Così riletti, i progetti riscrivono il rapporto fra costruito e paesaggio, offrendo archetipi operativi capaci di orientare le future evoluzioni del litorale. Non sono semplici architetture di pregio, bensì dispositivi critici che interrogano lo spazio, ne rielaborano le potenzialità e alimentano il dibattito sul destino di Jesolo, promuovendo un'identità urbana fondata su un equilibrio dinamico fra innovazione formale, qualità dell'abitare e tutela attiva del paesaggio costiero.

4 Costruire il paesaggio di domani: visione, qualità e sperimentazione a Jesolo

Gli ingenti capitali oggi convogliati su Jesolo offrono un'occasione irripetibile per convertire una costellazione di interventi episodici in un disegno urbano coerente, capace di intrecciare innovazione e memoria, crescita economica e qualità paesaggistica. Perché tale potenzialità si traduca in progetto, è necessario un cambio di paradigma: sostituire alla logica della mera espansione quantitativa – inevitabilmente esposta alle oscillazioni del mercato turistico – una visione condivisa e plurale che riconosca, in pari misura, i valori sedimentati del territorio e le sue fragilità strutturali.

Su queste premesse può inaugurarsi una stagione progettuale in cui l'architettura agisca anzitutto come strumento di rigenerazione culturale, prima ancora che urbana. Jesolo non può più limitarsi a fungere da contenitore stagionale di flussi né configurarsi come un collage disomogeneo di volumetrie; deve riconoscersi come organismo complesso e vitale, un sistema di forme, relazioni e memorie da interpretare con attenzione e da rigenerare con cura.

La sfida consiste nel restituire coerenza e significato a una città cresciuta spesso in modo disarticolato, ma ancora dotata di un consistente potenziale paesaggistico e simbolico. Ciò implica, in primo luogo, l'elaborazione di un quadro strategico solido e condiviso, l'adozione di strumenti operativi adeguati e, soprattutto, l'attivazione di una governance inclusiva e multilivello che connetta amministrazioni, progettisti, operatori economici e

cittadini – depositari di aspettative, bisogni quotidiani e memorie collettive. Solo un approccio integrato, fondato su partecipazione, lungimiranza e responsabilità ambientale, potrà trasformare Jesolo da sommatoria di episodi ad autentico modello di rigenerazione costiera, capace di coniugare competitività turistica, qualità dell'abitare e tutela attiva del paesaggio.

Per accompagnare con efficacia la nuova stagione di rinnovamento, le istituzioni devono superare la consueta funzione ispettiva e dotarsi di un repertorio di strumenti effettivamente propositivi. In primo luogo, occorrono linee guida progettuali dinamiche e aggiornabili, capaci di indirizzare la qualità edilizia e paesaggistica oltre i confini del singolo intervento. A queste dovrebbero affiancarsi atlanti del paesaggio in grado di restituire la 'struttura genetica' del territorio, rendendo leggibili invarianti morfologiche, stratificazioni storiche e fragilità ecologiche. Parallelamente, è indispensabile attivare dispositivi di riconoscimento e tutela del patrimonio diffuso che comprendano, accanto alle architetture d'autore, il tessuto minore – spesso anonimo ma ricco di qualità tipologiche e materiche – che costituisce l'impalcatura identitaria della città. A tali strumenti conoscitivi e normativi devono accompagnarsi codici di buona pratica e meccanismi incentivanti volti a premiare la qualità architettonica e paesaggistica.

All'interno di questo quadro, l'adozione sistematica dei concorsi di progettazione – vere arene di confronto e di produzione culturale – dovrebbe costituire la via ordinaria per selezionare soluzioni capaci di generare nuovi immaginari collettivi, elevare l'esperienza turistica e, al contempo, preservare l'essenza dei luoghi.

Già nel 1956, sulle pagine di *Casabella Continuità*, Ernesto Nathan Rogers (1964) esortava a 'recuperare i valori e aumentarli con opere nuove che conferiscano significato positivo', affinché il territorio risultasse fruibile al maggior numero di persone. A quasi settant'anni di distanza, quell'esortazione ritorna con rinnovata urgenza, imponendo un'assunzione condivisa di responsabilità: fare di Jesolo un laboratorio permanente di innovazione urbana, in cui accoglienza e bellezza, memoria e futuro coesistano in un equilibrio dinamico e consapevole.

Elaborare una grammatica urbana condivisa implica anzitutto un ascolto profondo del luogo: conoscere la realtà jesolana non significa limitarsi a leggerne le forme, ma ricostruirne le traiettorie evolutive, individuare le permanenze e riconoscere i valori – materiali e immateriali – che alimentano l'immaginario collettivo. Operazione tanto più complessa in un contesto come Jesolo, dove la rapidità e l'intensità delle trasformazioni hanno sovrapposto segni, funzioni e significati in modo spesso caotico, rendendo difficile far emergere le identità profonde ancora latenti. In questo percorso di indagine critica le immagini storiche assumono un ruolo strategico: non meri documenti nostalgici, bensì dispositivi attivi di ricostruzione e interpretazione dell'identità visiva del territorio. Gli scatti degli anni Sessanta – le spiagge ritmate da file di ombrelloni e cabine, la pineta ancora giovane, le colonie immerse in un paesaggio rurale, i primi alberghi affacciati sul lungomare – restituiscono la fisionomia di un'epoca di profonda metamorfosi, nella quale il litorale ridefiniva progressivamente la propria vocazione turistica **[fig. 14]**.

Oggi quelle stesse fotografie riemergono in mostre, archivi e pubblicazioni, riattivando emozioni latenti e alimentando una rinnovata coscienza collettiva. Non sono immagini meramente evocative: ricompongono il filo della memoria, disvelano stratificazioni spesso dimenticate e offrono chiavi di lettura preziose per orientare, con cognizione di causa, le trasformazioni future. In tal senso si colloca l'opera editoriale del dottor Zambon,[9] che da anni raccoglie, cataloga e divulga fotografie provenienti da cittadini e professionisti locali: un patrimonio dal valore non solo affettivo, ma anche conoscitivo, che costituisce un osservatorio privilegiato per decifrare l'evoluzione dello spazio urbano e del paesaggio jesolano. Il confronto fra gli scatti d'epoca e quelli contemporanei rende tangibili oltre sessant'anni di metamorfosi: dalla spiaggia ordinata di ombrelloni all'attuale skyline verticale; dalle colonie immerse nella pineta ai complessi turistici di ultima generazione; dai paesaggi rurali bonificati a una città balneare in espansione continua. Questa lettura comparativa, al contempo emozionale e analitica, sollecita interrogativi cruciali: quale immagine restituirà Jesolo fra cinquant'anni? Quale paesaggio urbano saprà esprimere? E, soprattutto, quali scelte possiamo compiere oggi per indirizzarne lo sviluppo verso traiettorie di qualità, riconoscibilità e sostenibilità?

9 Si veda il link: https://www.zambonedizioni.it/.

Figura 12
La Casa nel Parco, Jesolo. Volumi integrati nella pineta. Fotografia © Silvia Degan, 2022

Figura 13
La Casa nel Parco, Jesolo. Torre rivestita da una pelle di vetro che riflette le sfumature del cielo e della pineta. Fotografia © Silvia Degan, 2022

Figura 14 Via Bafile, Jesolo. Confronto tra gli anni Sessanta e oggi. Foto tratta dal libro: *Jesolo, ieri e oggi in foto* edito da Zambon Edizioni srl.
© Archivio Zambon Edizioni, Jesolo

Interrogativi tuttora aperti che attestano quanto il dialogo fra memoria e progetto rappresenti una delle sfide più urgenti e fruttuose del nostro tempo. In quest'ottica, le fotografie storiche cessano di essere semplici documenti d'archivio per divenire veri e propri dispositivi progettuali: evidenziano continuità e discontinuità, innescano riflessioni critiche e offrono letture inedite del presente. Connettendo sedimentazioni passate e scenari futuri, alimentano un circuito permanente di interpretazione, negoziazione e proposta. Lo aveva già intuito Ernesto Nathan Rogers quando, nel 1964 su *Casabella*, auspicava che «dal dialettico contrasto fra preservare e inventare il paesaggio sorgerà un'Italia nuova, armonico sviluppo della sua storia: dal passato, al presente, alle sue proiezioni in quel futuro percepibile, anche se non ancora chiaro ai nostri sensi» (Rogers 1964).

In tale prospettiva i progetti urbani e architettonici devono agire come dispositivi di interpretazione critica, capaci di restituire densità culturale al contesto senza cadere né nell'imitazione passiva di modelli preesistenti né nell'astrazione iconica disancorata dal luogo. Ciò implica coltivare una 'varietà governata': un repertorio di soluzioni differenziate che, lungi dal produrre omologazione, sappia dialogare con le specificità di ciascun sito, valorizzarne le stratificazioni storiche e arginare la banalizzazione formale alimentata da logiche puramente speculative.

Stabilire un legame autentico, profondo e non meramente retorico tra l'opera architettonica e il contesto in cui si inserisce costituisce la condizione preliminare per governare con consapevolezza il delicato equilibrio tra continuità storica e trasformazione contemporanea.

A scala urbana, tale obiettivo implica una lettura rigorosa della trama morfologica: rapporti tra pieni e vuoti, allineamenti e altezze, gerarchie funzionali, tracciati viari e infrastrutturali, visuali privilegiate e relazioni topografiche. Solo a partire da questa analisi possono derivare scelte progettuali coerenti, in grado di restituire un sistema urbano intellegibile, leggibile nel tempo e capace di accogliere adattamenti futuri senza compromettere la chiarezza del disegno complessivo.

A scala edilizia, la medesima consapevolezza si traduce in un'attenzione scrupolosa al dettaglio costruttivo: la selezione di materiali, finiture, cromie e texture non risponde soltanto a criteri estetici o prestazionali, ma concorre alla definizione di un paesaggio urbano durevole e riconoscibile. Questa scelta diventa particolarmente strategica nei contesti litoranei, come quello di Jesolo, dove le condizioni ambientali – aerosol salino, umidità persistente, venti carichi di sabbia e intensa radiazione solare – esercitano un'azione accelerata di degrado.

In tali ambienti, ad esempio, i metalli privi di protezione sono soggetti a rapida ossidazione; le superfici pigmentate scoloriscono o perdono omogeneità cromatica; i vetri

possono produrre riflessi e abbagliamenti indesiderati. Emblematico, in tal senso, è il ricorso diffuso a parapetti in vetro extrachiaro: apprezzati per la trasparenza e la continuità visiva verso l'orizzonte marino, essi possono, sotto luce diretta, trasformarsi in veri e propri 'muri di luce' **[fig. 15]** generando fenomeni di abbagliamento che alterano la percezione dello spazio pubblico. Varianti fumé o colorate attenuano solo parzialmente il problema, mentre pigmentazioni scure o fortemente sature rischiano di introdurre effetti scenografici invasivi e poco compatibili con l'equilibrio cromatico del contesto. Ancora più critici risultano i vetri riflettenti, i quali moltiplicano le sorgenti luminose e cromatiche, accentuando la frammentazione percettiva di un paesaggio che, in ambiti balneari fortemente urbanizzati, tende già di per sé alla discontinuità visiva.

In questa prospettiva, la scelta dei materiali in ambito marino non può essere delegata a criteri generici di durabilità o resa estetica immediata, ma deve fondarsi su un'attenta valutazione degli effetti ambientali e percettivi a lungo termine, così da garantire la piena compatibilità tra qualità architettonica, tutela del paesaggio e fruizione dello spazio pubblico.

5 Verde urbano come infrastruttura ecologica: strategie di riconnessione tra città, pineta e laguna

In una città compatta e segnata da forte stagionalità come Jesolo – racchiusa tra mare e laguna e ciclicamente esposta a fenomeni di congestione – il potenziamento e la diversificazione del verde pubblico assumono un valore strategico. Non solo migliorano il microclima e la qualità ambientale, ma costituiscono un dispositivo capace di ricucire ambiti urbani oggi disgiunti, ampliando i servizi ecosistemici e restituendo continuità al paesaggio.

Inteso come infrastruttura ecologica, il verde si configura come una rete di corridoi ambientali in grado di saldare città, pineta e laguna, riducendo la frammentazione e rafforzando la resilienza territoriale. In questo quadro, l'impiego di specie autoctone legate agli habitat litoranei e lagunari rappresenta un principio progettuale fondamentale: la tamerice argentata (*Tamarix gallica*), la santolina odorosa (*Santolina chamaecyparissus*), la salicornia veneta – che in autunno si tinge di rosso – , il limonio comune (*Limonium vulgare*), il giglio di mare (*Pancratium maritimum*) e il santonego (*Artemisia caerulescens*) sono tutte piante adattate a salinità elevate, venti sabbiosi e lunghi periodi di siccità. La loro resistenza, unita a fabbisogni irrigui e manutentivi ridotti, le rende idonee a un contesto turistico stagionale e a interventi durevoli.

Le specie lagunari, in particolare, svolgono un ruolo di mediazione ecologica e culturale: introducono nel litorale fortemente urbanizzato frammenti autentici del paesaggio retrostante, attenuando la frattura tra la linea di costa artificializzata e gli ambienti d'acqua salmastra. La loro presenza trasforma margini rigidi in zone di transizione, dove si intrecciano valori ecologici, estetici e identitari. In questo modo, il verde non è soltanto un elemento ornamentale, ma diventa un connettore capace di ripristinare la matrice ambientale originaria, rafforzare la biodiversità e riattivare il legame storico e sensoriale tra mare e laguna.

L'adozione di una rete verde radicata nella flora locale si configura, quindi, come una strategia integrata di adattamento e mitigazione: eleva la qualità urbana, incrementa la connettività ecologica e restituisce a Jesolo una riconoscibilità paesaggistica fondata sulla continuità tra natura e città.

Parallelamente, la pineta, elemento storico e identitario del litorale jesolano, potrebbe essere oggetto di interventi mirati di conservazione e valorizzazione che includano potature selettive, rimozioni mirate e sostituzioni vegetazionali. Questi interventi sarebbero condotti esclusivamente dopo accurate valutazioni botaniche, con l'obiettivo di salvaguardare la salute e la struttura ecologica dell'ecosistema boschivo.

La sostituzione delle alberature sta già interessando il tessuto urbano interno, caratterizzato da filari di pini domestici spesso affetti da instabilità strutturale, patologie e apparati radicali superficiali dannosi per le infrastrutture urbane. In questo ambito vengono sperimentate soluzioni tecniche innovative come le celle vegetative interrate, in grado di promuovere uno sviluppo radicale profondo delle nuove alberature, aumentandone la stabilità e riducendo significativamente gli impatti negativi sul contesto urbano. In alternativa alla sostituzione, si potrebbe reintrodurre una maggiore diversificazione botanica con essenze autoctone più coerenti con l'identità locale. Specie come lecci, olmi e frassini, meglio adattate al clima litoraneo e meno problematiche riguardo alle radici affioranti, potrebbero rappresentare alternative robuste e compatibili con la vita urbana, rafforzando la resilienza ecologica e

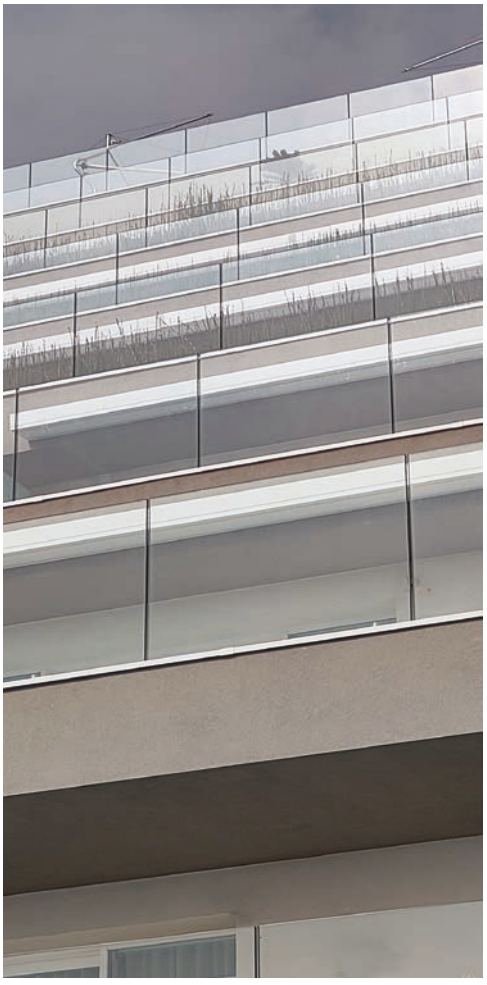


Figura 15 Parapetti in vetro lungo il lungomare di Jesolo, con riflessi generati dall'interazione tra luce solare e superficie marina. © Silvia Degan, 2022

la coerenza paesaggistica. Una riflessione compositiva sulla disposizione delle alberature potrebbe ulteriormente migliorare la qualità spaziale degli ambienti urbani. L'adozione ad esempio di un impianto vegetazionale 'scalettato' – con essenze arbustive più basse in primo piano e alberi più sviluppati sullo sfondo – permetterebbe di mitigare l'impatto visivo in contesti critici, articolare con maggiore varietà la sezione urbana e superare l'uniformità monotona dei filari tradizionali. Tale configurazione stratificata e dinamica favorirebbe una migliore leggibilità degli spazi pubblici, incoraggiando un uso più flessibile e piacevole del suolo, in risposta alle esigenze estetiche, ecologiche e funzionali della città contemporanea.

In conclusione, attraverso un intervento progettuale consapevole orientato al superamento dell'attuale omogeneità del verde urbano, Jesolo potrebbe restituire vitalità, identità e riconoscibilità al proprio paesaggio, instaurando un dialogo costante con l'ecosistema lagunare e con le trasformazioni urbane contemporanee.

6 Conclusioni

Dal percorso qui delineato emerge con chiarezza che la trasformazione auspicata non è meramente formale o funzionale, ma innanzitutto culturale. Essa implica il passaggio dalla sommatoria di episodi isolati alla regia di un progetto urbano condiviso, capace di conciliare memoria e innovazione, qualità dell'abitare e competitività turistica, tutela attiva del paesaggio e rendimento economico. La precondizione è un autentico cambio di paradigma: dall'urbanizzazione estensiva alla rigenerazione come pratica ordinaria, fondata su principi di circolarità delle risorse, su obiettivi prestazionali chiari e misurabili e su un sistema di monitoraggio continuo – *ex ante*, *in itinere* ed *ex post* – in grado di orientare le scelte, valutarne gli impatti e correggerne tempestivamente la traiettoria.

In questo quadro, Jesolo è chiamata a evolversi da mera meta balneare stagionale a città costiera resiliente. Ciò implica governare in modo integrato i flussi turistici, la pressione immobiliare e la salvaguardia dell'identità storico-paesaggistica che ancora struttura il rapporto fra laguna, litorale ed entroterra. Ricucire le trame interrotte tra episodi di qualità architettonica e contesto naturale, e riannodare le relazioni con l'ecosistema lagunare, diventa così l'asse strategico di un futuro sostenibile: non un insieme di interventi puntiformi, ma

una regia territoriale capace di produrre continuità ecologica, riconoscibilità morfologica e vivibilità quotidiana.

Dentro questa traiettoria, l'architettura e la rigenerazione urbana assumono un ruolo abilitante. Le scelte tipologiche e insediative devono misurarsi con la capacità di generare spazi pubblici porosi, ibridi e climaticamente confortevoli; le scelte materiche e costruttive – dai parapetti alle finiture durevoli – vanno considerate leve ambientali e percettive, non dettagli neutri. La definizione di criteri di materialità (durabilità, manutenibilità, impatto energetico e sensoriale) concorre a costruire un lessico coerente con i microclimi litoranei, riducendo i costi ambientali lungo l'intero ciclo di vita.

Il verde urbano, inteso come infrastruttura ecologica, assume qui un ruolo strutturante. Esso connette città, pineta e laguna; mitiga isole di calore e ruscellamenti; restituisce riconoscibilità attraverso palette vegetazionali autoctone coerenti con i diversi suoli e salinità. La pineta, gestita con criteri di conservazione attiva e suoli tecnici adeguati, torna a essere cerniera ecologica e dispositivo bioclimatico; l'arborato stradale, se opportunamente progettato e diversificato con specie autoctone, diventa parte di una rete ombreggiante e drenante che migliora comfort, sicurezza e qualità dell'aria. In tal senso, l'infrastruttura verde non è solamente complemento decorativo, ma una macchina ambientale che integra drenaggio urbano sostenibile, percorsi lenti e spazi di socialità.

Una visione di tale portata esige governance multilivello e responsabilità diffusa. Amministrazioni, progettisti, operatori economici, comunità locali e saperi tecnici devono convergere in un processo deliberativo informato, basato su dati, indicatori e scenari. All'interno di questo processo, la Commissione per il Paesaggio è chiamata a una metamorfosi istituzionale: da presidio tecnico-amministrativo a vero luogo di confronto interdisciplinare. Ciò significa saper leggere le tendenze emergenti, tradurle in linee guida flessibili e prestazionali, orientare i processi trasformativi verso una 'tutela generativa' del paesaggio, capace di aggiungere valore ecologico e culturale a ogni intervento.

Solo così Jesolo potrà 'evolvere senza smarrirsi', coniugando bellezza diffusa, qualità dello spazio urbano e intelligenza ambientale. Riuscirvi significherà non soltanto consolidare la competitività turistica, ma affermarsi come laboratorio nazionale di resilienza costiera, offrendo un modello replicabile per l'intero bacino adriatico. In definitiva, la sfida non è scegliere tra conservazione e innovazione, ma governarne il rapporto: trasformare con misura ciò che deve cambiare e custodire con competenza ciò che fonda l'identità dei luoghi, rendendo la rigenerazione una pratica ordinaria e consapevole della propria responsabilità paesaggistica.

Bibliografia

Baldescu, I. (2018). «Il lido di Venezia tra Otto e Novecento: modelli urbanistici della villeggiatura». *Il tesoro delle città*. Wuppertal: Steinhauser Verlag, 35-56.

Calabi. D. (1960). «L'architettura». *Cronache e storia*, 57, luglio, 168-9.

Calabi, D.; Zucconi, G. (1992). *Architetture e progetti 1932-1964*. Venezia: Marsilio.

Creti, L.; Dore, T. (a cura di) (2007). *Attilio Lapadula. Architetture a Roma*. Roma: Edilazio, 9-20.

Di Pasquale, E. (2014). «Il lungomare di Gela: un tuffo negli anni Cinquanta». *Il giro della Sicilia in 501 luoghi*. Rima: Newton Compton Editore.

Longhi, D. (a cura di) (2012). *Novecento: Architetture e città del Veneto*. Con la collaborazione di D. Rampazzo. Venezia: Il Poligrafo.

Posocco, P. (2017). «Progettare la vacanza: Studi sull'architettura balneare del secondo dopoguerra». *Q Quodlibet Studio*, 43-7.

Rogers, N. (1964). «Homo additus naturae». *Casabella continuità*, num. monogr., *Coste italiane, Urbanistica*, 282-3.

Settant'anni di paesaggio lagunare raccontato dalle dichiarazioni di interesse pubblico

Ilaria Cavaggioni
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Alessandra Turri
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Abstract
Declarations of notable public interest are administrative measures and are, at the same time, authentic sources testifying to ways of perceiving the landscape and grasping its values and risks, as aspects that together have always driven protection. The aim of the essay is to attempt a diachronic reading of the declarations of landscape protection by attempting to set out a narrative pertaining to the landscape of the lagoon of Venice since the 1950s.

Keywords
Landscape. Lagoon of Venice. Protection. Declarations of notable public interest.

Sommario 1 Premessa. – 2 Quali e quante. – 3 Bellezze individue. – 4 Bellezze d'insieme. – 5 Riflessioni.

1 Premessa

Le dichiarazioni di notevole interesse pubblico previste dagli articoli 136 e ss. del Codice dei beni culturali e del paesaggio e dalle norme previgenti[1] sono provvedimenti amministrativi e sono, insieme, fonti autentiche che testimoniano modi di percepire il paesaggio e di coglierne valori e rischi, quali aspetti che insieme, da sempre, muovono le azioni di protezione.

L'obiettivo del contributo è quindi proporre una lettura diacronica delle dichiarazioni di tutela paesaggistica relative alla Laguna di Venezia emanate dagli anni Cinquanta ad oggi, tentando di farne pagine di un racconto sul paesaggio **[fig. 1]**.

Una prima, pur generica e sommaria distinzione, è possibile sulla base del contesto giuridico normativo in cui sono emesse le dichiarazioni. Se trascuriamo una limitata serie di notifiche emesse sulla base della legge 11 giugno 1922, n. 778, gran parte delle dichiarazioni di notevole interesse pubblico emesse tra la metà del secolo scorso e gli anni Ottanta sul sistema insulare della Laguna di Venezia e su moltissime aree della città sono emanate ai sensi della legge 29 giugno 1939, n. 1497 *Protezione delle bellezze naturali*. Una seconda stagione

1 L'art. 157 del Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 dispone che rimangano efficaci a tutti gli effetti le notifiche di importante interesse pubblico eseguite in base alla legge 11 giugno 1922, n. 778, gli elenchi compilati e i provvedimenti di dichiarazione di notevole interesse pubblico emessi ai sensi della legge 29 giugno 1939, n. 1497, nonché i provvedimenti di dichiarazione emessi ai sensi del Decreto legislativo 29 ottobre 1999, n. 490.

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Cavaggioni, Turri
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/014

Figura 1 Veduta del contesto lagunare dialla punta di San Nicoletto al Lido. © Ilaria Cavaggioni, 2022

di dichiarazioni di interesse su vasti ambiti di territorio avviene a partire dal 1985 sulla base della legge n. 431 dell'8 agosto 1985, *Disposizioni urgenti per la tutela delle zone di particolare interesse ambientale*, nota anche come 'legge Galasso'.

Le norme sono espressione giuridica dei cambiamenti culturali che le precedono e, in quanto tali, delineano un concetto di paesaggio: se la legge 29 giugno 1939, n. 1497, approvata a ridosso dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, era fondata su una visione idealistica di matrice crociana che mirava a individuare le bellezze naturali[2] secondo criteri di valutazione estetici quali il pregio, la rarità, la non comune bellezza, la legge Galasso fu approvata in risposta a una situazione di emergenza, a salvaguardia di ampie aree territoriali per porre un argine alle consistenti trasformazioni del territorio legate allo sviluppo edilizio incontrollato, in particolare lungo le coste.

Le trame del racconto che le singole dichiarazioni fanno del paesaggio devono inoltre il loro livello di dettaglio alla maturazione di concetti giuridici generali, non relativi alla sola materia paesaggistica. Se alcune tra le più antiche dichiarazioni di notevole interesse pubblico presentano testi e motivazioni molto stringati perché la legittimità del provvedimento era già assicurata dalla norma, i provvedimenti più recenti anticipano i criteri amministrativi esplicitati dalla legge 7 agosto 1990, n. 241 e vedono nella motivazione un elemento essenziale, finalizzato a garantire la trasparenza dell'azione amministrativa e a consentire di comprendere le ragioni della dichiarazione.[3] Si consolida così, nei provvedimenti più recenti, un rapporto diretto tra esplicitazione dei valori paesaggistici e ragioni giuridiche della tutela.

2 Quali e quante

La legge 29 giugno 1939, n. 1497 prevedeva quattro fattispecie di bellezze naturali da tutelare che rimarranno invariate fino all'entrata in vigore del Codice dei beni culturali e del paesaggio nel 2004, quando saranno solo parzialmente integrate all'articolo 136. Al primo articolo e primo comma la norma distingue «le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale, singolarità geologica» o – aggiunge il Codice con la lettera a) del comma 1 dell'articolo 136 – «memoria storica, ivi compresi gli alberi monumentali». Al secondo comma riporta «le ville, i giardini e i parchi», non tutelati dalle disposizioni di tutela 'monumentale', «che si distinguono per la loro non comune bellezza». Al terzo comma riporta «i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale», tra cui il Codice include esplicitamente «i centri e i nuclei storici»; infine, al quarto comma,

2 L'utilizzo dell'accezione di 'bellezze naturali' per paesaggi che oggi definiremo antropici, caratterizzati da una particolare concordanza tra lavoro dell'uomo e della natura denota il perdurare di un concetto, anche giuridico, di bellezza naturale secondo un criterio essenzialmente estetico e romantico debitore di una sensibilità figurativa vicina al gusto delle vedute ottocentesche e della pittura paesaggistica.

3 L'articolo 3 della legge 7 agosto 1990, n. 241 si sofferma sulla motivazione dei provvedimenti amministrativi e stabilisce che ogni provvedimento deve essere motivato, a eccezione di specifici casi previsti dalla legge. La motivazione deve indicare i presupposti di fatto e le ragioni giuridiche che hanno portato alla decisione dell'amministrazione, tenendo conto dei risultati dell'istruttoria.

riporta «le bellezze panoramiche e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze».

Il Regolamento della legge, emanato con R.D. 1357 del 1940,[4] definisce le prime due fattispecie come 'bellezze individue' e le altre due 'bellezze d'insieme', rispettivamente oggetto di distinti elenchi redatti da parte delle Commissioni Provinciali.[5] Il Regolamento fornisce, inoltre, per ciascuna fattispecie i criteri di valutazione definendo in qualche modo l'apparato motivazionale a sostegno delle dichiarazioni di interesse basato su un principio fondamentale che è quello di «conciliare, per quanto è possibile, l'interesse pubblico con l'interesse privato».[6]

Una prima, ulteriore e implicita, attribuzione di valore paesaggistico alle aree viene pertanto assegnata nell'ambito della dichiarazione mediante il riconoscimento di una o più delle quattro fattispecie di tutela individuate dalla norma.

Su un numero complessivo di 453 dichiarazioni di interesse su tutto il territorio di competenza della Soprintendenza per la città metropolitana di Venezia, 16 sono emanate ai sensi della legge 11 giugno 1922, n. 778; 432, e in particolare tutte le 399 bellezze individue, sono emanate ai sensi della legge 29 giugno 1939, n. 1497; 5 ulteriori bellezze d'insieme sono state dichiarate con D.M. 1° agosto 1985 sempre in base alla legge 29 giugno 1939, n. 1497 seppur alla vigilia dell'approvazione legge n. 431 dell'8 agosto 1985, e una bellezza d'insieme è tutelata in base al Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42.

Tra le 432 aree dichiarate di notevole interesse pubblico ai sensi della legge 29 giugno 1939, n. 1497, 399 sono bellezze individue, 6 tutelate ai sensi dell'articolo 1, comma 1 «come cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale, singolarità geologica», mentre le restanti 393 sono tutelate ai sensi dell'articolo 1 comma 2 come «ville, giardini e parchi»; 33 sono invece bellezze d'insieme, di cui 20 tutelate ai sensi dell'articolo 1 comma 3 «complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale», 4 tutelate ai sensi dell'articolo 1 comma 4 bellezze panoramiche e 9 bellezze d'insieme tutelate in base a entrambi i commi 3 e 4.[7]

4 Regio decreto 3 giugno 1940, n. 1357, Regolamento, per l'applicazione della legge 29 giugno 1939-XVII, n. 1497, sulla protezione delle bellezze naturali. All'Art. 10 si trovano le due denominazioni di 'bellezze individue' e 'bellezze d'insieme'.

5 Art. 2 della legge 29 giugno 1939, n. 1497: «Delle cose di cui ai nn. 1 e 2 e delle località di cui ai nn. 3 e 4 del precedente articolo sono provincia per provincia, due distinti elenchi.

- La compilazione di detti elenchi è affidata a una Commissione istituita in ciascuna Provincia con decreto del Ministro per l'educazione nazionale.
- La Commissione è presieduta da un delegato del Ministero dell'educazione nazionale scelto preferibilmente fra i membri del Consiglio nazionale dell'educazione, delle scienze e delle arti, ed è composta:
- del Regio soprintendente ai monumenti competente per sede;
- del presidente dell'Ente provinciale per il turismo o di un suo delegalo.

Fanno parte di diritto della Commissione:

- i podestà dei Comuni interessati;
- i rappresentanti delle categorie interessate.
- Il presidente della Commissione aggrega di volta in volta singoli esperti in materia mineraria o un rappresentante della Milizia nazionale forestale, o un artista designato dalla Confederazione professionisti e artisti, a seconda della natura delle cose e località oggetti della presente legge.

L'elenco delle località, così compilato, e ogni variante, di mano in mano che vi s'introduca sono pubblicali per un periodo di tre mesi all'albo di tutti i Comuni interessati della Provincia, e depositati oltreché nelle Segreterie dei Comuni stessi, presso le sedi delle Unioni provinciali dei professionisti e degli artisti, delle Unioni provinciali degli agricoltori e delle Unioni provinciali degli industriali».

6 Art.9 del Regio decreto 3 giugno 1940, n. 1357, Regolamento, per l'applicazione della legge 29 giugno 1939-XVII, n. 1497, sulla protezione delle bellezze naturali: «Nel pronunciarsi se uno degli oggetti contemplati dall'articolo 1 della legge meriti di essere protetto, la Commissione provinciale deve conciliare, per quanto è possibile, l'interesse pubblico con l'interesse privato. Deve poi tener presente, in modo particolare:

1. che fra le cose immobili contemplate dall'art. 1, n. 1, della legge sono da ritenere compresi quegli aspetti e quelle conformazioni del terreno o delle acque o della vegetazione che al cospicuo carattere di bellezza naturale uniscano il pregio della rarità;
2. che la singolarità geologica è determinata segnatamente dal suo interesse scientifico;
3. che a conferire non comune bellezza alle ville, ai giardini, ai parchi concorrono sia il carattere e l'importanza della flora sia l'ambiente, soprattutto se essi si trovino entro il perimetro di una città e vi costituiscano una attraente zona verde;
4. che nota essenziale d'un complesso di cose immobili costituenti un caratteristico aspetto di valore estetico e tradizionale è la spontanea concordanza e fusione fra l'espressione della natura e quella del lavoro umano;
5. che sono bellezze panoramiche da proteggere quelle che si possono godere da un punto di vista o belvedere accessibile al pubblico, nel qual caso sono da proteggere l'uno e le altre».

7 Il riconoscimento delle fattispecie giuridiche dei diversi provvedimenti di tutela è in corso in sede di copianificazione del piano paesaggistico della Regione Veneto.

Figura 2
Giardino a Cannaregio lungo Rio Santa Caterina.
© Alessandra Turri, 2025

3 Bellezze individue

Le 'bellezze individue' raccontano prevalentemente il paesaggio urbano della città antica di Venezia con l'isola della Giudecca. I primi elenchi, redatti tutti con campagne di rilevamento successive, ciascuna dedicata a un sestiere di cui tre nel 1948, tre nel 1949 e una nel 1950,[8] formano una sorta di regesto che individua 'i vuoti' del tessuto edilizio, gli spazi aperti privati che sembrano assumere un valore di per sé da tutelare per evitare processi di saturazione edilizia in un periodo delicato e critico come quello del dopoguerra. Si tratta in massima parte di bellezze naturali di cui all'art.1 comma 2 della legge,[9] ovvero di spazi verdi spesso non visibili dalla pubblica via, ma solo intuibili attraverso macchie di vegetazione emergenti dai muri di confine delle proprietà che suggeriscono la percezione senza renderla direttamente accessibile **[fig. 2]**. Un'immagine che richiederebbe una visione dall'alto, molto attuale attraverso la moderna tecnologia che ci restituisce in modo rapido ed efficace la mappa della città in ortofoto ma allora percepibile solo percorrendo la città attraverso le sue vie di terra e di acqua, dai punti di vista elevati dei campanili, dei ponti, delle terrazze e lungo il Canal Grande.

L'interesse pubblico che viene dichiarato è legato alla suggestione e alla scoperta di tali spazi verdi che contribuiscono ad attribuire un gusto 'pittorico' oltre che 'pittoresco' alle viste lungo i percorsi urbani; non è un caso che il presidente della Commissione Provinciale istituita

8 Il primo sestiere a essere oggetto di una campagna di tutela fu quello di Dorsoduro con una serie di dichiarazioni del 15 aprile 1948; seguirono a distanza di due mesi ciascuno il sestiere di San Marco con le dichiarazioni del 23 giugno 1948 e l'isola della Giudecca con le dichiarazioni del 16 agosto 1948; un ruolo particolare assunsero i giardini e gli orti della Giudecca quale testimonianza dell'antica destinazione agricola della parte meridionale dell'isola, erosa nel corso dei secoli XIX e XX per la costruzione di edifici civili e industriali. La primavera dell'anno successivo fu la volta del sestiere Santa Croce con le dichiarazioni del 23 marzo 1949, quello di Castello con le dichiarazioni del 6 aprile 1949, di San Polo con le dichiarazioni del 16 novembre 1949 e infine di Cannaregio che vanta un consistente numero di spazi verdi tutelati con 18 gennaio 1950, sia giardini privati che spazi un tempo pertinenti agli spazi verdi conventuali.

9 Il corrispondente art.136, c. 1 lett. b) del Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42

Figura 3 La punta est della Giudecca con gli orti e il giardino della chiesa delle Zitelle. © Ilaria Cavaggioni, 2022

per la compilazione degli elenchi potesse aggregare di volta in volta singoli esperti, tra i quali anche «un artista designato dalla Confederazione professionisti e artisti» (art. 2 legge 29 giugno 1939, n. 1497).

La campagna di rilevamento fatta in tempi straordinariamente brevi, soprattutto se rapportata al numero di beni, opera comunque una differenziazione con l'attribuzione da un punto di vista lessicale di un nome che, per quanto sintetico, è identificativo del carattere dello spazio vuoto e della sua collocazione nel contesto urbano. Si parla di 'giardini', gli spazi verdi con impianto formale, prevalentemente configurati da un disegno intenzionale, spesso legati al Palazzo di cui costituiscono pertinenza, spesso collocati lungo il Canal Grande e dunque chiaramente visibili dalla principale via d'acqua, di 'giardinetti', di 'orti', prevalentemente sul lato sud della Giudecca **[fig. 3]** e lungo i margini urbani acquei a Santa Croce o a Cannaregio o all'interno di complessi conventuali, e ancora 'scoperti con verde/con alberi/con orto'.

Nelle motivazioni dei provvedimenti, sempre molto succinte e incentrate sul «caratteristico aspetto della località», ricorrono termini come «macchia di verde e di luce per la città di Venezia», «nota di verde», «vero respiro nell'angusto tessuto urbano» **[fig. 4]**, termini che rendono con molta intensità il valore di questi spazi, indipendentemente dall'impianto formale del giardino o dalla qualità botanica della vegetazione: queste dichiarazioni tutelano *in primis* il ruolo di spazi aperti, i 'vuoti'. L'insieme delle aree tutelate restituisce l'immagine di una città in negativo che in assenza di una pianificazione comunale rischiava di essere cancellata. Lo stesso Regolamento del 1940 evidenziava il carattere di non comune bellezza che assumono gli spazi verdi se inseriti in particolare all'interno dei centri storici «a conferire non comune bellezza alle ville, ai giardini, ai parchi concorrono sia il carattere e l'importanza della flora sia l'ambiente, soprattutto se essi si trovino entro il perimetro di una città e vi costituiscano una attraente zona verde». La preminenza attribuita agli spazi verdi urbani si spiega pensando che al censimento del 1951 la città storica aveva fatto registrare il picco massimo di abitanti della sua storia con 174.808 residenti,[10] con conseguente problemi di sovraffollamento e pressione edificatoria, che combinati all'assenza di un piano regolatore comunale,[11] costituivano un rischio per la permanenza degli spazi aperti.

10 Si veda il link: https://www.treccani.it/enciclopedia/dalla-ricostruzione-al-problema-di-venezia_(Storia-di-Venezia)/.

11 Il primo Piano Regolatore Generale (PRG) del Comune di Venezia, venne adottato con delibera Commissariale n.15429 del 20 marzo 1959 e approvato con Decreto del Presidente della Repubblica (DPR) del 17/12/1962, ai sensi della legge Urbanistica 17 agosto 1942 n. 1150. Nel 1956, quando si avviarono i lavori per la redazione del primo piano regolatore generale a Venezia vigevano alcuni piani concepiti in epoche diverse e su ambiti diversi del territorio comunale: il piano del quartiere urbano di Marghera del 1926, il piano di ricostruzione di Mestre del 1950, il piano di risanamento di massima di Venezia insulare del 1939.

Figura 4 Il ruolo degli spazi verdi nella densità del tessuto urbano. © Ilaria Cavaggioni, 2022

Il numero delle nuove aree tutelate come bellezze individue diminuisce drasticamente con l'avvento della pianificazione comunale: i provvedimenti di tutela negli anni Sessanta riguardano un numero limitatissimo di giardini, ma denotano una maggior attenzione alla consistenza della vegetazione che comincia a essere descritta per forma, specie, struttura. Così veniva descritto, ad esempio, nel 1960, un giardino sito nel sestiere di Cannaregio, attiguo all'Istituto delle Suore Maestre di Santa Dorotea: «L'immobile ha notevole interesse pubblico perché con la sua vegetazione arborea costituita da piante floreali, frondose alberature, svariate essenze e altra vegetazione di natura ornamentale, forma una nota di non comune bellezza nell'ambito cittadino».[12]

La stagione della tutela paesaggistica delle 'bellezze individue' si esaurisce con gli anni Sessanta e tuttavia pare precedere di oltre vent'anni quella attenzione sistematica al mondo dei giardini urbani veneziani, che trova un primo approccio analitico e un'attenzione bibliografica a fine anni Ottanta.[13]

4 Bellezze d'insieme

Le 'bellezze d'insieme' che riguardano il centro storico di Venezia sono sporadiche e puntuali: la più antica è quella delle case adiacenti al Campo della Maddalena dichiarate di interesse nell'ottobre del 1927 ai sensi della legge 11 giugno 1922, n. 778, *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, la prima normativa italiana per la tutela del paesaggio. La motivazione non spiega il valore e il perimetro non include né il Campo né le sue emergenze monumentali, ma si limita a interessare un brano di edilizia minore della città comprendente tutte le case sul lato occidentale del campo **[fig. 5]**. La priorità che la tutela del paesaggio urbano ha assegnato a quest'area – successivamente interessata da altre forme di protezione – denota come nel 1927, nel pieno del Ventennio fascista e della sua retorica nazionalistica, la visione del paesaggio pittoresco fosse ancora una lente privilegiata, e a tratti stereotipata, per guardare Venezia, sostenuta da un'iconografia tradizionale ben consolidata.

Nel secondo dopoguerra al pittoresco si associa anche il riconoscimento del valore dei luoghi della tradizione all'interno del paesaggio urbano: quattro sono i provvedimenti del 1951 e due successivi del 1965 che riguardano gli squeri, quali presidio di un paesaggio veneziano

12 Dichiarazione del 11 maggio 1969 ID_VINC 0270518 del giardino sito nel sestiere di Cannaregio nel Comune di Venezia di Proprietà Spaventi Giorgio.

13 Si veda il censimento a cura di Maria Marzi nei 'Giardini di Venezia' del 1986 e successivamente gli approfondimenti eseguiti con i Giardini segreti a Venezia di Gianni Berengo Gardin e altri del 1988; con il testo di Mariapia Cunico, e altri, Il Giardino. Veneziano. La Storia. L'Architettura. La Botanica, Albrizzi Editore, Venezia 1989

Figura 5
Cannaregio, campo della Maddalena.
© Alessandra Turri, 2025

tradizionale di valore storico ed estetico che trapela dall'aspetto caratteristico degli edifici e degli spazi esterni di pertinenza all'interno del paesaggio urbano.[14]

È significativo riflettere sul fatto che nel 2001 la tutela dello Squero dei Muti (Dalmistro) verrà riconosciuta anche come tutela di natura demoetnoantropologica con provvedimento del 4 aprile 2001 di interesse demoetnoantropologico particolarmente importante ai sensi dell'art. 2 comma 1 lettera a) del Decreto legislativo 29 ottobre 1999, n. 490 con la collezione di attrezzi da lavoro. È la testimonianza del lungo processo di cambiamento culturale che con la Commissione Franceschini ha introdotto un nuovo significato di paesaggio legato agli aspetti anche materiali e identitari, veicolato in tempi più recenti dalla Convenzione europea del Paesaggio proprio del 2000 e poi definitivamente recepito a livello normativo dal Codice dei beni culturali.

14 Due squeri di Dorsoduro e due a Cannaregio furono dichiarati di notevole interesse pubblico nel 1951 ai sensi dell'art. 136 Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 lett b): «L'immobile predetto ha notevole interesse pubblico in relazione al caratteristico aspetto della località». Altri squeri vennero tutelati dagli anni Sessanta come lo Squero di Rio dei Mendicanti nel sestiere di Cannaregio tutelato invece ai sensi dell' Art.136 Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 lett c) D.M. 26 febbraio 1965: «costituisce uno dei pochi singolari raggruppamenti di case e baracche artigiane superstiti formando nel quadro della città un complesso avente valore estetico e tradizionale». Lo Squero di San Trovaso nel sestiere Dorsoduro venne tutelato ai sensi dell'art. 136 Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 lett c) con D.M. 3 marzo 1965: «con il caratteristico gioco planivolumetrico dei rustici e tipici edifici lagunari, che compongono il noto complesso di detto Squero, e le verdeggianti alberature di alto fusto, che lo fiancheggiano da un lato (rio dei Santi Gervasio e Protasio) crea un insieme pittoresco e ambientale di elevato valore estetico e tradizionale».

La maggior parte delle bellezze di insieme, le bellezze naturali di cui all'art.1 commi 3 e 4 della legge 29 giugno 1939, n. 1497, raccontano invece con molta efficacia il paesaggio lagunare caratterizzato dalle sue isole e dal margine marino dei litorali ancora connotati dal sistema dunale con le pinete lungo la zona costiera di Jesolo (D.M. 5 maggio 1959) e lungo il litorale del Cavallino (D.M. 13 luglio 1964).

A livello temporale i provvedimenti di tutela delle bellezze d'insieme si collocano prevalentemente tra gli anni Cinquanta e Sessanta, secondo un criterio che differenzia anche in termini di valori le cosiddette isole maggiori – Burano, Mazzorbo, Torcello, Murano ancora abitati e centri di produzione[15] – e il sistema delle isole minori della laguna che iniziavano a versare già in uno stato di marginalità.[16] Fu proprio questo periodo a segnare, anche attraverso i decreti di tutela, l'inizio di una nuova sensibilità verso la laguna e il suo equilibrio.

Le dichiarazioni di notevole interesse pubblico di questi anni si riferiscono in parte a raggruppamenti di isole cosiddette 'minori' differenti per costituzione, funzione e posizione geografica, tra le quali sembra difficile individuare un vero legame. La prima del 1951 riguarda le isole di San Clemente, della Grazia, di San Servolo, di Sacca Sessola, di San Lazzaro e di San Francesco del Deserto con un riconoscimento di valore molto stringato «le isole predette presentano cospicui caratteri di bellezza naturale»; dieci anni più tardi il D.M. 23 settembre 1960 dichiara il notevole interesse pubblico delle isole del Lazzaretto Nuovo, Lazzaretto Vecchio, San Giacomo in Paludo e Santo Spirito, in cui «Le loro rovine di monasteri e chiese monumentali, e con le loro macchie di verde, costituiscono dei quadri naturali di non comune bellezza panoramica, avente anche valore estetico e tradizionale», e infine l'anno successivo, il D.M. 1° dicembre 1961 dichiara il notevole interesse pubblico di altre quattro isole, ulteriori tessere di un mosaico di paesaggio lagunare: la Certosa, le Vignole, Poveglia e San Secondo che «conservano notevoli masse di verde, con tradizionali casette, pittoreschi canali dotati di cavane, quale impareggiabile insieme di interessantissime e suggestive vedute panoramiche di eccezionale bellezza naturale». Le succinte descrizioni devono rifarsi a quell'apparato motivazionale più esplicito riportato nel Regolamento di attuazione della legge 29 giugno 1939, n. 1497 che interpreta il 'valore estetico e tradizionale' come l'esito della «spontanea concordanza e fusione fra l'espressione della natura e quella del lavoro umano».

L'interesse pubblico dichiarato nei provvedimenti di tutela di questi anni si focalizza su un paesaggio prevalentemente acqueo come spazio privilegiato da cui inquadrare vedute che hanno come sfondo il variegato mosaico delle isole lagunari, esito dell'interazione del lavoro umano e della natura **[fig. 6]**. «Complessi che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale» e «quadri naturali di non comune bellezza» in cui il valore estetico delle vedute panoramiche costituisce l'elemento fondante, in cui al senso pittoresco dello stato rovinoso degli antichi insediamenti inseriti nel verde naturale si associa quel valore lirico, pittorico, che oggi come allora si coglie attraversando lo specchio acqueo lagunare. Il punto di vista è all'esterno delle isole, le quali diventano il naturale fondale emergente a distanza nel sistema acqueo che le permea, interrompendolo **[fig. 7]**.

Tra il 1954 e il 1956 i provvedimenti di tutela riguardano invece le cosiddette isole maggiori della Laguna nord; primo in ordine temporale quello dell'isola di Burano, seguito da quello di Mazzorbo **[fig. 8]**, entrambi del novembre 1954, poi Torcello nel 1955 e infine Murano con la Sacca Serenella nel 1956, tutte isole dichiarate di interesse come «complessi di cose immobili che presentano un aspetto caratteristico, avente valore estetico e tradizionale» ai sensi dell'art. 1 comma 3 della legge 29 giugno 1939, n. 1497. Di particolare interesse, per queste isole sono i verbali delle sedute della Commissione Provinciale che in modo articolato e dettagliato descrivono i valori specifici di ciascuna a supporto motivazionale dei decreti di dichiarazione del notevole interesse pubblico. I testi sono in grado di restituire il senso dei luoghi con le peculiarità di ciascuno, individuando valori che si possono percepire, piuttosto che osservare, e che, nel loro insieme, ne definiscono il carattere. Il punto di vista del paesaggio non si colloca più negli ampi spazi lagunari esterni ma si sposta all'interno dell'isola che non

15 Non stupisce la preferenza data alla tutela delle tre isole della Laguna nord se si legge parallelamente la relazione del PRG del 1959 che spiega come «Burano, con Mazzorbo e Torcello, costituisce il complesso paesaggistico più notevole dell'estuario nord, tuttora centro vivo di attività tradizionali che hanno conservato all'ambiente le caratteristiche della vita lagunare non sovvertita dal traffico moderno o da edilizia estranee».

16 Alla progressiva dismissione delle attività sanitaria ospitate in alcune isole si affianca l'abbandono delle postazioni militari su altre isole che nel tempo si erano venute consolidando nella laguna.

Figura 6 Vista dal campanile di Torcello 1961, 1935-2025. Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Figura 7 Beppe Ciardi, *Controluce in laguna*, 1935

è più fondale di quadri percepiti dall'acqua ma diventa protagonista attraverso un'esperienza oltre che estetica anche multisensoriale e intimistica.

Nel caso di Burano il testo sembra comporre immagini pittoriche dettagliatamente descritte con una sensibilità artistica: l'immagine dei luoghi fatta di architetture monumentali inserite in un tessuto minuto di case incardinate su un sistema di vie di terra e di acqua, viene restituita attraverso caratteri percettivi di grande efficacia che ne descrivono l'articolazione e la dimensione 'di un piccolo mondo': i percorsi urbani sono «viuzze tortuose e pittoresche tra un abitato di costruzioni minuscole e quasi pettegole, dalle tinte pastello con un'alternanza delle cromie dalla gamma delicatissima di colori»[17] «che si accostano armonicamente pur contrapponendosi» **[fig. 9]**, con i campielli in cui siedono in crocchi le donne che ricamano i merletti e i canali dalle acque calme che riflettono e amplificano l'immagine «festosa» che le cromie riflesse restituiscono.

Il testo del verbale per Torcello pare descrivere l'isola come un quadro impressionista: macchie di colore che restituiscono la veduta di un paesaggio anfibio in cui vigneti, orti, prati sono tutt'uno con le barene della laguna. Del paesaggio di Torcello sono elementi caratterizzanti anche i suoni, e in particolare il gran silenzio interrotto solo dallo sciabordio delle acque, in un'atmosfera quasi mistica di 'pace religiosa'.

Del paesaggio dell'isola di Murano fanno parte la luce e l'atmosfera luminosa, con la tranquillità e il silenzio delle case, ma anche le attività che vi si svolgono: il 'miracolo' dei vetri soffiati a Murano, come l'attività delle merlettaie a Burano e dei suoi pescatori e agricoltori, non è valore 'altro' dal paesaggio – oggi diremo demoetnoantropologico – ma dà conto di un paesaggio animato dalle attività tradizionali. Sembra essere già individuato quel valore identitario che sarà riconosciuto a livello culturale e giuridico cinquant'anni anni più tardi.

Infine, pare significativo, di fronte alle attuali dinamiche turistiche, realizzare come un elemento di legittimazione del valore paesaggistico comune ai tre provvedimenti citati sia la qualità dei visitatori, artisti *in primis*, e la qualità del paesaggio a loro offerto; Burano

> è meta assidua di pittori per il clima schiettamente lagunare [...] e per le località solitarie sui margini tranquilli della laguna o nell'interno dell'abitato; Murano è meta consueta di veneziani e forestieri, che vogliono godere i suoi vetusti monumenti; Torcello è il luogo in cui il visitatore gode di una pace religiosa.

Seguono in ordine cronologico le dichiarazioni di notevole interesse pubblico delle isole della Laguna sud: l'isola di Pellestrina con D.M. 26 marzo 1956 **[fig. 10]**, il complesso insulare di Chioggia con D.M. 14 dicembre 1959 e l'isola della Giudecca con D.M. 22 settembre 1962; queste ultime due dichiarate ai sensi dell'art. 1, commi 3 e 4 della legge 29 giugno 1939, n. 1497. Caso singolare è quello di Chioggia dove al riconoscimento del valore del centro storico quale esito della «mirabile e spontanea concordanza tra l'opera della natura e del lavoro dell'uomo» si associa anche l'individuazione del rischio della sua compromissione: il presidente della Commissione ing. Mario Nono evidenzia infatti il rischio che le opere dell'uomo potessero non seguire più armonicamente l'opera della natura: «negli ultimi anni sono sorte parecchie nuove sgradevoli costruzioni in stile moderno: si profila perciò la minaccia che in breve si possa mutare il tipico originale aspetto della cittadina lagunare che si può a ragione definire una minore Venezia».

L'evento mareale eccezionale del novembre del 1966 introduce il tema dell'emergenza per gli ingenti danni prodotti, estesi in modo particolare all'intero tessuto edilizio della città antica di Venezia, e porta l'attenzione sulla conservazione del patrimonio storico. Da allora e per tutti gli anni Settanta si registra un rallentamento, se non un arresto, dell'attività vincolistica riferita al paesaggio nell'ambito del territorio lagunare di Venezia. È una stagione segnata da due provvedimenti normativi importanti: da una parte la legge speciale di Venezia 16 aprile 1973, n. 171 che focalizza l'interesse sugli aspetti ambientali di salvaguardia dell'intero sistema

17 «Una gamma delicatissima che accosta armonicamente il turchino spento al giallo ocra, il rosso pallido al verde pisello, il rosso veneziano al grigio argento; un piccolo mondo di costruzioni minuscole e quasi pettegole, dalle tinte pastello, che si riflettono festose nello specchio sereno dei canali». Se si confronta la gamma dei cromatismi degli intonaci descritti dal provvedimento con quelli attuali, si notano aggettivi come 'pastello', 'spento', 'pallido', che fanno fatica a ritrovarsi nel paesaggio attuale e restituiscono un viraggio progressivo verso colori più saturi, facendo pensare che il paesaggio dell'isola sia stato lentamente plasmato da una sua immagine precostituita e stereotipata.

Figura 8 Gli spazi verdi coltivati nell'isola di Mazzorbo. © Alessandra Turri, 2025

Figura 9 Burano e il tessuto edilizio minuto lungo il canale Terranova. Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna. © Alessandra Turri, 2025

Figura 10
Veduta dall'alto dell'isola di Pellestrina negli anni Cinquanta-Sessanta. Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

lagunare di cui il paesaggio è solo una delle componenti[18] e, soprattutto, sulla salvaguardia fisica e socioeconomica di Venezia e del suo patrimonio edilizio; dall'altra la lenta ma progressiva attuazione del federalismo demaniale e il trasferimento di molte competenze alle Regioni con il DPR 24 luglio 1977, n. 616, in attuazione della legge 22 luglio 1975, n. 382, con cui vengono delegate alle Regioni le competenze in materia di paesaggio tra le quali anche l'individuazione delle bellezze naturali.[19]

I rari esempi di questo periodo si concentrano sull'isola del Lido con una visione molto frammentaria, per singole aree, quasi a individuare in modo esemplificativo gli elementi connotativi della grande isola di margine tra laguna e mare: il centro urbano di Malamocco ancora identificato come «borgo di vecchie case di pescatori» lungo il litorale lagunare (D.M. 20 gennaio 1972), l'imponente, per estensione, filare di alberature del viale Malamocco, l'attuale via Sandro Gallo, il principale asse urbano che attraversa pressoché l'intera isola costeggiando il margine lagunare (D.M. 11 ottobre 1967) e infine il D.M. 30 aprile 1966 con l'estrema zona est dell'isola con l'area di San Nicoletto, «l'antica zona litoranea che divide la laguna dal mare». Quest'ultimo decreto sembra volere integrare in qualche misura le dichiarazioni degli anni Cinquanta del grande parco litoraneo dell'hotel Des Bains e quello del Parco della Villa Regina lungo il Gran viale nella nuova stagione del rilancio turistico del Lido degli anni Sessanta riconoscibile nella motivazione del dispositivo di tutela: «Un incomparabile scenario paesaggistico di bellezza naturale che si presenta come primo saluto alle navi italiane e straniere che imboccano il porto di Lido fra l'isola di Sant'Andrea, della Certosa e la predetta frazione di San Nicolò».

A metà degli anni Ottanta il provvedimento normativo dell'allora sottosegretario del Ministero per i beni culturali e ambientali Giovanni Galasso è espressione di una nuova e rinnovata attenzione dello Stato nei confronti del paesaggio, introducendo una sensibilità ambientalista alla tutela paesaggistica. La legge 8 agosto 1985 n.431 sottopone a tutela *ope legis* ampie aree territoriali superando il criterio di valutazione estetica per la loro individuazione

18 Non a caso con Decreto legge 14 dicembre 1974, n. 657 fu istituito da Giovanni Spadolini il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Col decreto legislativo 20 ottobre 1998, n. 368 si perderà il legame tra competenze ministeriali su ambiente e paesaggio.

19 Art. 82 DPR 24 luglio 1977, n. 616

Figura 11 Il contesto ecosistemico dei bordi lagunari. © Ilaria Cavaggioni, 2022

che viene a fondarsi su criteri ubicazionali o geomorfologici legati alla forma e natura del territorio: le fasce costiere e i bordi lacustri, le montagne e i ghiacciai così come i corsi d'acqua e i boschi nonché le zone archeologiche. In preparazione delle previsioni normative della redazione dei Piani Paesistici, vengono quindi predisposti decreti ministeriali che sottopongono a tutela ampie aree territoriali. Si apre una nuova stagione di esercizio attivo di tutela del paesaggio con quindici decreti ministeriali in tutto il Veneto, di cui quello di estensione maggiore nel territorio veneziano.

La dichiarazione di notevole interesse pubblico dell'*Ecosistema della Laguna Veneziana* (D.M. 1° agosto 1985) interessa un'area di ben 67.814 ettari, distribuita su nove Comuni, da Jesolo a Chioggia, dal margine sul Mare Adriatico ai territori perilagunari della terraferma. Il testo del decreto è particolarmente ricco e articolato per descrivere un paesaggio ampio e diversificato di cui per la prima volta vengono messi in evidenza aspetti che si integrano a formare nel sistema terra-acqueo un esempio unico di sistema ambientale **[fig. 11]**.

Paesaggio e ambiente per la prima volta si presentano in forma congiunta nell'apparato motivazionale: al valore estetico delle suggestioni visive dal punto di vista percettivo – «Le vedute tradizionali della Laguna veneziana sono tessere di un preziosissimo mosaico, spettacolare per la gamma dei colori rinvenibili nella sequenza delle stagioni, per le straordinarie forme architettoniche che emergono dalle acque, per la varietà della flora e della fauna» – si associano i valori naturalistici, «che a volte costituiscono biotopi unici e particolari, oasi naturali da proteggere», ma anche le singolarità degli aspetti geologici e geomorfologici così come i valori ecosistemici e ambientali.

I fondali scenici e prospettici si estendono a tutta l'area di margine perilagunare a cui, oltre ai valori intrinseci riconosciuti agli spazi agrari, compresi quelli delle bonifiche, per le specifiche caratteristiche geologiche, naturalistiche, archeologiche, storiche, viene attribuito un valore di «sfondo naturale della laguna e come tale partecipa dialetticamente alle suggestioni percettive che tale insediamento produce». Vengono in tal modo inglobati nell'area tutelata anche quei margini lagunari che visualmente risultano inscindibili dalla laguna stessa e nei quali, anche se a tratti ormai compromessi da interventi infrastrutturali come l'aeroporto e da «un'edilizia poco rispettosa dei rapporti armonici con l'ambiente circostante», è più che mai necessario operare un'azione di tutela volta a indirizzare gli interventi verso la valorizzazione dei pregi paesistici, naturali ed ecologici del prezioso territorio di cui partecipano. Nella definizione di 'margini' assumono rilevanza il sistema degli arenili, dalla penisola del Cavallino alle isole del Lido e di Pellestrina, lunghe strisce di terra caratterizzate dal doppio affaccio verso lo

specchio acqueo della laguna da una parte e verso il mare dall'altra, che rivestono in quanto tali un profilo determinante nella percezione del paesaggio lagunare.

Viene introdotto il valore storico del paesaggio quale esito di stratificazioni antropiche e naturali che hanno nel tempo modificato il territorio a partire dalle importanti testimonianze archeologiche tra cui, di particolare interesse, i ritrovamenti di Altino.

Viene inoltre colmato quel singolare vuoto di tutela che riguardava Venezia: se tutti gli altri centri storici lagunari avevano avuto a partire dagli anni Cinquanta il riconoscimento dei loro rispettivi valori con specifiche dichiarazioni di interesse, l'unicità di Venezia sembrava fosse talmente scontata da non richiedere nessun dispositivo specifico a garanzia della sua tutela lasciando di fatto un vuoto nell'azione amministrativa di esercizio di questa.

La vasta area ricuce territorialmente alcune ampie aree lagunari dei Comuni di Jesolo e di Codevigo già dichiarate di notevole interesse pubblico,[20] assegnandogli ulteriori valori rispetto a quelli di bellezza panoramica già riconosciuti negli anni Sessanta. Lo spazio lagunare non è più semplicemente uno specchio acqueo dal quale godere della vista delle isole ma acquista un valore intrinseco per la sua articolazione geomorfologica fatta di elementi emergenti tra acqua e terra come le velme e le barene, dal sistema fluviale articolato, in parte solo percepibile attraverso «le tracce di divagazione [...] ereditate dai fondali, in parte chiaramente leggibile nel tracciato del Canal Grande, consolidato, protetto e impreziosito dal prodigio architettonico del maggiore insediamento lagunare» ma anche dal sistema in parte naturale e in parte artificiale delle valli da pesca. Anche le più recenti casse di colmata sono considerati elementi antropici che rilevano da un punto di vista ambientale e paesaggistico quali aree di ricolonizzazione biologica.

Il paesaggio a scala territoriale individuato dalla dichiarazione del 1° agosto 1985 si sovrappone, ricuce e integra le aree dichiarate di interesse nella prima importante campagna di dichiarazioni realizzata tra il 1948 e la metà degli anni Sessanta, garantendo di fatto la copertura a tutto l'ambito lagunare dell'azione di tutela ma, al tempo stesso, smorzando la spinta al riconoscimento di singoli specifici valori di ulteriori ambiti del paesaggio lagunare. Dopo il 1985 non vengono più emanati nuovi decreti di tutela ma si assiste piuttosto al riconoscimento del valore storico-artistico ai sensi della Parte II del Codice, di ambiti già riconosciuti come beni paesaggistici, come gli insediamenti delle isole minori.

Unico esempio, oltre i margini del contesto lagunare, è il Provvedimento 23.07.2018 ai sensi dell' art.136 comma 1, lett. c) per la tutela paesaggistica del Quartiere Giardino a Marghera e il recente dibattito sulla tutela paesaggistica del Villaggio San Marco a Mestre che mettono in luce il controverso rapporto tra la tutela del paesaggio e la finalità che dovrebbero assumere anche gli strumenti urbanistici di preservare i valori pianificatori e urbanistici di brani di città al fine di garantire la tutela della qualità urbana ed edilizia.

5 Riflessioni

Immaginando di sfogliare le pagine del racconto composto dalle dichiarazioni di interesse culturale degli ultimi settant'anni colpisce, a fronte della presunta visione estetizzante del paesaggio sotteso alla legge 29 giugno 1939, n. 1497, la complessità dell'esperienza di paesaggio descritta dalle dichiarazioni delle isole della Laguna nord negli anni Cinquanta. L'aspetto valoriale veniva infatti riferito a una percezione multisensoriale del paesaggio in cui i valori immateriali – tra cui le luci, i silenzi, la poesia, l'atmosfera e la sua intensità – assumono una dimensione pervasiva nella qualificazione dei luoghi, attraverso cui si concretizza quell'interesse pubblico che è il fine primo dei provvedimenti di tutela. I riferimenti sono a una partecipazione attiva, per ascoltare, vedere, sentire la bellezza dei luoghi, ben oltre l'ammirazione estetica. Anche elementi materiali e visibili vengono descritti mediante aggettivi e connotazioni astratte, tra cui le costruzioni «pettegole», i riflessi «festosi» nello specchio «sereno» dei canali, la «gaiezza» delle campagne.

I valori percepiti quando assumono una dimensione collettiva diventano condivisi e sono il riflesso della sensibilità e della cultura del tempo. Sono valori del paesaggio che ancora oggi in parte permangono, valori che i processi trasformativi hanno comunque salvaguardato

20 Si tratta del D.M. 23 ottobre 1968, Dichiarazione di notevole interesse pubblico di una zona sita nel territorio del Comune di Jesolo e del D.M. 15 luglio 1969, Dichiarazione di notevole interesse pubblico dello specchio lagunare compreso nel territorio del Comune di Codevigo.

nel tempo e che oggi dobbiamo tutelare nonostante gli strumenti culturali e amministrativi sembrino inadeguati.

Oggi l'ambito di tutela statale si riferisce in via esclusiva ad aspetti materiali che possono essere visibili: il comma 2 dell'articolo 131 del Codice dichiara infatti che la tutela del paesaggio riguarda «aspetti e caratteri che costituiscono rappresentazione materiale e visibile dell'identità nazionale, in quanto espressione di valori culturali». E allora sorge spontaneo interrogarsi su chi potrà essere fedele custode e corretto interprete di un testo scritto settanta anni fa? Come e con quali strumenti siamo in grado di garantire che le trasformazioni fisiche del paesaggio non ne alterino la qualità percettiva?

A distanza di settant'anni, in un contesto culturale e giuridico completamente cambiato, riconoscerne la permanenza diventa un esercizio complesso ma indispensabile anche per attualizzare un'immagine su cui nuovi valori possono essersi sovrascritti a definire la qualità del paesaggio da tutelare.

Ad altre, ma non diverse conclusioni, ci conduce una riflessione sulla stretta connessione tra fattori paesaggistici e ambientali che informa le dichiarazioni di notevole interesse degli anni Ottanta; gli attuali limiti di competenza amministrativa tra tutela dell'ambiente e tutela del paesaggio rendono impossibile una piena ricaduta – in termini di protezione – del valore riconosciuto da quei provvedimenti e anzi, come spesso accade in questa fase di transizione ecologica, pongono spesso le due finalità su direzioni contrapposte. Il frazionamento tra ambiente e paesaggio, seguito a quello pregresso dell'urbanistica, rischia di costringere la tutela del paesaggio in un ambito di azione troppo stretto, di deriva ancora estetizzante.

Il concetto di paesaggio veicolato dal Codice dei beni culturali e del paesaggio ha assunto differenti connotazioni rispetto a quello che ha informato i provvedimenti di tutela formulati in base alla legge 29 giugno 1939, n. 1497 e alla legge n. 431 dell'8 agosto 1985; eppure i provvedimenti di tutela e i valori da essi riconosciuti al paesaggio sono tuttora operanti, mentre gli strumenti giuridici e gli ambiti di competenza sono andati trasformandosi, tanto da ridurne la portata, sia in termini culturali che amministrativi.

E nonostante gli importanti cambiamenti culturali degli ultimi venticinque anni non sembra siano seguiti nuovi percorsi amministrativi per la tutela, in grado di accoglierli: la Convenzione europea del Paesaggio del 2000[21] ha introdotto una nuova concezione del paesaggio, poi recepita dal Codice, che integra il carattere materiale, quale esito dell'azione di fattori naturali e/o umani e della loro interrelazione, con gli aspetti percettivi secondo una concezione del paesaggio partecipativa che ne rafforza i valori sociali e identitari. L'azione di tutela deve essere in grado di agire tanto sul piano 'del fare' quanto su quello 'del sentire' e 'del partecipare', e tuttavia nella necessità di tenere insieme valori materiali e valori immateriali sembra che i percorsi amministrativi che la tutela statale vede tracciati nell'attuale quadro giuridico per dispiegare la propria azione trovino ancora dei limiti.

21 La Convenzione, conosciuta anche con il nome di Convenzione di Firenze, è stata adottata il 19 luglio 2000 dal Comitato dei ministri del Consiglio d'Europa. Il paesaggio viene definito una parte del territorio così come percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione e dall'interazione di fattori naturali e/o umani.

Diari di Lavoro

Un ampliamento dell'esposizione archeologica a Campagna Lupia
Le vetrine di Lugo

Fabio Spagiari
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Vanessa Baratella
Università degli Studi di Padova
Michele Cupitò
Università degli Studi di Padova
Cecilia Rossi
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Introduzione

Il Comune di Campagna Lupia, situato nella gronda centro-meridionale della Laguna di Venezia è un territorio ricco di testimonianze archeologiche, con evidenze di frequentazione antica che coprono un ampio arco cronologico: dai dati attualmente disponibili, tale continuità sembra estendersi dalla fine del Neolitico fino all'età basso-medievale, senza soluzioni di continuità.

Tra i contesti di maggior rilievo spicca il santuario preromano e romano di Lova che ha restituito numerosi materiali e resti strutturali databili tra il II secolo a.C. e il I secolo d.C.

L'importanza di restituire alla comunità locale i reperti provenienti dal santuario, precedentemente rimossi dall'allestimento originario nella chiesa di Lova per sopraggiunte criticità conservative, ha portato nel 2022 alla definizione di un accordo tra l'amministrazione comunale e la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna per la realizzazione di una nuova esposizione. Il nuovo allestimento, ospitato nel salone di rappresentanza della Villa Colonda Marchesini (attuale sede municipale), si articola in due vetrine: la prima presenta una selezione di offerte votive, comprendente bronzetti, quattro anelli d'oro e alcune monete; la seconda è dedicata alle decorazioni architettoniche in terracotta che originariamente ornavano l'elevato del santuario. Due pannelli esplicativi accompagnano l'esposizione, illustrando il contesto di rinvenimento dei reperti.[1]

Sulla base di quanto attuato con l'inaugurazione dell'esposizione del 2023 si è pensato di intervenire per valorizzare un altro importante contesto archeologico pluristratificato emerso nel territorio comunale presso la chiesa di Santa Maria di Lugo **[fig. 1]**.

Il sito archeologico di Santa Maria di Lugo

Gli scavi, condotti su concessione del Ministero della Cultura tra il 2008 e il 2010 dall'Università degli Studi di Padova, hanno messo in luce un'area archeologica con evidenze che si estendono dall'età protostorica fino all'epoca moderna **[fig. 2]**.[2] Le evidenze protostoriche, datate alla prima età del Ferro, sono state rinvenute a nord della chiesa e consistono in due sepolture a cremazione, con deposizione in fossa semplice di ossuari fittili accompagnati dal relativo corredo.[3]

Tracce riferibili a una frequentazione romana dell'area sono emerse sia a nord che a sud della chiesa. A sud sono stati individuati alcuni lacerti di strutture murarie con relativi crolli, pertinenti a un insediamento rustico. A nord è stata invece rinvenuta una grande fossa colmata con abbondante materiale: frammenti di laterizi, materiale edilizio, numerose tessere musive bianche e nere, ceramica comune, ceramica da fuoco e terra sigillata (Mazzocchin 2014); nello strato superiore vi erano, invece, numerose anfore, integre e frammentarie. Lo strato di chiusura della fossa conteneva numerosi frammenti di intonaco dipinto. L'evidenza è stata interpretata come testimonianza di attività di estrazione di materiale alluvionale, utilizzato per la realizzazione di muri a crudo (in pisé) o forse per l'impiego in officine ceramiche. I materiali contenuti nella fossa ne datano l'occlusione tra il II e il III secolo d.C.

Per il periodo medievale sono state individuate tre principali evidenze. In primo luogo sono stati rintracciati elementi pertinenti all'edificio di culto: un piano di cantiere per la costruzione della chiesa nell'area nord e vari lacerti murari nella zona sud. È stato inoltre riconosciuto il taglio di un fossato e delle fosse per una palizzata lignea, pertinenti a una fortificazione basso-medievale. Quest'ultima è stata interpretata come una bastia padovana, eretta in occasione delle guerre tra la Repubblica di Venezia e i Carraresi. Infine ai margini dei perimetrali nord e sud dell'edificio sono state individuate due aree cimiteriali distinte. Le analisi al 14C effettuate per ottenere una datazione delle necropoli hanno permesso di inquadrare il momento di attivazione tra il XI e il XIII secolo. Il rapporto stratigrafico tra le sepolture e la chiesa resta tuttavia incerto. In totale, sono state individuate 63 sepolture: 14 a nord e

1 Per un'illustrazione più esaustiva dell'allestimento relativo al santuario preromano e romano di Lova si rimanda a Rossi 2024.

2 Lo scavo stratigrafico nel Comune di Campagna Lupia, località Lugo è stato condotto dall'Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali, sotto la direzione scientifica di Gian Pietro Brogiolo e Alexandra Chavarría Arnau (concessione di ricerca: 2008, 2009, 2010). Per un'illustrazione più completa si rimanda a Chavarría Arnau 2023.

3 Lo studio del contesto preromano è stato condotto dall'Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali, sotto la direzione scientifica di Michele Cupitò. Il microscavo in laboratorio degli ossuari è stato a cura di Giovanni Magno; le analisi antropologiche sono state condotte da Giovanni Magno con la supervisione di Alessandro Canci; lo studio dei materiali è opera di Vanessa Baratella, con disegni a cura di Silvia Tinazzo.

Check for updates

Figura 1 La chiesa di Santa Maria di Lugo, Campagna Lupia. Da Chavarría Arnau 2023, 10, fig. 2

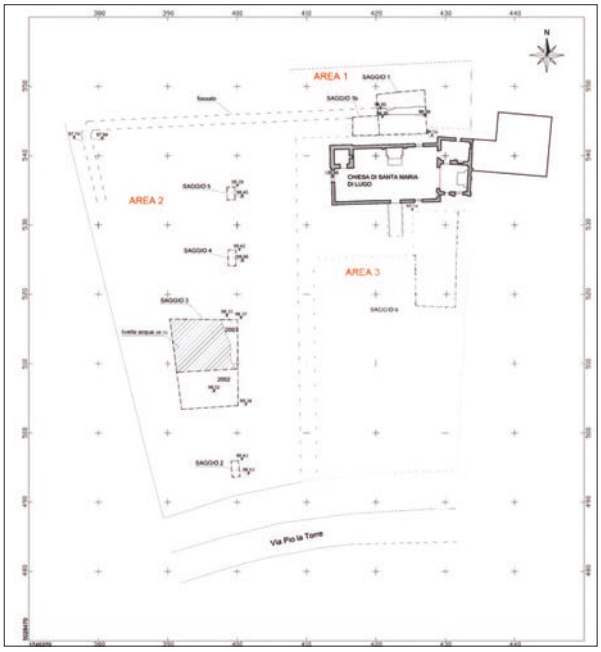


Figura 2 Localizzazione dei saggi di scavo. Da Chavarría Arnau 2023, 22, fig. 1

49 a sud della chiesa. La maggior parte era costituita da semplici fosse terragne, orientate lungo l'asse est-ovest; otto contenevano casse lignee, mentre in un caso è stato ipotizzato l'impiego di un sudario (Marinato et al. 2012).

Nonostante le evidenze archeologiche emerse dagli scavi di Lugo testimonino una significativa continuità insediativa nel territorio di Campagna Lupia, si è scelto di concentrare il nuovo progetto espositivo sulle tombe preromane per una serie di motivazioni. Tali sepolture costituiscono innanzitutto una rara testimonianza della frequentazione e della ritualità funeraria per queste cronologie nella porzione centro-meridionale della gronda lagunare. L'intero contesto poteva essere inoltre presentato nella sua completezza, senza il rischio di una rappresentazione parziale. Infine, con fondi ministeriali, tutti i reperti erano stati sottoposti a intervento conservativo nel 2019 e da allora giacevano studiati e inventariati in magazzino, in attesa di restituzione al pubblico.[4]

Le tombe preromane di Lugo

Le due tombe a cremazione, che costituiscono il focus del nuovo progetto allestitivo, risalgono alla prima età del Ferro (VIII secolo a.C.) e sono state individuate a notevole profondità a nord della chiesa **[fig. 3]**.

Le limitate dimensioni del saggio di scavo non hanno permesso di stabilire se tali sepolture fossero parte di un piccolo nucleo isolato o di una più estesa necropoli afferente a un abitato situato nelle vicinanze. La scoperta è tuttavia di grande importanza perché fa luce su una fase non altrimenti documentata nel territorio e testimonia il precoce interesse della neonata città-stato di Padova per il controllo delle foci del Brenta e del settore meridionale della laguna.

La Tomba 1, alloggiata in una buca di modeste dimensioni e profonda circa 45 cm, era composta da un vaso situliforme, usato come ossuario, chiuso da una coppa su alto piede capovolta; il corredo comprendeva anche un vaso accessorio, rappresentato da una tazzina con ansa sopraelevata **[fig. 4]**. La Tomba 1 è quella meglio conservata e per questa ragione, grazie agli studi di laboratorio condotti dall'équipe protostorica dell'Università degli Studi di Padova, il rituale funerario e la struttura originaria della sepoltura sono stati ricostruiti nel dettaglio. Dopo la cremazione del defunto, i resti ossei sono stati raccolti, accuratamente lavati, forse avvolti in un tessuto e infine deposti all'interno del vaso situliforme. Quest'ultimo è stato poi collocato sul fondo di una buca e chiuso con la coppa su alto piede. Pare invece che la tazzina sia stata appoggiata su un oggetto in materiale organico, forse un involto di stoffa **[fig. 5]**. La buca è stata quindi chiusa con assi di legno e su queste è stata versata la terra di rogo, cioè i resti della pira funebre. Le analisi antropologiche hanno stabilito che il defunto era un adulto di età superiore ai 30 anni; il sesso del soggetto non è stato invece determinato a causa dell'assenza di ossa utili all'identificazione.

4 L'intervento conservativo è stato condotto dalla ditta Docilia s.n.c. di Bertolotto G. & C. nell'ambito del Progetto *Restauro conservativo ed analisi archeometriche su beni mobili di interesse archeologico* – CUP: F52C16000640001 (Programmazione triennale dei lavori pubblici 2018-20, Cap. 7433/2 – anno finanziario 2018) – RUP: Massimo Dadà.

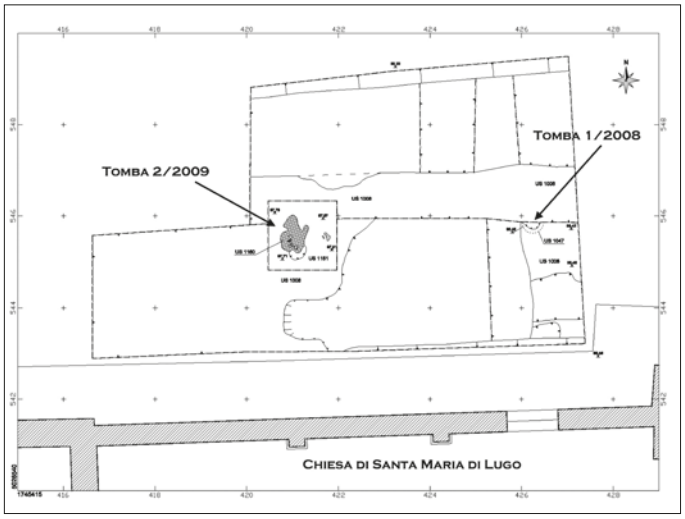


Figura 3 Ubicazione delle tombe della prima età del Ferro rispetto alla chiesa di Santa Maria di Lugo. © Riccardo Benedetti

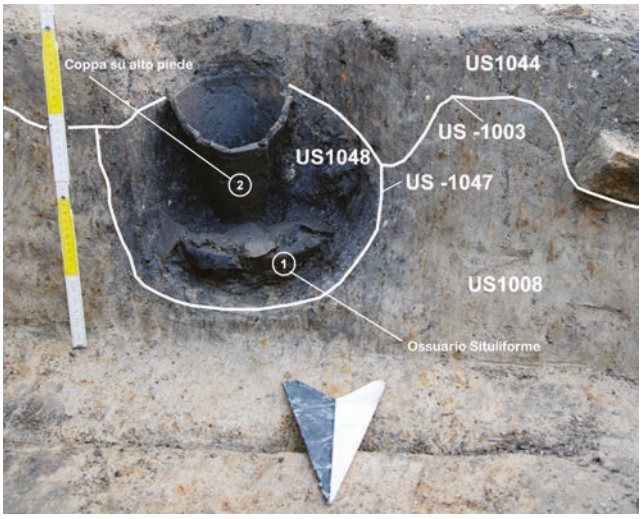


Figura 4 La Tomba 1 in fase di scavo. © Giovanni Magno e Michele Cupitò

La Tomba 2, già danneggiata in antico, era costituita da una cassetta di legno di circa 50 × 70 cm e accoglieva due deposizioni allocate rispettivamente in un'olla e in vaso biconico entrambi chiusi da una scodella rovesciata **[fig. 6]**. Il cattivo stato di conservazione del complesso non ha permesso di stabilire se queste siano state deposte contemporaneamente o se, secondo una pratica funeraria tipica dei Veneti, la cassetta sia stata oggetto di riapertura. Gli studi di laboratorio condotti dall'équipe protostorica dell'Università degli Studi di Padova hanno dimostrato che dentro ai vasi erano contenuti i resti di un infante e un adulto di sesso non determinabile: il primo all'interno della grande olla, il secondo nel vaso biconico, entrambi chiusi da una scodella capovolta. Il biconico è uno dei vasi più caratteristici e connotativi dell'VIII secolo a.C. veneto; presenta una decorazione realizzata 'a cordicella', arricchita dall'applicazione di una pasta di colore bianco. La sua scodella-coperchio reca invece sul fondo interno una decorazione incisa con motivo a croce, richiamo al simbolo della ruota solare.

I criteri allestitivi

Il nuovo progetto di allestimento presso la sede municipale di Campagna Lupia, dedicato alla valorizzazione delle tombe di Santa Maria di Lugo, si inserisce in una continuità tanto fisica quanto concettuale con l'esposizione dei reperti del santuario preromano e romano di Lova, inaugurata nel 2023. Per comprendere appieno le scelte espositive adottate per le tombe di Lugo, è dunque necessario ripercorrere le motivazioni e i criteri che hanno guidato l'allestimento dedicato al santuario. Tale progetto ha infatti posto le basi anche per la nuova sezione.

Constatate le criticità di conservazione e sicurezza che permanevano nella chiesa di Santa Maria di Lugo dove era collocato il precedente allestimento dei materiali dal santuario di Lova, è stato scelto di realizzare la nuova esposizione all'interno della Villa Colonda Marchesini, villa veneta dichiarata di interesse culturale con D.M. 15 giugno 1959, e attualmente sede municipale. Lo spazio scelto per l'esposizione dei reperti archeologici è ubicato al piano nobile e costituisce il salone di rappresentanza del Comune, uno spazio generalmente utilizzato per esposizioni temporanee di dipinti, incontri pubblici e matrimoni.

Tale scelta risultava infatti di particolare efficacia in rapporto alla sicurezza, poiché l'immobile è ubicato in pieno centro cittadino ed è costantemente presidiato, nonché di facile raggiungimento da parte degli organi deputati, in caso di emergenza. L'utilizzo dell'immobile storico come sede municipale si sposava inoltre con la natura dei reperti che vi si volevano esporre, poiché questi costituiscono, per quanto sopra esposto, i veri e propri simboli della ricchezza archeologica del territorio comunale e acquisivano pertanto un ruolo identitario che ne giustificava la collocazione all'interno della 'casa della comunità'.

L'ambiente scelto per l'esposizione dei reperti archeologici presenta ancora oggi alcuni aspetti tipici dei saloni di rappresentanza delle ville venete. Risulta caratterizzato da una pianta rettangolare allungata, con un pavimento in terrazzo alla veneziana sui toni del rosso mattone. Le ampie vetrate situate sui lati corti restituiscono all'ambiente un aspetto molto luminoso; i lampadari di Murano in vetro soffiato incolore, oltre a consentire un'ottima luminosità anche in assenza di luce naturale, forniscono un decoro di pregio al salone. Le pareti lunghe, non affrescate,

Figura 5 Ricostruzione dell'assetto originario della Tomba 1. © Silvia Tinazzo e Michele Cupitò

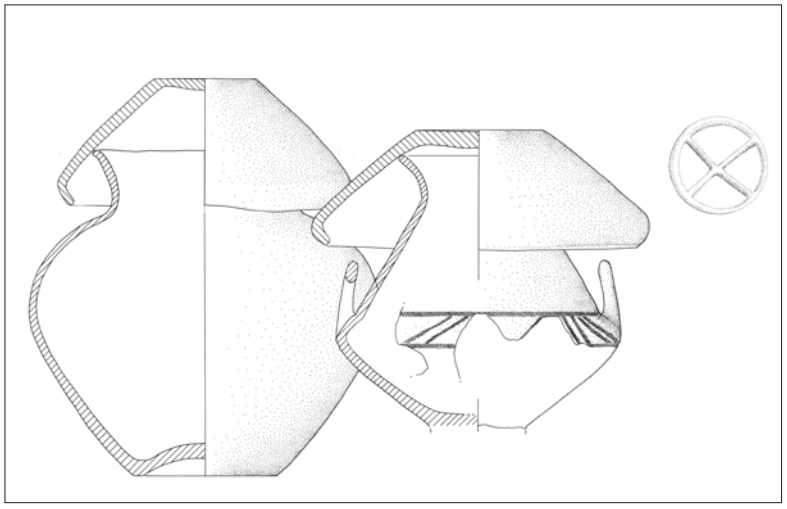


Figura 6 Ricostruzione dell'assetto originario della sepoltura con le due deposizioni. © Silvia Tinazzo e Michele Cupitò

presentano una copertura monocromatica bianca e su di esse si aprono alcuni vani secondari adibiti a uffici, con disposizione simmetrica su entrambi i lati. L'esposizione archeologica relativa al contesto del santuario preromano e romano di Lova ha previsto l'allestimento di due vetrine, collocate all'interno del salone, in aderenza alla parete lunga opposta rispetto a quella di accesso.

L'esposizione ha ripreso i supporti impiegati nell'allestimento ideato nel 1995: questi sono stati restaurati e riutilizzati non solamente per motivazioni economiche e di continuità, ma anche per la volontà di dare nuova vita a oggetti ancora funzionali per una maggiore sostenibilità ambientale. Le vetrine sono state adattate al nuovo ambiente anche dal punto di vista cromatico grazie all'uso di una vernice a tinta grigio-antracite, colore che ricorre su altri elementi d'arredo già presenti nel salone, dalle sedie dei ricevimenti al supporto dell'iscrizione romana, unico reperto archeologico preesistente presso la sede municipale.

Nelle vetrine i reperti sono stati collocati su supporti geometrici di diversa altezza, al fine di conferire una maggiore tridimensionalità all'esposizione, riducendo l'appiattimento e valorizzando la verticalità del contenitore. I supporti sono stati realizzati in legno verniciato e opportunamente trattato. La scelta del materiale è stata anche in questo caso dettata da motivazioni economiche e di sostenibilità ambientale.

I supporti per i reperti sono stati realizzati con due colorazioni distinte, pensate per valorizzare i materiali, mantenendo nel contempo un'armonia complessiva con l'ambiente circostante: una parte dei supporti è stata verniciata pertanto con la medesima tinta grigio-antracite adottata per le vetrine; altri supporti sono stati invece realizzati con una tinta rosso mattone, in armonia con la colorazione del pavimento della sala.

L'apparato didattico-didascalico è stato in parte inserito all'interno delle vetrine, sfruttandone la parete di fondo, e in parte sviluppato su pannelli esterni. Anche per tali pannelli sono stati impiegati i sostegni dell'allestimento del 1995, rinnovati, adatti alle nuove esigenze e riverniciati in grigio-antracite per uniformità col resto dell'esposizione.

L'esposizione dei materiali provenienti dalle due sepolture preromane di Santa Maria di Lugo si è voluta porre in diretta continuità con il progetto allestitivo del 2023, in modo da creare un unico percorso archeologico focalizzato sul territorio di Campagna Lupia dalla prima età del Ferro all'età romana imperiale.

Le sepolture sono state esposte in due vetrine distinte, collocate al piano nobile della sede municipale di Campagna Lupia, in aderenza alla parete lunga opposta rispetto a quella occupata dell'esposizione inaugurata nel 2023. Le teche sono state, anche in questo caso, recuperate tra quelle dell'esposizione del 1995. Per mantenere la medesima coerenza espositiva si è scelto di impiegare lo stesso colore grigio-antracite sia per le vetrine che per il supporto della pannellistica esterna. Per motivi etici e per rispettare la sensibilità dei diversi pubblici ai quali è rivolta l'esposizione, è stato scelto di non presentare le ossa cremate dei defunti.

A corredo dei reperti è stato realizzato e disposto sul pannello di fondo di ciascuna vetrina un apparato testuale didascalico-esplicativo per comunicare i dati di scavo e di studio ottenuti dalle analisi di dettaglio dei materiali rinvenuti nelle sepolture. Inoltre, sono stati presentati i disegni ricostruttivi dei reperti, in modo da poter avere una cognizione complessiva dei vasi rimasti non ricomponibili dopo il restauro e restituire nel contempo un'immagine della loro modalità di deposizione nel rituale funerario.

A completamento della narrazione, è stato allestito un pannello esterno recante una breve

Figura 7 Vetrina della Tomba 1. Studio dell'allestimento con progettazione supporti e identificazione della gabbia per il pannello didascalico. © Cecilia Rossi

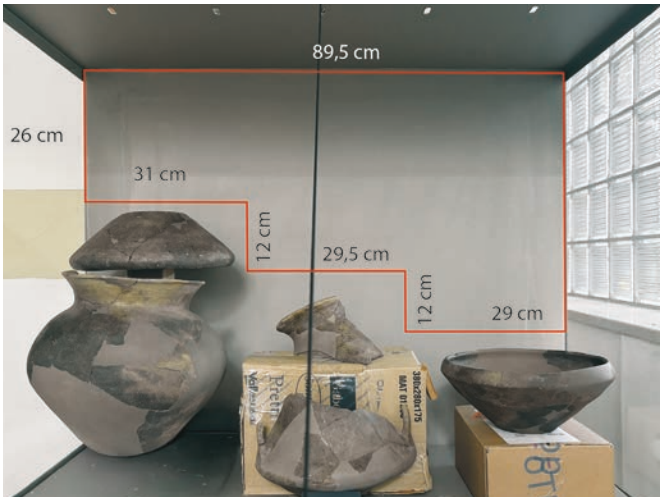


Figura 8 Vetrina della Tomba 2. Studio dell'allestimento con progettazione supporti e identificazione della gabbia per il pannello didascalico. © Cecilia Rossi

presentazione degli scavi condotti a Santa Maria di Lugo ponendo particolare attenzione al piccolo nucleo sepolcrale della prima età del Ferro a cui afferiscono le due tombe esposte. Anche per il supporto del pannello esterno è stato mantenuto il medesimo stile di quelli elaborati nel progetto allestitivo del 2023.

L'allestimento della mostra

In una fase preliminare si è proceduto allo studio del collocamento ottimale dei materiali di corredo delle sepolture, con l'obiettivo di rendere i singoli reperti facilmente fruibili e, al contempo, garantire una stabilità adeguata, soprattutto per quei manufatti frammentari o ricostruiti da più pezzi. A tal fine, è stata effettuata una simulazione dell'allestimento, disponendo i reperti all'interno di una delle teche e utilizzando scatole di cartone di varie dimensioni come supporti provvisori, per definire con precisione le dimensioni ideali delle strutture di sostegno. Una volta stabilite le misure e il colore dei supporti, si sono determinate anche le dimensioni del pannello illustrativo da posizionare sul fondo della vetrina. I supporti definitivi sono stati prodotti da un artigiano locale, mentre i pannelli illustrativi sono stati realizzati da una ditta specializzata in elaborazioni grafiche.[5] Nella prima vetrina si sono voluti presentare i vasi di corredo della Tomba 1.[6] Al centro si è deciso di disporre, su una bassa base quadrangolare, il vaso ossuario situliforme; alla sua sinistra è stata invece collocata, poggiante direttamente sul fondo della vetrina, la coppa su alto piede impiegata in origine come coperchio; a destra, su alto podio quadrangolare, è stata collocata invece la tazzina con ansa sopraelevata. Nello spazio antistante la tazzina si è voluto posizionare un sacchetto di tela, a simulare l'involto di tessuto o altro materiale deperibile utilizzato per raccogliere i resti cremati del defunto e deporli protetti all'interno dell'ossuario secondo una ritualità nota in ambito veneto **[fig. 7]**.

Nella seconda teca è stato collocato il corredo della Tomba 2, caratterizzata da due deposizioni.[7] In questa sepoltura bisoma, i due vasi ossuari, rispettivamente un'olla e un vaso biconico, erano entrambi chiusi da una scodella rovesciata. Per ricostruire al meglio la disposizione originaria dei reperti si è scelto di posizionare l'olla su un basso basamento, collocando la sua ciotola-coperchio dietro di essa, in virtuale appoggio, rialzandola su un alto parallelepipedo di plexiglas. Tale soluzione non è stata invece applicata per i vasi appartenenti alla seconda deposizione a causa della maggiore frammentarietà del vaso biconico **[fig. 8]**. La parte centrale e inferiore del vaso è stata disposta stante al centro della vetrina e ancorata al supporto in legno tramite un filo in bava trasparente; la parte sommitale, comprensiva di parte dell'orlo, è stata invece appoggiata sulla parte elevata del piedistallo. A destra, su un ulteriore supporto parallelepipedo, è stata collocata la restante ciotola-coperchio, a profilo troncoconico.

Dopo il restauro delle vetrine e del supporto per il pannello esplicativo relativo al contesto di rinvenimento, il 25 novembre 2024 i reperti sono stati collocati all'interno delle teche col supporto dell'Istituto Veneto per i Beni Culturali, ente non profit accreditato presso la Regione Veneto per la

5 La realizzazione dei supporti si deve in particolare all'attività volontaria di M. Zampieri. L'elaborazione grafica dei pannelli (sia interni che esterni alle vetrine) è stata curata da Smart Mix Srl.

6 Inv. reperti: 22.S235-5.71; 22.S235-5.72; 22.S235-5.77.

7 Inv. reperti: 22.S235-5.74; 22.S235-5.75; 22.S235-5.76; 22.S235-5.78.

Figura 9 Fase di allestimento delle vetrine presso la sala di rappresentanza del Comune di Campagna Lupia. © Fabio Spagiari

Figura 10 Fase conclusiva dell'allestimento con il pannello riguardante le indagini archeologiche e la vetrina della Tomba 2. © Fabio Spagiari

formazione nel campo del restauro e della conservazione del patrimonio storico artistico, archeologico e architettonico del territorio **[figg. 9-10]**.[8]

Conclusioni

La nuova esposizione archeologica delle sepolture della prima età del Ferro di Lugo, allestita presso il municipio di Campagna Lupia, rappresenta un esempio virtuoso di collaborazione istituzionale. La proficua sinergia tra la Soprintendenza e l'amministrazione comunale ha permesso di offrire ai cittadini un nuovo sguardo sul passato di un territorio fino a poco tempo fa poco conosciuto, coinvolgendoli nelle scoperte che l'archeologia continua a realizzare, grazie anche all'importante contributo dell'Università degli Studi di Padova.

Dal punto di vista comunicativo, la presenza dei materiali di corredo ha consentito di illustrare al pubblico la ritualità funeraria degli antichi, un aspetto fondamentale per la comprensione delle culture delle civiltà passate.

L'ampliamento del percorso espositivo nel municipio di Campagna Lupia ha ricevuto un ottimo riscontro dalla comunità locale, che ha dimostrato un forte legame con le proprie radici, testimoniato dalla significativa partecipazione all'inaugurazione, svoltasi il 29 novembre 2024.

Bibliografia

Chavarría Arnau, A. (a cura di) (2023). *La chiesa di Santa Maria di Lugo a Campagna Lupia. Scavi archeologici 2008-2010*. Quingentole: SAP Società archeologica. Progetti di Archeologia 25.

Marinato, M.; Zago, M.; Chavarría Arnau, A.; Canci, A. (2012). «Il cimitero medievale presso la chiesa di Santa Maria di Lugo, Campagna Lupia: una prospettiva bioarcheologica». Redi, F.; Forgione, A. (a cura di), *VI Congresso degli Archeologi Medievisti Italiani* (L'Aquila, settembre 2012). Borgo San Lorenzo: All'insegna del giglio, 456-60.

Mazzocchin, S. (2017). «Terra sigillata tardo padana da un contesto dello scavo di S. Maria di Lugo (Campagna Lupia-Venezia)». Lipovac Vrkljan, G.; Šiljeg, B.; Ozanić Roguljić, I.; Konestra, A. (a cura di), *Officine per la produzione di ceramica e vetro in epoca romana. Produzione e commercio nella regione adriatica = Atti del III Colloquio Archeologico Internazionale* (Crikvenica, 4-5 novembre 2014). Zagreb: Institut za aeheologiju: Muzej grada Crikvenice, 255-67.

Rossi, C. (2024). «Campagna Lupia (VE). Santuario preromano e romano di Lova: allestimento del nuovo spazio espositivo presso la sede comunale». *Venezia. Cronache della Soprintendenza. Attività e ricerche*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 15-25.

8 Tale attività rientra nell'ambito di una collaborazione ormai pluriennale, avviata nel 2021 con la sigla di una convenzione tra Soprintendenza e IVBC giunta oggi a un secondo rinnovo. Nello specifico, hanno preso parte dall'attività Chiara Tomaini e Margherita Cimarosti (IVBC), affiancate dagli studenti Elena Toffoli e Carloalberto Boux.

La sistemazione dei magazzini archeologici e il materiale di Ernesto Canal

Martina Bergamo
Università Ca' Foscari Venezia
Sara Bini
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Angelica Della Mora
Università Ca' Foscari Venezia
Jacopo Paiano
Università degli Studi di Trento
Marco Paladini
Università Ca' Foscari Venezia

Un finanziamento per la tutela e la sostenibilità: riflessioni sui depositi di materiale archeologico in laguna

Nel cuore della Laguna nord,[1] il Tezon Grando del Lazzaretto Nuovo rappresenta, al momento, il luogo principale di deposito dei reperti archeologici della Soprintendenza di Venezia ma, allo stesso tempo, impone una logistica organizzativa non indifferente **[fig. 1]**. L'edificio, un imponente magazzino cinquecentesco situato su un'isola non servita da collegamenti frequenti, è accessibile esclusivamente via acqua, con mezzi dedicati, in giornate e orari da concordare preventivamente con le associazioni concessionarie dell'area, di proprietà comunale. Ogni intervento – dal sopralluogo tecnico al trasporto di un singolo pallet, dalla verifica conservativa alla movimentazione per studio o restauro – deve essere pianificato con largo anticipo e subordinato alla disponibilità di terzi che detengono le chiavi di accesso, non in possesso dei funzionari della Soprintendenza.

Questa eccezionalità logistica, che in altri contesti potrebbe rappresentare un valore paesaggistico o identitario, qui si rovescia in un vero e proprio vincolo operativo, con conseguenze dirette non solo sulla conservazione ma anche sulle attività di ricerca e valorizzazione dei reperti. L'impossibilità di interventi *last minute* costringe la Soprintendenza a pianificare ogni accesso con largo anticipo, frammentando progetti di studio che invece richiederebbero rapida disponibilità del materiale; i funzionari si trovano spesso a rinviare campagne di analisi o semplici verifiche di stato di conservazione fino al momento in cui sia raggruppabile un numero minimo di attività, vanificando l'efficacia di monitoraggi periodici e aumentando il rischio di degrado non rilevato. D'altra parte, gli enti di ricerca – come le università – percepiscono un freno nella programmazione di progetti integrati, perché tale difficoltà logistica nella gestione del magazzino da parte della Soprintendenza riduce sensibilmente la fattibilità di interventi mirati e raggruppati su più fronti. Questo modello sottrae tempo prezioso sia alla tutela costante dei reperti custoditi sia allo studio dei contesti, che necessitano di spazi e ambienti adeguati, e, conseguentemente, alla messa a valore culturale dei reperti e dei siti presso i quali sono stati rinvenuti, alimentando un circolo vizioso in cui la difficoltà di accesso diventa giustificazione per rimandare studi e pubblicazioni, anziché incentivo a potenziare strumenti di consultazione remota, digitalizzazione 3D e sistemazioni modulari che, nel lungo periodo, ridurrebbero costi e tempi senza rinunciare alla tutela preventiva.

A queste difficoltà materiali si sommano quelle istituzionali: il Tezon Grando non è una proprietà statale, ma un bene comunale concesso in uso e condiviso con enti del terzo settore. Questa condizione rende complesso ogni intervento strutturale a medio e lungo termine, come l'installazione di scaffalature mobili, la climatizzazione, l'adeguamento impiantistico o la predisposizione di un sistema di sicurezza passivo e attivo compatibile con i requisiti di un moderno deposito archeologico. L'assenza di un titolo formale e definitivo che stabilisca la piena disponibilità ministeriale dell'immobile comporta una condizione di precarietà operativa, che impedisce alla Soprintendenza di programmare investimenti strutturali o di considerare il Tezon Grando un'infrastruttura realmente consolidata all'interno della rete statale della conservazione.

Le conseguenze pratiche di questa situazione si sono stratificate nel tempo, dando vita a un intricato reticolo di depositi satellite sparsi sulla terraferma: talvolta siti istituzionali, talvolta strutture private o depositi temporanei presso ditte di restauro o ditte archeologiche. Ogni nuova collocazione ha comportato la creazione *ex novo* di inventari non omogenei e l'introduzione di protocolli gestionali differenti, spezzando l'unitarietà informativa che è alla base del metodo archeologico. Quando un reperto è diviso dal suo cartellino originale o dalla documentazione di scavo – per non parlare della scheda MINP, spesso redatta con formati disomogenei – la ricostruzione del suo contesto di provenienza diventa un'operazione di archeologia dell'archivio, con il concreto rischio di errori di attribuzione e di perdita irreversibile di dati. Tale frammentazione penalizza non solo la tutela preventiva, ma anche gli enti di ricerca che pianificano studi integrati con conseguente allungamento dei tempi

Check for updates

1 Il paragrafo 1 è stato scritto dalla dott.ssa Sara Bini; il paragrafo 2 è stato scritto dal dott. Marco Paladini e dal dott. Jacopo Paiano; il paragrafo 3 è stato scritto dalla dott.ssa Martina Bergamo e dalla dott.ssa Angelica della Mora.

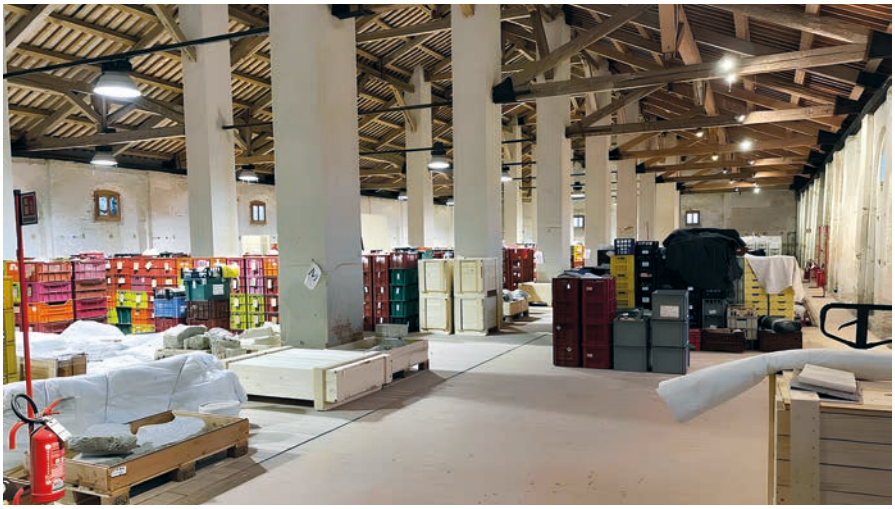


Figura 1
Area di deposito dei materiali archeologici a seguito delle operazioni di riordino. L'immagine documenta la riorganizzazione e la pulizia sistematica delle cassette, finalizzate a una migliore conservazione, consultazione e valorizzazione dei reperti.
© Marco Paladini

di studio e maggiori costi operativi. In definitiva, l'assenza di un quadro unificato di giacenze non solo erode l'efficacia delle strategie di conservazione, ma frena anche la valorizzazione scientifica e culturale dei reperti, facendo venire meno quel circolo virtuoso tra indagine, protezione e divulgazione auspicato dalle normative MiC e dalle circolari DG ABAP.

La Soprintendenza, pur in un quadro di risorse limitate, si è trovata negli anni a dover mediare costantemente tra l'uso 'istituzionale' del Tezon e la necessità concreta di avere accesso regolare ai materiali per rispondere a richieste di ricerca, valorizzazione, tutela e restauro. Il progetto di riordino finanziato dal Ministero che in questa sede si vuole divulgare ha quindi il merito non solo di intervenire operativamente sul deposito, ma anche di riconoscere e affrontare una criticità profonda che riguarda il sistema della conservazione archeologica in laguna: una criticità che non si risolve solo con la buona volontà degli operatori, ma che richiede un ripensamento degli immobili in dotazione alla Soprintendenza, e quindi statali, non comunali, una razionalizzazione della rete dei depositi e, soprattutto, una strategia nazionale che metta al centro i luoghi della conservazione come luoghi di conoscenza, e non come spazi residuali.

È all'interno di questo quadro operativo che si colloca l'intervento promosso dal Ministero della Cultura, attraverso un finanziamento richiesto nella Programmazione Triennale dei Lavori Pubblici per gli anni 2024-26 di 80.000 euro, finalizzato al riordino e alla valorizzazione del deposito archeologico del Tezon Grando. Il progetto esecutivo delinea un lavoro strutturato, articolato in diverse fasi operative, che non si limita alla semplice ricollocazione fisica dei materiali, ma propone un approccio integrato alla gestione del deposito, con l'obiettivo di innalzare in maniera sistematica gli standard conservativi, documentari e logistici. Al centro dell'intervento si colloca l'adozione del modulo MINP 4.0, concepito per la catalogazione avanzata dei materiali archeologici e delle relative unità di contenimento, che garantisce la piena interoperabilità con la piattaforma SIGECWeb e, di conseguenza, l'integrazione nel sistema informativo nazionale del patrimonio culturale. Questa scelta, tutt'altro che meramente tecnica, rappresenta un passo decisivo verso una gestione trasparente, tracciabile e condivisibile dei materiali in deposito: ogni cassa viene schedata in modo da restituire non solo le informazioni fisiche (tipologia, quantità, contenuto), ma anche il legame con la stratigrafia, con il contesto di scavo, con le precedenti movimentazioni e con la relativa documentazione d'archivio. La tracciabilità, in questo senso, diventa uno strumento di tutela e di conoscenza, e permette di superare quella frammentazione inventariale che per anni ha reso opaco il quadro dei depositi lagunari.

Accanto all'aggiornamento dei dati catalografici, il progetto prevede una serie di azioni mirate al miglioramento delle condizioni materiali di conservazione. La sostituzione di circa 500 contenitori danneggiati con cassette in HDPE forate e impilabili, la reimballatura dei reperti con materiali neutri, la pallettizzazione modulare, l'eliminazione selettiva di materiali di scarto e la produzione di una planimetria digitale dei locali costituiscono interventi fondamentali per garantire la sicurezza fisica dei reperti e la razionalizzazione degli spazi. Si tratta di operazioni che costituiscono l'ossatura quotidiana della tutela oltre alle attività di scavo e di restauro conservativo, quella che consente di preservare i materiali in attesa di studio, valorizzazione o musealizzazione.

Il Lazzaretto Nuovo, pur restando per il momento il deposito centrale del nostro Ufficio, deve essere visto soprattutto come tappa intermedia verso una sede definitiva più adatta alle esigenze di conservazione e ricerca. Il progetto, infatti, non si limita a mettere in ordine il Tezon Grando, ma prefigura un trasferimento organico dei materiali in un sito alternativo, da individuare al più presto grazie a un lavoro di rete con le altre strutture statali presenti in laguna e con la nostra Soprintendenza. In questo modo si potranno

valutare depositi dotati di spazi adeguati e tecnologie avanzate, creando percorsi condivisi di consultazione e fruizione, ottimizzando i costi di movimentazione via acqua e garantendo condizioni ambientali stabili. L'iniziativa diventa così non solo un intervento d'emergenza, ma il primo passo di una strategia territoriale integrata per la riorganizzazione dei depositi archeologici, con il Tezon Grando come nodo di partenza di una rete statale volta a valorizzare il patrimonio lagunare.

Tuttavia, al centro di questa operazione emerge un ulteriore problema metodologico di grande rilievo legata all'eredità di Ernesto Canal: la sua instancabile dedizione e buona fede nel documentare i fondali lagunari alla ricerca delle origini di Venezia non possono infatti oscurare le carenze tecniche di un approccio privo di rigorosi criteri stratigrafici e di contestualizzazione sistematica. Le sue campagne, condotte tra gli anni Sessanta e Ottanta, pur avendo arricchito il *corpus* conoscitivo con oltre 500 cassette di reperti, hanno in molti casi disperso i nessi essenziali tra oggetti e contesti di rinvenimento, trasformando l'archivio in un puzzle frammentario. Il lavoro di ricomposizione intrapreso – reintegrazione degli imballi originali, doppia etichettatura con codice MINP e numero storico, incrocio con fotografie d'epoca e appunti autografi – ha richiesto uno sforzo certosino di retrodatazione delle informazioni, dimostrando quanto sia cruciale l'adozione fin dalle prime fasi di scavo di un protocollo archeologico rigoroso per evitare che la passione investigativa si traduca, involontariamente, in perdita irreversibile di dati.

Questo gruppo di materiali rappresenta una delle più vaste collezioni di reperti provenienti dalla Laguna di Venezia, e testimonia un'intensa attività di osservazione, registrazione e documentazione condotta con passione e continuità. Tuttavia, proprio l'eccezionalità quantitativa di questo *corpus* – oltre 90.000 reperti da circa 175 località diverse – evidenzia, sul piano scientifico, una serie di limiti metodologici che oggi rendono molto difficile l'utilizzo di questi materiali per fini interpretativi rigorosi. Gran parte dei lotti cosiddetti 'canaliani' presenta provenienze estremamente generiche, come 'Laguna nord' o 'barena di San Secondo', e in molti casi mancano completamente riferimenti stratigrafici, cronologici o topografici attendibili.

Le schede di accompagnamento sono spesso descrittive o tipologiche, ma non legano l'oggetto a un contesto specifico, e i sistemi di numerazione si sovrappongono o risultano disallineati rispetto alle successive operazioni di inventariazione condotte dalla Soprintendenza. Anche i riferimenti cartografici originali – come quelli elaborati da Canal attraverso l'uso di ecoscandagli e rilievi nautici – non sempre permettono di ricostruire con esattezza il sito o la sequenza di prelievo. Se da un lato è indubbio che Canal abbia svolto un ruolo pionieristico nell'esplorazione della laguna, aprendo un campo di ricerca fino ad allora poco battuto, dall'altro la sua attività – non supportata da una formazione archeologica sistematica e non inserita in una cornice istituzionale di scavo – ha generato un'enorme massa di reperti che oggi risultano in larga parte decontestualizzati. In archeologia, la perdita del contesto stratigrafico equivale alla perdita di gran parte dell'informazione scientifica: non è solo l'oggetto in sé ad avere valore, ma il suo posizionamento, la sua relazione con altri elementi, la sua profondità di giacitura, la sequenza deposizionale, i sedimenti che lo accompagnano. Una raccolta, per quanto abbondante e visivamente significativa, non è di per sé garanzia di conoscenza se non è accompagnata da una documentazione scientifica verificabile e strutturata. Nel caso Canal, dunque, l'operazione di recupero e reintegrazione nel sistema ministeriale (tramite MINP 4.0 e SIGECWeb) rappresenta un tentativo importante e necessario di salvaguardia di un patrimonio che altrimenti rischierebbe l'oblio, ma porta con sé l'inevitabile consapevolezza che molti di quei reperti, per quanto ben conservati, non potranno mai essere utilizzati come fonti attendibili di ricostruzione storica, a meno di non riuscire – in casi selezionati – a ricongiungerli a dati d'archivio, fotografie d'epoca o descrizioni manoscritte che ne chiariscano la provenienza. È questa la lezione più attuale che si può trarre da quel patrimonio: il valore del contesto è imprescindibile, e la conservazione di un reperto, per essere davvero efficace, deve includere la conservazione integrata della sua informazione documentaria, della sua storia conservativa e della sua posizione originaria nel paesaggio del passato.

La scelta di includere tutti i materiali canaliani nel Tezon Grando richiama un nodo normativo già presente nel Codice dei beni culturali (d.lgs. 42/2004): l'articolo 91, in combinato disposto con l'art. 10, definisce come 'bene archeologico' qualsiasi manufatto rinvenuto in sito, senza però prevedere un criterio di selezione in base al valore scientifico. Questo approccio, se da un lato garantisce la tutela preventiva di ogni reperto, rischia di rendere SIGECWeb un contenitore sovraccarico di materiali marginali, sottraendo risorse umane e finanziarie alla gestione dei lotti davvero significativi. La possibilità di sottoporre a Verifica dell'Interesse Culturale i materiali provenienti da un contesto archeologico permetterebbe di valutare in via preliminare l'interesse effettivo di ciascun lotto, rimandando a considerazioni simili a quelle esplicitate nell'art. 55 del Codice, che al momento tratta solo di beni immobili, l'eventuale procedura di dismissione selettiva. Una simile prassi non solo migliorerebbe la qualità dei dati, ma introdurrebbe una vera e propria sostenibilità della ricerca archeologica: anziché raccogliere 'di tutto e subito', si promuoverebbe un modello di studio responsabile che limita il prelievo ai reperti a maggiore potenziale conoscitivo, riducendo l'impatto sui depositi (economico, logistico e ambientale) e incentivando l'uso di tecnologie digitali per la consultazione remota.

In questo quadro, la figura del Ministero emerge con chiarezza: non un ente impotente, ma un attore capace di leggere la realtà con

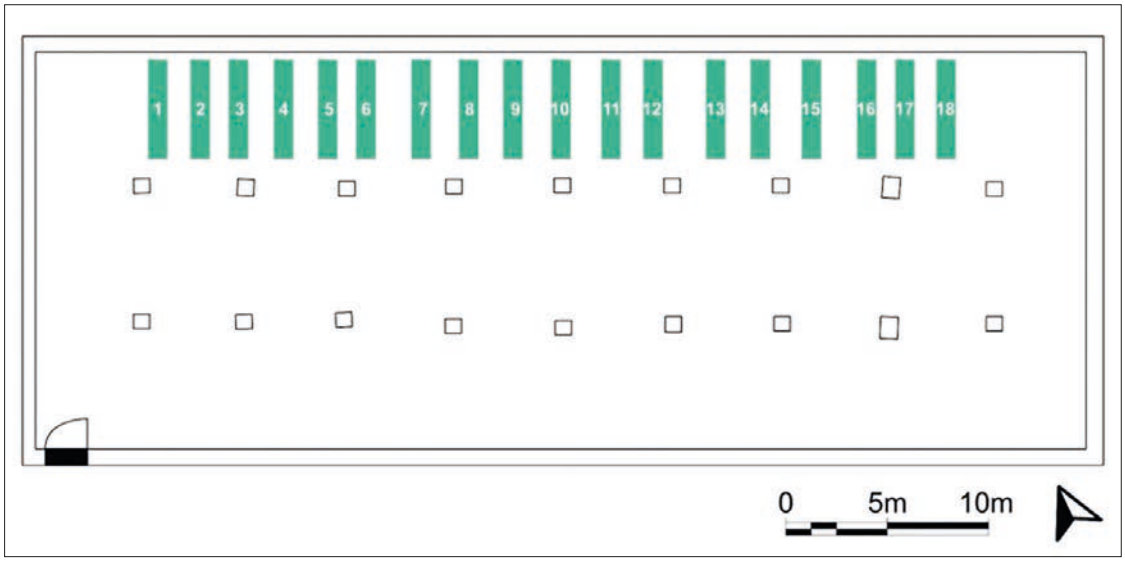


Figura 2 Planimetria schematica del Tezon Grando e delle file di casse della navata settentrionale, impiegata come strumento di reperimento dei materiali conservati nel deposito. Elaborazione grafica di Jacopo Paiano

realismo e pragmatismo. Il finanziamento dimostra una chiara strategia di fase: digitalizzare, conservare, selezionare. Il progetto finanziato con la Programmazione 2024-26 è già esso stesso un completamento partito da finanziamenti precedenti, meno consistenti, che però avevano il compito ben preciso di impostare un lavoro concreto di sistemazione per gli anni a venire, in attesa del trasferimento auspicato. Non si tratta neanche dell'ultimo finanziamento in tal senso che la Soprintendenza di Venezia ha intenzione di chiedere, poiché la mole di materiale è ingente e grazie a questo si è però impostato un metodo di lavoro che, al momento, pare valido. È quindi opportuno definire sin da ora criteri di deaccessione selettiva – coerenti con le più recenti disposizione normative e su eventuali aggiornamenti legislativi in merito – e investire in spazi statali accessibili, con governance stabile e strutture adeguate.

L'esperienza del Tezon Grando, dunque, non deve essere letta come una semplice operazione di riordino, ma come un laboratorio di riflessioni sul tema della conservazione preventiva in contesti complessi. Il modello combinato – digitalizzazione, riordino fisico e selezione – rappresenta un paradigma possibile per musei, depositi di Soprintendenze e cantieri archeologici altrove, purché accompagnato da rigorosi controlli di qualità documentale e da progetti di lungo termine capaci di ospitare i materiali in modo sostenibile e scientificamente credibile.

Riordinare per tutelare: il progetto di inventariazione patrimoniale e sistemazione del Tezon Grando

Il presente contributo prende in esame l'intervento pluriennale di inventariazione patrimoniale e riordino dei materiali condotto presso il deposito del Tezon Grando, nell'isola del Lazzaretto Nuovo, avviato nel 2022 e tuttora in corso. L'analisi si focalizza sulle procedure operative adottate, sulle criticità riscontrate *in situ* e sugli strumenti digitali impiegati, evidenziando il valore metodologico dell'esperienza. Oltre alla funzione di conservazione fisica, i depositi rappresentano una risorsa scientifica e operativa fondamentale per la ricerca, la valorizzazione e la restituzione pubblica dei reperti. A tale esigenza ha inteso rispondere il progetto attivato presso il deposito del Tezon Grando del Lazzaretto Nuovo. L'intervento in oggetto, avviato nel novembre 2022 e proseguito sino alla fine del 2024, ha previsto l'inventariazione, la digitalizzazione e il riordino di oltre 1.300 casse di reperti archeologici, distribuiti su più lotti e provenienti da contesti territoriali estremamente eterogenei.

Il progetto si è articolato in tre fasi principali: la prima, nel 2022, con la compilazione di 200 schede; la seconda, nel 2023, con 600 schede aggiuntive; una terza fase ultimata nel corso del 2024, che ha interessato la compilazione delle schede per più di 500 casse. L'intervento ha previsto l'uso della piattaforma SIGECWeb e del modulo MINP 4.0, assicurando l'integrazione dei dati in un sistema digitale coerente e centralizzato. Questo ha consentito di uniformare la documentazione dei reperti secondo criteri ministeriali, garantendo la fruibilità delle informazioni raccolte. Le attività direttamente connesse all'inventariazione hanno previsto l'individuazione delle classi, delle produzioni e delle tipologie dei reperti, unitamente al loro conteggio dettagliato, affiancate da operazioni generali di ripristino delle condizioni delle casse e dei sacchetti in esse contenuti. In accordo con gli altri professionisti incaricati dalla Soprintendenza e con analoghe mansioni, è stato necessario procedere alla sostituzione di oltre 200 casse, poiché gravemente danneggiate o non conformi agli standard richiesti per la corretta conservazione dei reperti. La presenza inevitabile di roditori nell'edificio ha causato, inoltre, la distruzione

di numerosi sacchetti di plastica, che sono stati integralmente sostituiti, oltre alla contaminazione di diverse cassette, ripulite quando possibile e smaltite nelle situazioni più gravi.[2]

Lo spoglio sistematico del contenuto delle casse, ha inoltre permesso di individuare sia i lotti di materiali giudicati privi di interesse archeologico e quindi passibili di eliminazione, sia quelli costituiti da reperti particolarmente significativi. I reperti notevoli sono stati sottoposti all'attenzione dei restauratori, che hanno elaborato schede tecniche per la valutazione del loro stato di degrado. La sistemazione del materiale conservato nel Tezon Grando ha consentito anche l'identificazione di lotti di reperti che potrebbero essere oggetto di futuri trasferimenti. Sono state segnalate, in particolare, le casse provenienti da aree di competenza di altre Soprintendenze, così come quelle derivanti dagli scavi effettuati nel territorio del Comune di Cavallino-Treporti, per i quali gli organi competenti stanno predisponendo uno spazio specifico, in previsione della realizzazione di un museo archeologico locale. Al termine delle operazioni di riconoscimento e conteggio dei reperti, si è proceduto al riordino e allo spostamento delle casse secondo criteri geografici, riunendo contesti analoghi per agevolare il futuro reperimento dei materiali del deposito. Considerata la mole notevole di casse conservate presso il Lazzaretto Nuovo, si è ritenuto necessario avviare la realizzazione di una planimetria schematica indicante i contesti di rinvenimento dei materiali conservati, che ne permetterà un rapido accesso in caso di eventuali ricerche future. Allo stato attuale, è stato predisposto un file CAD preliminare, in cui le file di casse della navata settentrionale del Tezon sono state numerate e associate a una tabella con l'indicazione dei contesti presenti in ognuna di esse **[fig. 2]**. Si auspica la futura integrazione di tale strumento tramite l'elaborazione di un progetto in ambiente GIS che permetta di raggiungere un maggior grado di dettaglio, integrando tutte le casse numerate progressivamente.

Oltre a fornire un fondamentale strumento di conoscenza – e, dunque, di tutela e valorizzazione – l'inventariazione dei materiali conservati in deposito offre anche un'ottima base per la ricerca scientifica, fornendo indicazioni immediate in merito a tipologia, cronologia e provenienza dei reperti. A titolo esemplificativo, si propongono di seguito tre diversi diagrammi a torta per estrarre alcuni dati utili ai fini di eventuali studi futuri prendendo in esame solo i materiali inventariati nel corso del 2024 **[graff. 1-3]**.[3] All'interno delle cassette inventariate, è emersa una notevole quantità di ceramica appartenente a differenti classi, in larga parte recipienti da mensa e dispensa di produzione bassomedievale o moderna. La presenza massiccia di questi materiali conferma non solo la loro diffusione nei contesti lagunari, ma anche il loro impiego pratico nel consolidamento del terreno, motivo per cui la ceramica risulta, prevedibilmente, il materiale più frequentemente rinvenuto. Notevole è anche la quantità di frammenti anforici – anse, orli, pareti e puntali – appartenenti a diverse produzioni: la consistente presenza di questi materiali suggerisce il loro reimpiego e riutilizzo, in particolare per interventi di consolidamento, come nel caso dei cosiddetti 'argini-strada'.

Per quanto concerne l'aspetto prettamente cronologico, la maggior parte delle cassette di materiale rinvenuto risulta contenere rinvenimenti riferibili all'epoca antica. È tuttavia opportuno precisare che tale dato risente della maggiore volumetria di tali reperti – in particolare frammenti anforacei e laterizi – che occupano uno spazio significativamente superiore rispetto alla ceramica d'età medievale e rinascimentale. Quest'ultima, pur numericamente prevalente, è costituita da frammenti di dimensioni ridotte, con un conseguente minor impatto sul conteggio complessivo delle cassette presenti all'interno del deposito. Inoltre, la percentuale di casse contenenti reperti di età antica (preromana, romana e tardoantica) è influenzata dall'abbondanza di materiali riferibili a ben noti contesti tardo romani e altomedievali della Laguna nord, quali Torcello, San Lorenzo di Ammiana e San Francesco del Deserto.

Per quanto riguarda i contesti di provenienza dei materiali inventariati, si segnala come principale area di rinvenimento l'isola di Torcello. Merita inoltre una menzione il caso della scuola elementare Di Cocco, situata nei pressi di Burano: in questo caso, tuttavia, non si tratta del luogo originario di ritrovamento, bensì del sito di deposito temporaneo dei reperti per un lungo periodo. Purtroppo, per molti di questi materiali, le provenienze originali risultano attualmente sconosciute.

Si ritiene dunque che l'intervento di inventariazione e riordino condotto presso il deposito del Tezon Grando abbia rappresentato un'importante occasione per valorizzare il ruolo strategico dei depositi archeologici non solo come luoghi di conservazione, ma anche come risorse operative per la ricerca scientifica, la tutela e la fruizione del patrimonio culturale. L'esperienza ha evidenziato l'efficacia di un approccio integrato, fondato sulla collaborazione tra figure professionali complementari e su procedure sistematiche. In tale prospettiva la realizzazione di una mappatura completa in ambiente GIS, apre nuove prospettive per una gestione ancora più accessibile

2 In alcuni casi, fortunatamente circoscritti, il danneggiamento dei sacchetti ha reso impossibile associare determinati reperti al loro preciso contesto stratigrafico.

3 Nei diagrammi sono rappresentate le frequenze relative ai materiali, alle cronologie e ai contesti di provenienza, calcolate in base alla presenza di ciascuna categoria all'interno delle unità di contenimento (cassette). Ogni categoria è stata considerata una sola volta per cassetta, anche quando presente in più campi descrittivi. Per ciascun grafico sono riportate solo le cinque categorie più frequenti.

dei materiali conservati. Tali strumenti potranno facilitare non solo una migliore consultazione da parte degli operatori, ma anche nuove forme di valorizzazione e restituzione pubblica del patrimonio archeologico.

La 'consegna Canal': pro e contro di un lascito particolare

Ernesto Canal, di cui da poco è ricorso il centesimo anniversario della nascita (1924-2024), è stato un pioniere dell'archeologia Veneziana del secolo scorso **[fig. 3]**. A partire dagli anni Sessanta sono state decine le segnalazioni che ha effettuato in tutta la Laguna di Venezia, contribuendo ad accrescere in maniera sostanziale le conoscenze sull'archeologia del territorio, a partire dai rinvenimenti di epoca romana e precedente, arrivando a essere nominato Ispettore Onorario. Da autodidatta, dopo una prima fase di approfondimento più teorico, decise di iniziare a esplorare barene e ghebi, spesso accompagnato da pescatori che gli segnalavano quei fastidiosi impicci che rompevano loro le reti. Sovente i danni erano provocati da strutture o oggetti archeologici ben infissi nel sostrato lagunare, nascosti dai limi, dalle alghe e dall'acqua. Tito, come lo chiamavano tutti, ben presto si fece conoscere e iniziò a essere contattato da chi, casualmente, si imbatteva in qualche reperto. Ma egli effettuava ricognizioni pure di sua iniziativa, e spesso a sue spese, tramite strumentazioni allora del tutto sperimentali, tra cui sondino ed ecoscandaglio. Nel corso degli anni è riuscito ad accumulare un'ingente quantità di dati, soffermandosi su alcune aree in modo più approfondito. Il risultato di queste ricerche consiste in diverse pubblicazioni di carattere archeologico tra cui, l'ultima costituisce l'opera summa: *Archeologia della Laguna di Venezia: 1960-2010* (Canal 2013). Oltre ai volumi editi, le sue ricerche hanno prodotto un archivio, composto nel corso della sua vita e donato nel 2013 alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, in ragione dell'interesse che poteva rappresentare per l'archeologia lagunare veneziana.

Il cosiddetto 'Fondo Canal' costituisce una ricca e articolata raccolta di documenti su diversi supporti, prodotti e utilizzati da Canal nel corso delle sue attività di ricerca archeologica. Comprende sia materiali redatti direttamente da lui – durante le indagini sul campo o in occasione di successive rielaborazioni – sia documentazione raccolta da fonti eterogenee, riferibili ad altri autori. Il fondo si distingue per l'estrema varietà dei contenuti, che spaziano da, fotografie, appunti, cartografia, rilievi, diagrammi di ecoscandaglio.

Nell'ottica di garantire una più ampia fruibilità pubblica del fondo e al contempo preservarne il valore scientifico, è stato avviato un progetto di riorganizzazione radicale della documentazione che privilegiasse la suddivisione dei contenuti su base topografica, condotto secondo criteri archivistici rigorosi. L'intervento ha avuto come obiettivo non solo il riordino e la valorizzazione dei materiali, ma una migliore fruizione dei contenuti per studiosi e cittadini interessati (Della Mora, Bergamo 2024).

Se la documentazione del Fondo Canal può essere intesa come una eredità conferita all'archeologia lagunare del domani, parte di essa è costituita anche dai materiali archeologici raccolti nei siti da lui indagati, conferiti alla Soprintendenza competente e attualmente conservati nel deposito presso l'isola del Lazzaretto Nuovo.

Nel corso del 2024, tra la primavera e l'autunno, in un'ottica di continuità di riordino e valorizzazione della documentazione Canal, è stato avviato un nuovo intervento sul materiale archeologico, da intendersi parallelo e complementare rispetto a quello sull'archivio personale. Questa operazione, specifica sulle casse di materiale Canal, si è inserita nell'ambito del più generale piano di riordino del deposito, in atto dal 2022, e la revisione dei reperti è avvenuta in continuità con la movimentazione di altri contesti della Laguna di Venezia.

Sono state 185 le casse prese in esame individuate come materiale Canal,[4] appartenenti soprattutto a contesti della Laguna nord.[5] Rispetto al più generale lavoro di riordino e inserimento in sistema SIGEC, le 'casse Canal' hanno richiesto un'attenzione specifica. È stato, infatti, necessario intraprendere un accurato lavoro di riconoscimento dei contesti di appartenenza, per restituire a ciascun reperto, quando possibile, la provenienza originaria, determinando il luogo di rinvenimento preciso.

In alcune casse i materiali erano organizzati in contenitori non idonei alla conservazione e, pertanto, l'attività ne ha previsto la sostituzione secondo i protocolli in uso alla Soprintendenza. Successivamente, per ogni cassa è stato registrato il cartellino identificativo; nei casi in cui questo risultasse deteriorato, è stato sostituito. A ogni unità sono stati aggiunti un nuovo cartellino con il codice MINP e, ove identificabile, uno con il cosiddetto 'numero Canal'.[6] Si è cercato, cioè, di recuperare ogni possibile indizio utile ad attribuire il materiale a uno specifico sito documentato da Canal. Questo ha comportato non solo l'analisi dei cartellini originali, ma anche l'esame di eventuali scritte o sigle numeriche presenti sui sacchetti o direttamente sui reperti, riconducibili a una qualsiasi delle numerazioni Canal note dallo spolio della sua documentazione,[7] molti dei quali recano annotazioni autografe. Non è raro, ad esempio, il caso di indicazioni di

4 Si specifica che il numero di casse esaminate è parziale, in quanto l'attività di revisione non è completa.
5 I siti Canal vengono talvolta definiti 'stazioni archeologiche'.
6 Si fa riferimento alla numerazione in Canal 2013.
7 Nel corso degli anni le numerazioni in uso allo stesso Canal sono cambiate. È stato possibile individuare almeno tre diverse numerazioni dall'analisi delle pubblicazioni e dell'archivio documentale.

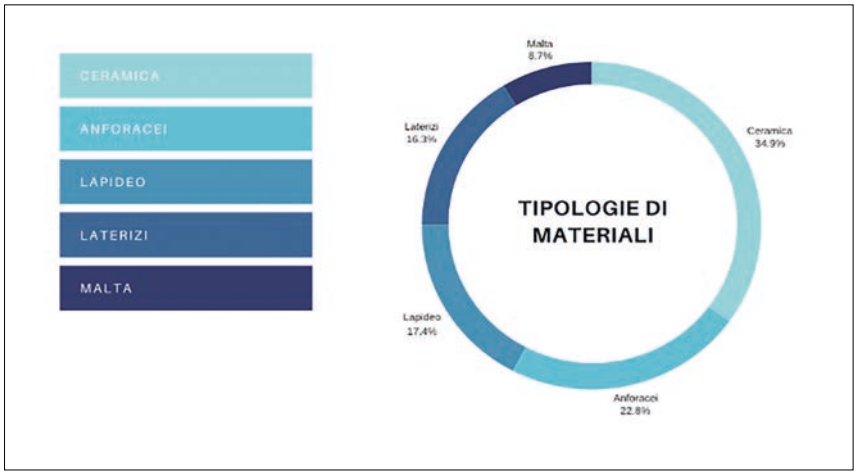
Figura 3 Ernesto Canal, prospezioni del fondale con sonda metallica. Barene di Tessera. Fondo Canal, cartella 23, serie Sacca delle Case 96: Da Della Mora, Bergamo 2024

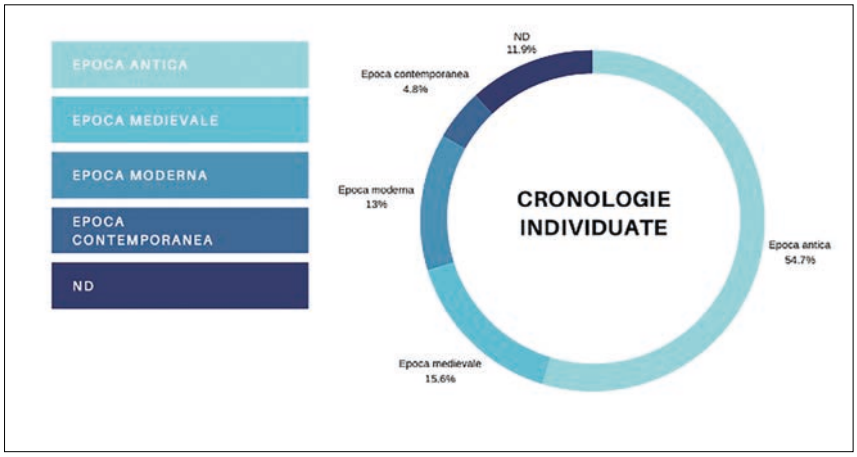
origine o di pertinenza a un dato contesto scritte a matita su alcuni dei materiali. In alcuni casi, però, non si è riusciti a risalire a una provenienza certa. Rientrano in questa categoria i materiali del tutto privi di riferimenti, dichiarati 'senza provenienza' o inseriti in casse con indicazioni generiche, come 'scatola n.' **[graf. 4]**. Tale numerazione si riferisce probabilmente alla prima numerazione delle scatole così come avvenuta alla consegna del materiale,[8] ma ad oggi non è stato possibile recuperare un elenco della consegna originaria per confermare tale ipotesi.

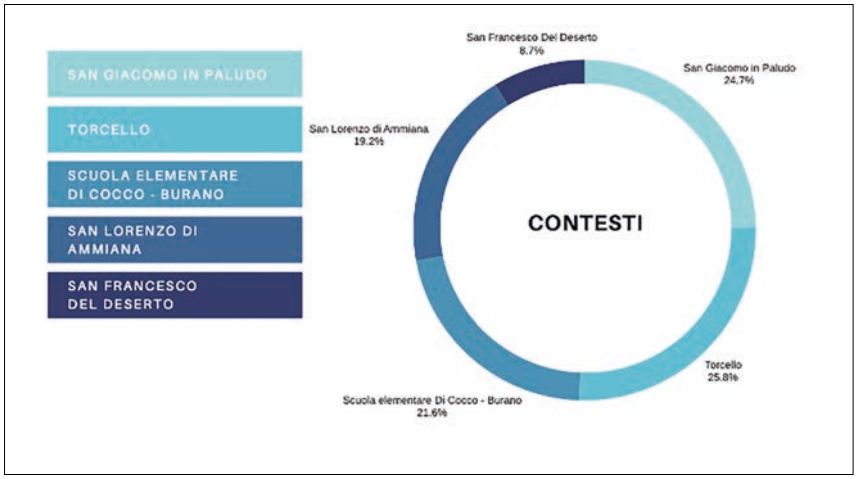
Per dirimere i dubbi sui materiali di attribuzione incerta – come nel caso dei contesti di San Giacomo in Paludo, San Lorenzo di Ammiana, Palude del Lovigno, Sette Soleri e Barena del Vigno – si è reso necessario consultare fonti secondarie. Tra queste, il volume *Archeologia della Laguna di Venezia* e la documentazione del Fondo Canal. Particolarmente preziose sono risultate le centinaia di fotografie scattate in occasione dei rinvenimenti, oltre ai suoi numerosi appunti, grazie ai quali è stato possibile riconoscere reperti e sigle di scavo. Alcuni materiali presenti in magazzino, infatti, sono gli stessi presenti nelle fotografie dell'epoca, nelle quali viene generalmente indicato il contesto di provenienza. Riconoscere i materiali in fotografia si pone, dunque, come ulteriore modalità di riassociazione tra materiali e siti.

Non sempre, però, è stato possibile giungere a una sicura attribuzione e, in questo caso, si è preferito mantenere il cartellino già presente senza operare modifiche. Va specificato, a margine del lavoro di riassociazione dei contesti, che i materiali sono stati ripetutamente spostati e ricollocati nel corso degli anni di permanenza in deposito, sia per il periodico reincassettamento funzionale alle operazioni di tutela, sia per motivi di studio. In quest'ultimo caso i reperti non sono, poi, stati ricollocati nelle cassette originarie. Questo ha provocato una nuova movimentazione che in qualche caso può aver comportato, una perdita di informazioni ulteriore circa i contesti di provenienza. Proprio in considerazione degli spostamenti non è più possibile determinare con sicurezza se il materiale originario fosse già senza indicazione o se le informazioni si siano perse nel corso dei vari spostamenti. Inoltre, mentre è ragionevole supporre che le scatole pertinenti alla consegna originaria fossero predisposte con contenuti omogenei per provenienza, salvo casi eccezionali e in genere segnalati, le ricomposizioni per motivi di studio

8 Che la consegna originaria fosse avvenuta attraverso una suddivisione in scatole, è stato confermato dai collaboratori di allora di Canal (comunicazione personale).







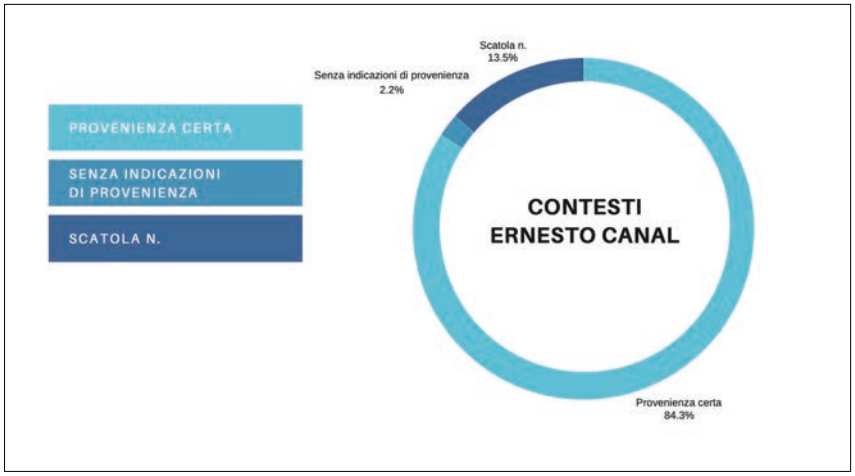


Grafico 1
Distribuzione percentuale delle principali tipologie di materiali rinvenuti. Il grafico mostra le cinque categorie più frequenti per numero di unità di contenimento, con netta prevalenza della ceramica, seguita dagli anforacei, dal lapideo, dai laterizi, dalla malta

Grafico 2
Distribuzione percentuale delle cronologie dei reperti analizzati, calcolata sulla base della presenza di ciascuna epoca nelle unità di contenimento. Sono riportate le cinque cronologie più ricorrenti, con netta prevalenza dell'epoca antica (54,7%)

Grafico 3
Distribuzione percentuale dei contesti di rinvenimento, limitata alle cinque località con maggiore frequenza di attestazione. Torcello e San Giacomo in Paludo risultano i contesti prevalenti, seguiti da Burano (Scuola Di Cocco), San Lorenzo di Ammiana e San Francesco del Deserto

Grafico 4
Ripartizione percentuale delle categorie di provenienza delle casse Canal. Rielaborazione delle autrici

hanno causato l'assemblaggio di reperti con origini eterogenee. Per questo, in presenza di casse con materiale studiato la provenienza dei pezzi può essere desunta soltanto laddove esplicitamente indicata nei contenitori o sul pezzo stesso tramite siglatura.

Le informazioni reperite dalle casse sono state infine registrate all'interno del portale SIGECWeb in schede MINP in cui, tra le informazioni, si è specificata l'appartenenza ai rinvenimenti di Canal con l'indicazione del sito secondo la numerazione di Canal 2013 e del Fondo Canal.

Tra i materiali si segnala una cassa, prevalentemente di *small finds* (oggetti minuti rinvenuti nel corso delle indagini archeologiche) in vetro e metallo, prelevati dagli schedari in cui erano stati riposti, dallo stesso Canal, e consegnati contestualmente al resto del fondo.

A margine di questo lavoro, è stato possibile partecipare a un'esperienza di valorizzazione del patrimonio in occasione della Festa della Giuggiola a Lio Piccolo (Cavallino-Treporti). Questo luogo, particolarmente caro a Canal e sede di un importante sito come la villa marittima, ospita una comunità profondamente legata alla propria storia e al patrimonio archeologico. Questa cornice si è rivelata il contesto ideale per rendere la comunità, partecipe dei risultati di questo lavoro, raccogliendo anche preziose informazioni sulle modalità di formazione del Fondo e di recupero del gruppo di materiali presenti in deposito.

Il lavoro risulta tuttora *in fieri*: sono ancora molte le 'casse Canal' che necessitano una revisione, in particolare quelle relative a contesti della Laguna sud. Queste, al momento, non possono concorrere allo sviluppo di una valutazione complessiva del patrimonio lasciatoci da Canal. Tuttavia anche per le casse già prese in considerazione, la criticità principale, oltre alla frammentarietà della maggior parte dei materiali, ha riguardato l'attribuzione certa della provenienza, che in alcuni casi, come già evidenziato, è risultata impossibile. La prospettiva futura sarebbe, dunque, innanzitutto quella di proseguire con lo spoglio dei materiali e arrivare a concludere definitivamente la sistemazione, ordinata il più possibile per contesti, delle casse. In seguito integrare in maniera più sistematica il Fondo Canal con i dati provenienti dal magazzino, al fine di creare associazioni precise e individuare con maggiore accuratezza i siti, e, laddove possibile, anche i sottositi. In questo modo sarà possibile non solo restituire una visione complessiva dell'eredità lasciata da Ernesto Canal, ma anche costruire un quadro più organico di molti siti della laguna, per lo più sconosciuti e mai indagati sistematicamente.

Bibliografia

Canal, E. (2013). *Archeologia della Laguna di Venezia, 1960-2010*. Sommacampagna: Cierre Edizioni.

Della Mora, A.; Bergamo, M. (2024). «Una finestra sul Canal: ricognizioni nell'archivio di un esperto della Laguna di Venezia». *Archeologia Veneta. Journal of Ancient Studies on North-Eastern Italy*, 47, 98-111. https://doi.org/10.5281/zenodo.14621842

Tra normativa e realtà: gestione e prospettive dei resti umani nella Soprintendenza di Venezia

Sara Bini
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Lorenzo Bigo
Antropologo libero professionista
Lisa De Luca
CROP – Centre of Research in Osteoarchaeology and Paleopathology, Department of Biotechnologies and Life Sciences, Università degli Studi dell'Insubria

I depositi archeologici come dispositivi di tutela e ricerca: quadro normativo e prospettive operative

Oggetto di questo intervento[1] sono i materiali osteologici derivanti dagli scavi effettuati all'interno del territorio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, depositati presso il deposito del Tezon Grando nell'isola del Lazzaretto Nuovo e nei depositi delle Prigioni di Palazzo Ducale.

A livello nazionale, la sistemazione dei resti umani nei depositi archeologici è oggi al centro di un intenso ripensamento metodologico e normativo che intreccia etica, tutela e ricerca scientifica. Il Codice dei beni culturali (d.lgs. 42/2004) li qualifica come «beni di interesse archeologico» e impone alla pubblica amministrazione di garantirne integrità materiale, dignità e conservazione a lungo termine, stabilendo che ogni intervento di spostamento, studio o campionamento avvenga con autorizzazione preventiva della competente Soprintendenza. Il quadro giuridico si è consolidato con le *Linee guida per il trattamento dei resti umani* appartenenti al patrimonio culturale, emanate dall'Istituto Centrale per l'Archeologia nel 2022 (MIC 2022**)**, che definiscono protocolli uniformi per recupero, inventariazione, confezionamento, monitoraggio microclimatico e criteri di accesso ai reperti, con un richiamo esplicito al principio *respect, care and dignity* mutuato dagli standard internazionali. Parallelamente, il D.M. 244/2019 sui profili professionali dei beni culturali riconosce all'antropologo fisico competenze specifiche in materia di schedatura, conservazione preventiva e consulenza etica, rendendo la presenza di tale figura obbligatoria in ogni progetto di gestione depositale che coinvolga resti umani.

In ambito museale, i precetti del Codice etico ICOM invitano a garantire trasparenza, tracciabilità e corretto uso scientifico dei resti, limitando pratiche distruttive al minimo necessario e prevedendo consultazioni con le comunità d'origine quando pertinenti; tali principi vengono ora recepiti dai depositi di tutela come standard operativi; l'adozione di contenitori in HDPE neutro, supporti craniali, etichette RFID e database condivisi non è più un optional, ma un obbligo deontologico e giuridico. Il deposito, da semplice spazio di stoccaggio, si trasforma così in 'laboratorio latente' capace di preservare un potenziale informativo che le scienze bioarcheologiche – dalla paleogenetica alla paleopatologia – possono via via liberare: ogni campione ben conservato equivale a un archivio di dati su dieta, mobilità, patologie, parentele e risposta immunitaria, la cui analisi è possibile solo se sono mantenuti contesto archeologico, provenienza stratigrafica e parametri microclimatici controllati.

Il panorama italiano della conservazione bioarcheologica mostra ormai soluzioni operative mature che traducono le linee guida ICA 2022 e il Codice etico ICOM in procedure di deposito concrete. A Roma, il Servizio di Bioarcheologia del Museo delle Civiltà ha trasformato un'area di oltre 800 m² in un hub integrato per studio e tutela: scaffalature metalliche certificate, cassette microforate e imaging 3D consentono di documentare i reperti prima di ogni movimentazione, mentre le tecnologie digitali adottate dal laboratorio (tomografia, analisi d'immagine, database condivisi) garantiscono tracciabilità e accesso remoto senza stressare i campioni.

A Milano, il Labanof gestisce la Collezione Antropologica Labanof (CAL), riconosciuta raccolta museale dalla Regione Lombardia e oggi forte di oltre 6.000 scheletri; la strategia di 'accesso graduato' demanda ogni richiesta di campionamento distruttivo a un comitato etico interno, mentre il confezionamento reversibile e la scheda digitale unificata assicurano reversibilità e replicabilità delle analisi, in linea con le raccomandazioni ICA e ICOM (Mattia et al. 2019).

Casi d'emergenza come il recupero dello scheletro umano e del grande orso nella grotta 'Cambio Programma' (Serle, BS) mostrano l'efficacia di questi standard sul campo: la Soprintendenza ha previsto il consolidamento *in situ*, la scansione 3D e il packaging neutro prima del trasferimento nei depositi provinciali, garantendo tracciabilità fin dal prelievo (Larentis et al. 2024).

Queste esperienze confermano che la combinazione di contenitori inerti, controllo microclimatico, catalogazione digitale e procedure etiche non è un semplice adempimento, ma un prerequisito per studi isotopici, paleogenomici

Check for updates

1 Il paragrafo 1 e il paragrafo conclusivo è stato scritto da Sara Bini. I paragrafi 2-4 sono stati scritti da Lorenzo Bigo e Lisa De Luca.

e paleoproteomici di qualità, oltre che per la valorizzazione pubblica attraverso modelli digitali.

Dal punto di vista operativo, la normativa impone che ogni deposito di resti umani garantisca cinque livelli di protezione: conservazione fisica mediante contenitori inerti, materiale assorbente e supporti personalizzati; controllo ambientale stabile (temperatura 16-20°C, umidità relativa 45-55%, assenza di luce diretta, filtri antipolvere e monitoraggio con datalogger); sicurezza e privacy (accessi tracciati, videosorveglianza, policy su immagini e dati sensibili in linea con il GDPR); tracciabilità digitale tramite inventari normalizzati (MIDaS o SIGECWeb) e database incrociati con l'Anagrafe nazionale delle collezioni; procedure etiche che prevedano valutazioni costi–benefici per qualunque campionamento distruttivo, con piani di conservazione del residuo osseo. Tali requisiti discendono dall'articolazione combinata di Codice, linee guida ICA, D.M. 244/2019 e dal Codice ICOM, e costituiscono la *due diligence* che ogni ente depositario deve dimostrare.

Le implicazioni di ricerca sono decisive: depositi concepiti in questo modo diventano acceleratori di studi interdisciplinari. Nel 2023, ad esempio, campioni provenienti dal deposito Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna hanno alimentato un progetto isotopico sulla dieta lagunare tardoantica, con risultati pubblicati su *Journal of Archaeological Science: Reports* che sarebbero stati impossibili senza un'adeguata conservazione del materiale analizzato (Battistel, Mannino, Richards 2024). Analogamente, la recente *Veneto Ancient DNA Initiative* ha utilizzato esclusivamente campioni provenienti da depositi conformi alle linee guida ICA, ottenendo un tasso di endogeno medio superiore al 12%, prova empirica che le buone pratiche conservative migliorano l'efficacia delle analisi paleogenomiche e riducono il consumo di DNA antico, una risorsa non rinnovabile.

Sul fronte della valorizzazione, depositi ordinati e digitalmente tracciati consentono di creare repliche 3D, data paper e mostre virtuali che rendono fruibile il patrimonio antropologico senza esporre i resti a rischi di degrado o a problematiche etiche di esposizione. Questo approccio è in linea con le raccomandazioni UNESCO sulla condivisione dei dati scientifici e con la Direttiva europea sull'Open Science; esso contribuisce a coinvolgere comunità locali e stakeholder nella gestione partecipata dei reperti, favorendo un dialogo tra scienza e società che rafforza il senso di identità culturale.

Nonostante il quadro normativo attuale e l'emergere di buone pratiche a livello nazionale, il deposito archeologico del Lazzaretto Nuovo, noto come Tezon Grando, presenta ancora oggi numerose criticità rispetto agli standard fissati dalle linee guida ICA 2022 e dal Codice etico ICOM. La struttura, pur rappresentando una risorsa storica e logistica importante per la Soprintendenza, non garantisce adeguate condizioni ambientali, né misure sistematiche di controllo microclimatico, tracciabilità digitale o protezione da agenti biologici. L'intervento qui documentato rappresenta dunque un primo passo verso l'adeguamento a tali standard: un'azione di emergenza e di tutela che ha consentito di riordinare, verificare e digitalizzare una parte significativa delle collezioni antropologiche conservate, pur operando in condizioni strutturalmente limitate. In attesa dell'individuazione di un deposito più idoneo, che consenta alla Soprintendenza di soddisfare appieno i requisiti di legge e le esigenze di ricerca, questo lavoro si configura come un'azione preparatoria necessaria per il futuro allineamento ai protocolli previsti dalla normativa vigente.

La sistemazione dei contesti di scavo

La verifica della presenza del materiale osteologico e la quantificazione dell'entità dei resti antropologici presenti nei locali è stata effettuata tramite delle ricognizioni all'interno dei luoghi di deposito dei materiali, con lo scopo di individuare non solo i contesti in cui erano certamente presenti resti umani, ma anche quei contesti in cui vi era l'ipotesi che potessero essere stati recuperati reperti osteologici.

A questa prima fase è seguita una verifica della documentazione di scavo dei contesti condotta tramite una ricerca d'archivio presso N.A.U.S.I.C.A.A. (Nucleo Archeologia Umida Subacquea Italia Centro Alto Adriatico): questo sia per appurare la presenza di resti osteologici nei contesti dubbi, sia per verificare la presenza della documentazione antropologica all'interno di tutta la documentazione di scavo in possesso della Soprintendenza.[2]

Una volta quantificata la reale entità delle raccolte osteologiche in possesso della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, è stato effettuato un intervento volto alla tutela del materiale stesso tramite una serie di verifiche sullo stato reale dei reperti e su quello dei loro contenitori, unito a delle azioni volte a migliorare la conservazione e lo stoccaggio del materiale.

In particolare, si è andati a osservare lo stato di conservazione delle ossa e, quando necessario, si è provveduto a sostituire i contenitori danneggiati con nuove casse e sacchetti integri.

2 Gran parte dei materiali presi in esame è ad oggi inedita, in quanto solo i resti umani provenienti da San Giacomo in Paludo e da San Lorenzo di Ammiana risultano essere stati oggetto di pubblicazioni scientifiche: Calaon et al. 2010; Gelichi et al. 2012; Ferri, Moine 2014.

Tabella 1 I contesti archeologici presi in esame

Torcello IV navata 1999
Torcello Seb B 1996/1997
Torcello Santa Fosca
Ca' Bembo
VE14M9 Area Convento
Molino Stucky Rio dei lavraneri
Venezia SAN Gregorio (VE18SGRE)
SAN Lorenzo di Ammiana
Grom Frari
SAN Marco Patriarcato
San Marco in Boccalama/San Giacomo in Paludo/San Adriano/La Misericordia
Murano
San Girolamo Mestre
Cannaregio Scuola Grande della Misericordia
Chioggia Perottolo
Chioggia Piazza Calcagno
Chioggia Val da Rio
Chioggia Viale Stazione
Mazzorbo
VE CARCERI M 15.3.2000 SETT.A
OSSA SCHELETRO NO PROVENIENZA

Raccolta, criticità e prime azione conservative sui materiali osteologici della Laguna di Venezia

La ricognizione preliminare, seguita dalla ricerca in archivio, ha dato come esito la presenza di 21 contesti archeologici in cui vi è stato il recupero di reperti osteologici umani **[tab. 1]**. Tali contesti sono stati esaminati uno per uno, per un totale di 178 casse visionate.

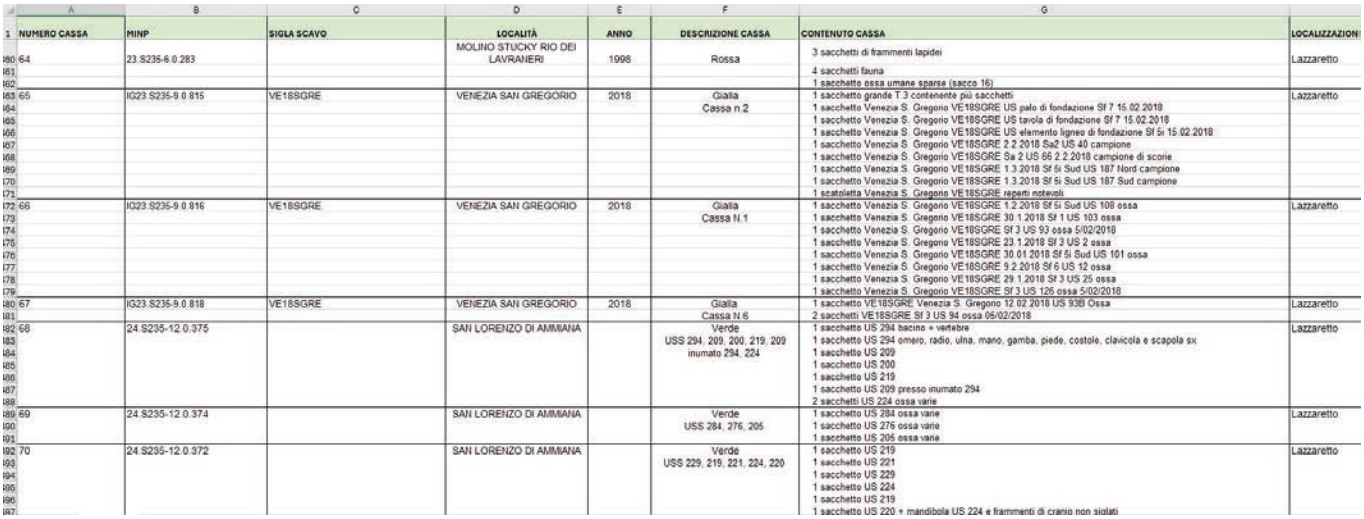
I materiali osteologici sono risultati afferenti a scavi effettuati in laguna dagli anni Settanta fino agli anni Duemila. Ci si è confrontati, quindi, con una grande varietà di modalità di stoccaggio dei resti scheletrici, non sempre ottimali per la loro conservazione.

La quasi totalità del materiale scheletrico è risultata ancora da lavare; tuttavia, alcuni contesti sottoposti a studio presentavano le ossa già pulite e, a volte, già parzialmente restaurate. Lo stato di conservazione dei reperti osteologici è apparso generalmente buono. I materiali si presentavano con la corticale integra, anche se sono stati rinvenuti numerosi elementi scheletrici frammentati: tale frammentazione è da intendersi derivata o da rotture avvenute durante le operazioni di scavo oppure da un cattivo grado di conservazione già preesistente, e non alle modalità di stoccaggio nei locali della Soprintendenza. I materiali degli scavi meno recenti sono risultati essere quelli maggiormente deteriorati, con sacchetti di plastica ormai distrutti e alla conseguente commistione di materiali osteologici: ciò ha determinato, a volte, l'impossibilità di comprendere a quali reperti abbinare i cartellini rinvenuti all'interno delle casse. Per la tutela dei resti osteologici e per un loro corretto stoccaggio volto a una migliore conservazione, ai materiali che presentavano sacchetti rotti o danneggiati è stato fornito un nuovo contenitore; inoltre sono stati predisposti dei nuovi cartellini per una più chiara individuazione dell'appartenenza dei materiali ai contesti di riferimento.

Quindici casse di reperti osteologici provenienti dallo scavo di Torcello Battistero (TO.VE.SEB B) e di tre casse provenienti dallo scavo di Torcello Santa Fosca si caratterizzavano per una pessima situazione iniziale di conservazione dei reperti con elementi scheletrici privi di corticale, altamente frammentati, con la parte di osso spugnoso in degrado.

Un altro esempio riguarda il contesto di Chioggia Val da Rio per il quale la consegna dei materiali osteologici alla Soprintendenza da parte di coloro che hanno eseguito lo scavo era avvenuta tramite l'avvolgimento delle ossa non lavate all'interno di fogli di pellicola di alluminio. Si è provveduto quindi alla rimozione dell'alluminio e all'insacchettamento dei reperti in maniera corretta all'interno di nuovi sacchetti siglati. In alcuni casi ancora i resti umani sono stati rinvenuti avvolti in carta di giornale: anche in questo caso la carta è stata sostituita con nuovi sacchetti di plastica. Un caso particolarmente spiacevole è stato il rinvenimento di materiali osteologici contaminati da una sostanza sconosciuta (probabilmente una sorta di colla) e insacchettati con dei guanti di lattice probabilmente utilizzati per maneggiarli.

Tutte queste diverse modalità di consegna dei materiali sono dovute all'evoluzione stessa della disciplina antropologica nel corso degli



	A	B	C	D	E	F	G	
1	NUMERO CASSA	MINP	SIGLA SCAVO	LOCALITÀ	ANNO	DESCRIZIONE CASSA	CONTENUTO CASSA	LOCALIZZAZIONE
160	64	23.S235-6.0.283		MOLINO STUCKY RIO DEI LAVRANERI	1998	Rossa	3 sacchetti di frammenti lapidei	Lazzaretto
161							4 sacchetti fauna	
162							1 sacchetto ossa umane sparse (sacco 16)	
163	65	IG23.S235-9.0.815	VE18SGRE	VENEZIA SAN GREGORIO	2018	Gialla Cassa n.2	1 sacchetto grande T.3 contenente più sacchetti	Lazzaretto
164							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE US palo di fondazione Sf 7 15.02.2018	
165							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE US tavola di fondazione Sf 7 15.02.2018	
166							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE US elemento ligneo di fondazione Sf 5i 15.02.2018	
167							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE 2.2.2018 Sa2 US 40 campione	
168							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE Sa 2 US 66 2.2.2018 campione di scorie	
169							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE 1.3.2018 Sf 6i Sud US 187 Nord campione	
170							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE 1.3.2018 Sf 6i Sud US 187 Sud campione	
171							1 scatoletta Venezia S. Gregorio VE18SGRE reperti notevoli	
172	66	IG23.S235-9.0.816	VE18SGRE	VENEZIA SAN GREGORIO	2018	Gialla Cassa N.1	1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE 1.2.2018 Sf 5i Sud US 108 ossa	Lazzaretto
173							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE 30.1.2018 Sf 1 US 103 ossa	
174							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE Sf 3 US 93 ossa 5/02/2018	
175							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE 23.1.2018 Sf 3 US 2 ossa	
176							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE 30.01.2018 Sf 5i Sud US 101 ossa	
177							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE 9.2.2018 Sf 6 US 12 ossa	
178							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE 29.1.2018 Sf 3 US 25 ossa	
179							1 sacchetto Venezia S. Gregorio VE18SGRE Sf 3 US 126 ossa 5/02/2018	
180	67	IG23.S235-9.0.818	VE18SGRE	VENEZIA SAN GREGORIO	2018	Gialla Cassa N.6	1 sacchetto VE18SGRE Venezia S. Gregorio 12.02.2018 US 93B Ossa	Lazzaretto
181							2 sacchetti VE18SGRE Sf 3 US 94 ossa 05/02/2018	
182	68	24.S235-12.0.375		SAN LORENZO DI AMMIANA		Verde USS 294, 209, 200, 219, 209 inumato 294, 224	1 sacchetto US 294 bacino + vertebre	Lazzaretto
183							1 sacchetto US 294 omero, radio, ulna, mano, gamba, piede, costole, clavicola e scapola sx	
184							1 sacchetto US 209	
185							1 sacchetto US 200	
186							1 sacchetto US 219	
187							1 sacchetto US 209 presso inumato 294	
188							2 sacchetti US 224 ossa varie	
189	69	24.S235-12.0.374		SAN LORENZO DI AMMIANA		Verde USS 284, 276, 205	1 sacchetto US 284 ossa varie	Lazzaretto
190							1 sacchetto US 276 ossa varie	
191							1 sacchetto US 205 ossa varie	
192	70	24.S235-12.0.372		SAN LORENZO DI AMMIANA		Verde USS 229, 219, 221, 224, 220	1 sacchetto US 219	Lazzaretto
193							1 sacchetto US 221	
194							1 sacchetto US 229	
195							1 sacchetto US 224	
196							1 sacchetto US 219	
197							1 sacchetto US 220 + mandibola US 224 e frammenti di cranio non siglati	

Figura 1 Panoramica del file Excel realizzato a seguito del lavoro di ricognizione

anni. Un ulteriore segno dei tempi è rappresentato dalla presenza della siglatura effettuata direttamente sull'osso del materiale sottoposto a studio negli anni Ottanta del Novecento, una modalità di schedatura oggi non più applicabile soprattutto in base ai caratteri etici che devono essere perseguiti durante un recupero e lo studio di materiali osteologici umani.

L'intero lavoro è stato condotto in collaborazione con un team di colleghi archeologi (cf. Bini et al. *infra*). e ha avuto come esito la realizzazione di elenchi digitali nonché di un file in formato Excel in cui sono state riportate tutte le casse visionate. Il file presenta la descrizione del contenuto di ogni cassa e la descrizione della stessa **[fig. 1]** in modo tale da essere utile per la creazione di una scheda per il SIGECWeb. Sono state segnalate le casse di cui non era ancora stato creato il numero MINP e si è provveduto a richiederne la creazione ai funzionari della Soprintendenza: in questo modo tutte le casse contenenti reperti osteologici umani sono state inserite all'interno del catalogo SIGECWeb.

Prospettive di intervento per i depositi antropologici della Laguna di Venezia

Il lavoro di ricognizione e riordino del materiale antropologico in deposito presso i magazzini della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna è un intervento che ha un grande valore non solo per la gestione e la tutela della parte del patrimonio culturale che si identifica con i resti osteologici umani, ma soprattutto per le possibilità che questa migliore gestione apre nel campo della valorizzazione e della ricerca. L'utilizzo di strumenti chiari e adeguati (documenti Excel, SIGEC, ecc) permette ai funzionari di avere una chiara cognizione di quantità, localizzazione e stato del materiale conservato nei magazzini, premessa fondamentale per ogni azione volta alla loro valorizzazione e al loro studio, risultando in questo modo facilmente accessibili e localizzabili sia per gli addetti della Soprintendenza che per i ricercatori esterni.

Interventi futuri di ricognizione, di sistemazione e studio dei materiali osteologici conservati all'interno dei depositi localizzati nell'isola del Lazzaretto Nuovo e presso le Prigioni di Palazzo Ducale dovranno essere sicuramente mirati a migliorare la conservazione delle ossa. A tale proposito la fase di lavaggio dei resti umani presenti nei magazzini potrebbe essere un'attività utile sia per un'adeguata conservazione del materiale sia per un controllo di ogni singolo elemento allo scopo di poter prevedere, se necessario, interventi di restauro. Altre future attività potrebbero prevedere delle specifiche modalità di imballaggio e di stoccaggio per i resti appartenenti agli individui non adulti (*juvenes*) presenti all'interno dei contesti di scavo presi in esame: questa tipologia di materiali (a causa di una maggiore fragilità e delle dimensioni ridotte) necessita infatti di ulteriori cautele durante le analisi di laboratorio.

Conclusioni

Il lavoro svolto rappresenta un primo passo concreto verso l'adeguamento degli spazi di deposito della Soprintendenza di Venezia agli standard definiti dalle recenti linee guida ministeriali e dai protocolli internazionali in materia di conservazione dei resti umani. In un contesto logistico ancora critico, come quello del Tezon Grando al Lazzaretto Nuovo, la ricognizione sistematica, la digitalizzazione dei dati e il miglioramento delle condizioni conservative costituiscono una base operativa fondamentale, sia per la tutela sia per la valorizzazione futura del patrimonio lagunare. L'esperienza maturata dimostra che anche in assenza di strutture ideali è possibile attivare processi virtuosi di gestione del patrimonio antropologico, purché fondati su una visione integrata tra etica, tecnica e ricerca scientifica. Il consolidamento di tali pratiche, tuttavia, richiede una

pianificazione a medio termine che includa il trasferimento dei materiali in depositi strutturalmente idonei, capaci di garantire controllo ambientale, tracciabilità digitale, sicurezza fisica ed epistemologica dei reperti. In questa prospettiva, il deposito non è più un semplice luogo di custodia, ma si configura come un'infrastruttura culturale abilitante, in grado di attivare reti di conoscenza, favorire la partecipazione della comunità scientifica e restituire senso pubblico ai resti umani, valorizzandoli come beni culturali a pieno titolo.

Bibliografia

Arizza, M. (2024). «La valorizzazione dei resti umani antichi attraverso l'esposizione museale. Stato dell'arte della letteratura scientifica e dei documenti di indirizzo etico. L'esperienza del Consiglio Nazionale delle Ricerche». *Bollettino di archeologia online*, 15(2), 95-102. https://bollettinodiarcheologiaonline.beniculturali.it/wp-content/uploads/2024/09/08_Arizza.pdf

Battistel, D.; Mannino, M.A.; Richards, M.P. (2024). «Carbon and Nitrogen Stable Isotopes Reveal the Human Paleodiet Evolution During the 8th-12th Century in the Venetian Lagoon (Italy)». *Journal of Archaeological Science: Reports*, 17, 66.

Belcastro, M.G.; Manzi, G.; Moggi Cecchi, J. (a cura di) (2022). *Quel che resta: Scheletri e altri resti umani come beni culturali*. Bologna: il Mulino.

Calaon, D.; Gelichi, S.; Moine, C. et al. (2010). *Non in terra né in acqua. La Laguna nord attraverso l'archeologia di un'isola: San Lorenzo di Ammiana = Catalogo della Mostra* (Venezia, 19 maggio 2010). Venezia.

Cattaneo, C.; Mattia, M. (2024). «Resti umani e patrimonio: protagonisti delle strategie per migliorare il futuro». *Bollettino di archeologia online*, 15(2), 233-47.

Dellù, E.; Sciatti, A. (2021). «Reperti o uomini? Etica dei resti umani». Giostra, C.; Perassi, C.; Sannazaro, M. et al. (a cura di), *"Sotto il profilo del metodo". Studi in onore di Silvia Lusuardi Siena in occasione del suo settantacinquesimo compleanno*. Mantova: SAP Società Archeologica s.r.l., 473-84.

Ferri, M.; Moine, C. (2014). *L'isola di domani. Cultura materiale e contesti archeologici a San Giacomo in Paludo (Venezia).* Firenze: All'Insegna del Giglio.

Gelichi, S. et al. (2012). «Isole fortunate? La storia della Laguna nord di Venezia attraverso lo scavo di San Lorenzo di Ammiana». *Archeologia Medievale*, 39, 9-56.

Larentis, O.; Longhi, C.; Tremari, M.; Solano, S. (2024). *Grotta "Cambio Programma" (Serle, BS): intervento archeologico di emergenza e protocolli di documentazione 3D, consolidamento in situ e packaging neutro = Atti del Workshop "PreActs", sezione Scavo e recupero di resti antropologici*, *Bollettino di Archeologia Online* – Supplemento 2.

Maarleveld, T.; Guérin, U.; Egger, B. (eds) (2013). *Manual for Activities directed at Underwater Cultural Heritage: Guidelines to the Annex of the UNESCO 2001 Convention*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

Mattia, M.; Poppa, P.; Porta, D.G.A.; Cattaneo, C. (2019). *La CAL (Collezione Antropologica Labanof) e il progetto MIANTROPO = Convegno "Eticamente Sapiens. Dallo scavo alla valorizzazione dei resti umani"* (Bari, 17-18 giugno 2019).

MIC – Ministero della Cultura (2022). *I resti scheletrici umani: dallo scavo, al alboratorio, al museo.* Roma: Ministero della Cultura.

Laguna di Venezia: il restauro delle tavole intarsiate dal sito subacqueo 'Fusina 1'

Alessandro Asta
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Padova, Treviso e Belluno
Ilaria Bianca Perticucci
Conservazione e Restauro, Milano

Tra il 2012 e il 2014 la ex Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto, nell'ambito delle opere di ampliamento e adeguamento del canale Malamocco-Marghera, ha diretto una serie di indagini archeologiche subacquee, provvedendo allo scavo integrale di un sito già noto in letteratura (Fusina 1).

Qui di seguito si fornisce la sintesi delle operazioni di restauro condotte su 24 frammenti di tavole lignee intarsiate, rinvenute infisse nel fondale a conterminazione di una struttura in conci litici. Di forma rettangolare, hanno dimensioni comprese tra 50 e 150 cm di lunghezza, 20 e 40 cm di larghezza, con spessore compreso tra 2,5 e 4 cm. In corrispondenza di uno dei margini originali, alcune tavole conservano delle scanalature di circa 2 cm di profondità, distribuite lungo lo spessore. Al di sotto del margine scanalato, molti degli elementi risultano decorati con fregi geometrici e fitomorfi realizzati a incisione **[fig. 1]**. Le analisi condotte hanno consentito di identificare l'essenza (*Quercus* sp.) e la datazione (430-610 AD), suggerendo possa trattarsi di materiale di reimpiego per il successivo impianto insediativo datato a epoca alto-medievale. Le tavole, una volta concluse le indagini, sono state imballate seguendo procedure standard per garantire la conservazione dei manufatti imbibiti.

L'intervento di restauro si è svolto in tre fasi principali: 1. pulitura e consolidamento, presso il Centro di trattamento del legno bagnato della ex Soprintendenza Archeologia della Lombardia (Milano); 2. liofilizzazione, presso l'azienda Criofarma S.p.A. (Torino); 3. stabilizzazione, presso il Laboratorio ReBA – Conservazione e Restauro (Milano).

Una volta aperti gli imballi, nel 2016, i reperti lignei si presentavano saturi d'acqua e caratterizzati dalla presenza di sedimenti limosi sulle superfici. Il legno risultava alquanto fragile soprattutto lungo i margini con forte perdita della sua resistenza meccanica; molti degli elementi presentavano profonde fessurazioni, fratture o distacchi. Inoltre, in diversi casi, sono stati osservati segni di attacchi biologici pregressi (da *Teredo navalis*).

Presso il Centro Trattamento del Legno Bagnato è stata predisposta la vasca di trattamento per la desalinizzazione; le superfici interne della vasca sono state foderate con un telo in polietilene, mentre sul fondo sono state disposte le lastre forate in acciaio inox destinate ad accogliere i reperti. La foratura delle lastre permette infatti il ricircolo della soluzione e il contatto con tutte le superfici dei reperti. Due pompe da immersione per acquari garantivano il costante movimento della soluzione di trattamento.

Tra i mesi di giugno e luglio 2017 le tavole sono state sottoposte alla fase di pulitura per la rimozione dei depositi, avvenuta mediante acqua nebulizzata o spruzzine con l'ausilio di mezzi meccanici quali pennelli e spazzolini in setola morbida. Per i reperti particolarmente fragili e/o fessurati, si è provveduto a fasciare le zone che presentavano criticità con delle reti in poliestere chiuse con fascette autobloccanti. Le lastre forate sono state coperte con TNT per evitare il contatto diretto dei legni, considerate le condizioni di fragilità dei materiali. Al termine delle operazioni di pulitura i reperti sono stati posti in vasca ed è stato avviato il riempimento con acqua demineralizzata fino alla totale immersione. Si è poi provveduto a effettuare il trattamento di estrazione degli ioni ferro liberi e legati alla matrice organica del legno con soluzioni chelanti.

I reperti sono stati immersi in una soluzione allo 0,1% di acido etilendiamminotetraacetico bisodico (EDTA-Na2), mantenuta a pH 6, per alcuni cicli di 24 ore ciascuno. A ogni cambio della soluzione è stato eseguito il test colorimetrico (fenantrolina) per determinare la concentrazione degli ioni ferro. Al termine del trattamento i legni sono stati immersi in acqua distillata per eliminare ogni residuo di prodotto chelante.

Questo trattamento è necessario per ridurre il più possibile la presenza di composti inorganici presenti nel terreno di giacitura o disciolti in acqua, che penetrano all'interno della struttura lignea e, precipitando, si depositano nelle sue porosità. Infatti, la probabile conseguenza è che questi composti insolubili occludano le porosità del legno impedendo la penetrazione dei consolidanti. Inoltre, in particolare gli ioni di rame e ferro, provenienti dai prodotti di corrosione di parti metalliche o di oggetti metallici, possono interagire con il consolidante, il glicole polietilenico, causandone la depolimerizzazione.

Alla fine di luglio 2017 è iniziato il trattamento di impregnazione di tutti i reperti. Considerato il livello di degrado abbastanza elevato, si è deciso di modificare il trattamento utilizzando solo due pesi molecolari: Peg 1500 con una percentuale di impregnazione al 20% e Peg 4000 sempre al 20% i quali, con i loro alti pesi molecolari, offrono al legno un valido sostegno strutturale. La somministrazione di Peg ha avuto cadenza settimanale (70 kg) fino al raggiungimento di tutto il prodotto avvenuto a febbraio 2018. Il processo di impregnazione è continuato fino a settembre 2019 garantendo così una maggiore impregnazione del consolidante. Si è poi provveduto a svuotare la vasca, prelevando i reperti, che sono stati sciacquati dagli eccessi di consolidante, sigillati con pellicola polietilenica, imballati con fogli di pluriball, poi supportati da lastre

Check for updates

Figura 1
Riccardo Conton (Sitmar Sub), rilievo speditivo di un frammento di tavola appena estratta dal sito 'Fusina 1'. 2014.
© Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Figura 2
Ilaria Bianca Perticucci, attività di rimozione degli eccessi di Peg. 2020.
© Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

di compensato o polistirene per garantire una maggiore stabilità durante la fase di movimentazione, e trasferiti a Torino per dare seguito al trattamento di liofilizzazione.

Qui, i manufatti sono stati adagiati sulla piastra interna facendo attenzione a non farli aderire tra loro durante la fase di congelamento. Completata la fase di preparazione, la porta del liofilizzatore viene normalmente chiusa arrivando alla temperatura di –28°C con un controllo giornaliero e, nell'arco di una settimana, viene stabilizzato il processo. Gli spessori dei traversini impongono un lento congelamento e adattamento alle basse temperature per evitare eventuali fessurazioni o stress del legno causato dall'acqua contenuta all'interno delle fibre. Il processo di essiccazione è ottenuto sottovuoto, per sublimazione del ghiaccio contenuto nei reperti congelati. Complessivamente, la fase di liofilizzazione è durata tre mesi; i reperti sono quindi stati nuovamente pesati e misurati, procedendo alla rimozione degli eccessi di PEG con l'utilizzo di etanolo steso a pennello. Gli oggetti liofilizzati, a fine trattamento, acquistano una leggerezza consona a un legno e presentano un'apprezzabile superficie di aspetto naturale, priva di alterazioni cromatiche.

Il processo di essiccazione è poi iniziato a ottobre 2019 concludendosi a gennaio 2020.

A febbraio 2020 i manufatti sono stati nuovamente imballati e trasferiti a Milano. La stabilizzazione dei reperti ha quindi richiesto un tempo di circa sei mesi affinché il legno potesse adattarsi a un ambiente aerobico. Da giugno a luglio sono stati rimossi i residui di consolidante formatisi in superficie a seguito della liofilizzazione.

Il PEG era presente principalmente allo stato pulverulento e in aloni, raramente come microcristalli e gocciolature. La rimozione è avvenuta a secco con pennelli a setole di diversa durezza (ma non abbastanza da incidere la superficie) e a umido con tamponature di soluzione idroalcolica di etanolo al 30% **[fig. 2]**. Con uno specillo sono state ripulite, ove possibile, le fessurazioni. L'allontanamento delle polveri prodotte è avvenuto con un aspiratore. Successivamente è stato applicato Regalrez 1126 al 20% in White Spirit D 40, necessario per una migliore compattezza della matrice lignea.

Infine, in vista della consegna alla competente Soprintendenza, i reperti sono stati posizionati su lastre in polistirene e chiusi in buste di polietilene inserendo il numero di identificazione per ogni singolo reperto.

Bibliografia

Asta, A.; Conton, R. (2014). «Venezia, Canale Malamocco-Marghera. Nuove indagini archeologiche subacquee sul sito 'Fusina 1'». *Notizie di Archeologia del Veneto (NAVe)*, 3, 91-6.

Anglani, L.; Bressan, F.; Toniolo, A. (2000). «Venezia, Laguna sud: l'insediamento sommerso di Fusina 1. I materiali». *Archeologia delle Acque*, II-1, 21-48.

Palazzo Tiepolo a San Fantin
La riscoperta di una decorazione muraria tardogotica

Valeria Saccarola
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Silvia Boel, Mario Massimo Cherido
Lares s.r.l.
Stefano Carlini, Andrea Marascalchi
Marascalchi Ingegneria

Il *regalzier*: una finitura tipicamente veneziana

La nascita dell'architettura civile veneziana vede gettate le sue premesse tecniche e formali nel corso del Duecento, quando le grandi famiglie veneziane attive nella mercatura e nella vita politica iniziano ad abbellire le proprie residenze, con materiali di rivestimento di alta qualità: marmi antichi, patere, bassorilievi, colonnine di spoglio, spesso derivanti dai viaggi commerciali nel Mediterraneo orientale; si vengono così a comporre delle facciate che sono riconoscibili e dichiarano esplicitamente l'appartenenza alla Repubblica, celebrandola. L'architettura diventa aperta testimonianza del legame tra storia pubblica e privata (Placentino 2025, 40-1, 45).

Questo intento di autorappresentazione della classe mercantile, che si esplicita inizialmente attraverso l'uso dei marmi antichi sulle facciate, evolve in epoca successiva in diverse forme decorative di rivestimento delle murature.

Dagli studi condotti emerge l'esistenza di una grande varietà e complessità nelle conformazioni architettoniche, nelle finiture e negli impasti, alcuni dei quali sono adottati in modo esteso e continuo mentre altri appaiono il risultato di sperimentazioni di breve periodo (Scappin 2017, 65-6).

Si riconoscono come tratti distintivi del panorama architettonico veneziano gli intonaci a marmorino, le stesure a cocciopesto, le decorazioni ad affresco rinascimentali, prefigurate dai rivestimenti 'parziali' come il cosiddetto *regalzier*, un finto ammattonato dipinto a fresco su uno strato di intonaco sottile, spesso contornato da fregi con motivi vegetali, che talora si conservano nelle zone sotto il tetto o sotto la gronda di case e palazzi gotici.

La tradizione costruttiva veneziana ha sempre riservato un'attenzione particolare al livello qualitativo delle murature e assegnato un ruolo fondamentale agli strati di finitura delle superfici architettoniche in esterno. Oltre alle loro indubbie qualità estetiche e formali, finiture a intonaco e strati decorativi sono stati spesso applicati al fine di rallentare l'inevitabile processo di degrado delle murature. Si tratta di una sorta di 'superficie sacrificale' la cui funzione è quella di rallentare il degrado causato dalla combinazione di agenti atmosferici, aerosol salino e processi di risalita capillare. Le finiture a *regalzier* e marmorino sono probabilmente tra le soluzioni per esterni più note e diffusamente adottate in forza delle loro caratteristiche e qualità formali (Remotto 2012, 320).

Nel periodo gotico e tardogotico (XIII-XV secolo) le murature erano costituite in prevalenza da laterizi con elementi aggiunti in pietra d'Istria. È in questo periodo che si diffonde l'uso di stesure di un leggero intonachino protettivo, tanto sottile che lascia intravedere le tessiture murarie sottostanti. In alcuni casi l'intonachino stesso, applicato in una stesura leggermente più spessa, veniva decorato a imitare un paramento a reticoli regolari di mattoni di diverso colore: nasce così il *regalzier* (Boffi 2020, 62, 66).

Il *regalzier* costituisce infatti il trattamento a intonaco riservato alle murature del periodo gotico, specialmente tra il XIV e il XV secolo, composto da un'intonacatura monostrato a base di sabbia e calce, decorata a fresco (di colore rosso, ocra o rosato) a imitare col pennello le commessure della muratura sottostante attraverso geometrie e cromie.

Wolters afferma che l'uso di nobilitare i materiali più semplici, come il mattone, per mezzo di tale procedimento sembra essersi affermato già nel Medioevo. Abbondanti resti di uno strato di colore rosso con commessure dipinte ritrovati non solo sul campanile di Santa Maria dei Frari e sulla facciata della Madonna dell'Orto, ma anche su tanti altri edifici, sembrano dimostrare che in tutti gli edifici di una certa pretesa l'effetto desiderato era quello di un muro in mattoni assolutamente regolare e di colore uniforme e intenso (Wolters 2008, 101-2).

Sulle origini del *regalzier* il dibattito è tuttora aperto.

Riferiscono Piana e Danzi che le più antiche tracce di finitura ancora sussistenti sulle cortine murarie degli edifici cittadini, databili con sicurezza, risalgono al XIV secolo. Prima di allora, con la sola eccezione del chiostro del monastero di Sant'Apollonia, forse edificato tra il XII e il XIII secolo – dove si possono ancora osservare lacerti di finto ammattonato probabilmente pertinenti alle prime fasi costruttive – le informazioni in nostro possesso sono affidate alle sole testimonianze iconografiche (disegni, incisioni e dipinti), a qualche raro residuo di intonaco dipinto ancora aderente a mattoni appartenuti a fabbriche demolite ed emerso nel corso di passati restauri, ai pochi lacerti, infine, individuati nel corso di recenti scavi archeologici, da cui sono emerse ad esempio singole altinelle appartenute a edifici demoliti del XII-XIII secolo, ancora rivestite di intonaci monostrato dipinti a finto mattone o a racemi floreali (Piana, Danzi 2004, 65-6).

Tra le testimonianze iconografiche, i dipinti di scuola veneta appaiono quasi fotografie d'epoca:

Check for updates

in particolare il ciclo di teleri realizzati per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista (come il telero di Gentile Bellini con la *Processione in Piazza San Marco*, il telero di Giovanni Mansueti *Miracolo della Croce in campo San Lio* e il *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* di Vittore Carpaccio) rappresenta una raccolta di preziose immagini che documentano nella loro completezza e vivacità i paramenti decorativi policromi dell'architettura civile nella Venezia medioevale. Nello specifico, il telero di Gentile Bellini con il *Miracolo della Croce* mostra la decorazione a fasce e *regalzier* – a pannelli sia monocromi sia bicromi disposti a losanghe– di Palazzo Cappello (Piana 2023, 179).

Nei rivestimenti più antichi prevale l'uniformità di colore nella riproduzione del paramento murario; a partire dal secondo Trecento appare qualche *regalzier* bicromo, con elementi disposti a formare un disegno a losanghe (176); le finte cortine sono spesso accompagnate da decorazioni a fasce verticali e orizzontali che sottolineano la partitura dei prospetti, unite talvolta a fregi decorativi e a dipinture a fresco, fasce dipinte a motivi fitomorfi geometrici o riproducenti marmi colorati (come si trovano a Palazzo Tiepolo, di cui si parlerà poi).

Nella sua recente pubblicazione, Mario Piana (2023, 175) elenca alcune delle varianti decorative a *regalzier*: la decorazione bicroma disposta a losanga si può trovare anche nella versione bianca e rossa, con incisioni orizzontali, ma assente delle fugature dipinte; tra Quattro e Cinquecento appare qualche rivestimento monocromatico su intonaco a unico strato, simile al *regalzier* nella tecnica esecutiva, ma assente della tramatura dei finti allettamenti. A periodi più tardi, pur di incerta datazione, si fanno risalire invece alcuni casi di intonaco monostrato inciso a chiodo in corrispondenza degli allettamenti ma privi di stesure cromatiche.

Si ritiene che il motivo a losanga possa avere come prototipo il motivo dei prospetti sud e ovest di Palazzo Ducale, sebbene non sia assodato se questa finitura abbia origine trecentesca, o non sia piuttosto un rivestimento lapideo applicato ai fronti del Palazzo nel Quattrocento. In ogni caso, numerose decorazioni murali a Treviso e a Verona testimoniano come l'imitazione del rivestimento a losanghe di Palazzo Ducale fosse un motivo particolarmente apprezzato nel tardo Quattrocento anche al di fuori di Venezia (Wolters 2008, 85).

Un ammattonato quadricromo, con crocette bianche, quadretti neri e rombi rosso-rosati si può osservare sulle pareti interne della chiesa di Santo Stefano, ancora nelle case a schiera di Corte Nova a San Lorenzo: quest'ultimo esempio testimonia il permanere di tale motivo decorativo anche nell'età del Rinascimento e del primo Cinquecento, quantomeno negli edifici minori (Piana 2023, 176), mentre le grandi architetture cominciano ad abbandonarne l'uso.

È evidente il ruolo di transizione che questo tipo di intonaco ha svolto nella fase di passaggio, fra XV e XVI secolo, dagli assetti decorativi dei fronti medievali, totalmente o parzialmente a vista, agli assetti rinascimentali a intonaco coprente (Squassina 2017, 48).

La tecnica del *regalzier* scompare da Venezia alla fine del Cinquecento, ma rimane comunque popolare per tutto il Seicento, diffondendosi in altre aree italiane ed europee (Remotto et al. 2021, 320).

Regalzier: l'origine del termine

Come riferisce Angela Squassina, dagli studi effettuati non sembrano risultare dati certi sull'origine del termine *regalzier*, né sulla questione se l'etimologia sia locale o alloctona.

L'origine viene talvolta ricondotta a un lessico di cantiere locale, anche se la pratica trova esemplari arcaici, forse prototipi, nel Veneto, come quelli trecenteschi documentati a Treviso da Mario Botter, o quelli rilevati da Francesco Doglioni in una dimora trecentesca veronese e nel castello di Avio. Tuttavia la possibilità di influenze nordiche e orientali è avvalorata dalle comprovate relazioni culturali e commerciali che Venezia intrattenne con entrambe le aree, dove si osservano intonaci a finta cortina e decorazioni con motivi a losanga. Suggestioni in questo senso derivano anche da assonanze che suggerirebbero un'etimologia nordica comune, come per esempio con i temini tedeschi 'die Regel' (regola) e 'die Zier' (termine arcaico per 'Gezierde', cioè 'decorazione'), da 'zieren' (adornare, decorare), la cui composizione potrebbe ben rappresentare la regolarità esibita di questo tipo di rivestimento decorativo (Squassina 2022, 267).

Un approfondimento sulla tecnica

L'utilizzo della tecnica a *regalzier* inizialmente aveva lo scopo di correggere, tramite una leggera velatura applicata ad affresco, le imperfezioni della tessitura muraria sottostante, dovute a differenze cromatiche o dimensionali dei laterizi.

Su una base costituita da un tipico intonaco in sabbia e calce aerea, veniva steso un fondo rossastro a larghe pennellate, cui si sovrapponeva la trama bianca delle fugature, con le verticali più spesse, la cui stesura appare quasi sempre guidata da incisioni orizzontali tracciate a chiodo sull'intonaco appena steso, di norma in corrispondenza degli allettamenti sottostanti (Piana 2023, 170), e ripassate con pigmento nero, a simulare gli effetti chiaroscurali della trama tessiturale (Squassina 2011, 267).

Il Dipartimento di Scienze Ambientali, Informatiche e Statistiche dell'Università Ca' Foscari Venezia ha condotto delle indagini su 21 campioni di intonaco a *regalzier* prelevati da elementi decorativi (cornici) e da murature in mattoni di edifici storici veneziani del XV secolo; dai risultati sono emersi dei dati interessanti, utili sia per approfondire la conoscenza dei materiali e tecniche dell'edilizia tradizionale veneziana, sia per la definizione di metodologie adeguate per la conservazione di queste testimonianze.

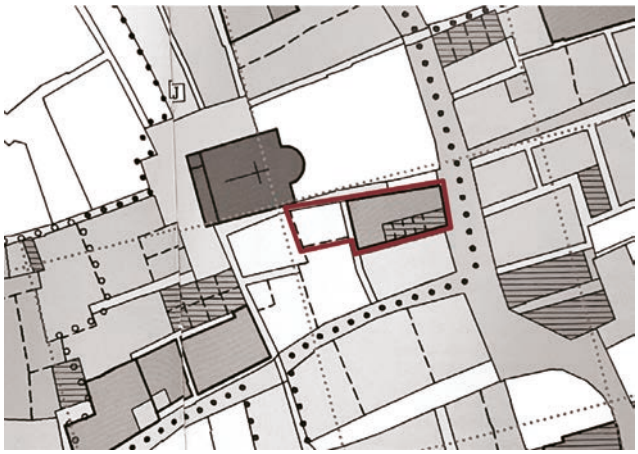


Figura 1 Planimetria dell'area dove sorgono gli edifici, così come si presentava fra 1300 e 1360, desunta dalle fonti storiche

Figura 2 Estratto dalla veduta prospettica di Venezia di Jacopo de Barbari risalente al 1500, con individuazione degli edifici

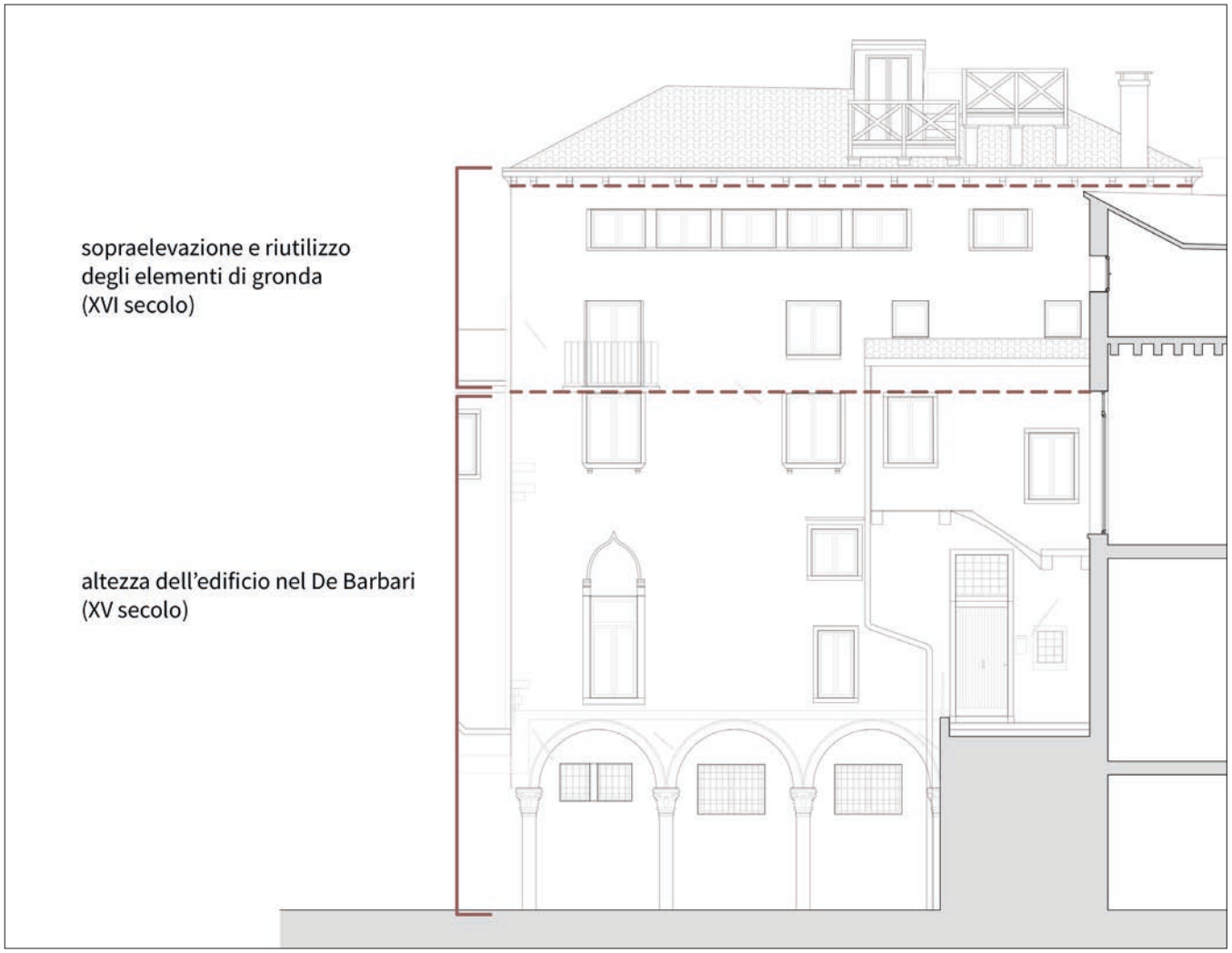


Figura 3 Prospetto verso la corte con indicazione della sopraelevazione storica, desunta dalla posizione di finestre e dipinti murali

Figura 4
Prospetto della corte interna di Palazzo Tiepolo a San Fantin prima del restauro. © Lares

Figura 5 Campione di descialbo dal quale emerge il *regalzier* rosso. © Lares

Figura 6 Prova di pulitura dei dipinti murali del prospetto sud. © Lares

Nel rimandare allo studio in bibliografia per i dettagli, si evidenziano qui alcune specifiche osservazioni: in tutti i campioni è stata riscontrata la presenza di un sottile strato rosso sopra il quale è stata realizzata la griglia bianca a imitazione dei mattoni; sono invece differenti per colore e morfologia gli intonaci preparatori presenti al di sotto dello strato rosso.

La maggior parte dei campioni analizzati sono inoltre caratterizzati dalla presenza di olio di lino, concentrata sulla superficie dei campioni di *regalzier*, suggerendo una sua applicazione sull'intonaco già in opera. Questo dato testimonia la prassi comune di aggiungere all'intonaco o applicare sulla sua superficie dell'olio o altro composto organico, per migliorarne l'idrorepellenza e la resistenza meccanica e ottenere anche una colorazione rossa più intensa (Remotto et al. 2012, 323).

Talvolta la finitura realizzata con un legante organico (caseato di calce) od oleoresinoso (una mistura di olio di lino cotto e resine naturali, quali la colofonia o il mastice) era applicata direttamente sulle superfici dei laterizi, opportunamente levigati (Piana 2023, 170).

Piana sostiene che tale pratica dev'essere stata alquanto diffusa nella tarda età del gotico veneziano. Le fonti scritte sembrerebbero documentarlo (a titolo di esempio si riporta che in un contratto del 1431 relativo alla Ca' d'Oro appare una clausola che contempla la levigatura dei paramenti laterizi e la loro successiva dipintura), sebbene manchino le evidenze concrete di tale prassi.

Un *regalzier* recentemente recuperato

Palazzo Salvadori Tiepolo a San Fantin ha subìto nel tempo numerose modifiche del proprio assetto architettonico, e ne porta i segni anche in facciata.[1] Il recente intervento di restauro, condotto dalla ditta Lares Restauri s.r.l. sotto la Direzione Lavori della Marascalchi Ingegneria e la sorveglianza della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, tra maggio 2024 e aprile 2025, ha permesso di recuperare, tra gli altri elementi, le porzioni affrescate sui prospetti appartenenti in parte all'assetto tardogotico – tuttora evocato dalla partitura architettonica con finestre

1 Palazzo Tiepolo viene menzionato anche da Squassina 2017, 272.

gotiche – in parte al periodo rinascimentale: sono stati così riportati in luce e valorizzati numerosi e variopinti lacerti di fregi fitomorfi, specchiature a finto marmo, cornici geometriche e floreali, e un interessante *regalzier* rosso a losanghe di particolare intensità, che evoca il motivo sulle facciate di Palazzo Ducale. Nel motivo a finto ammattonato sono evidenti le incisioni che scandiscono il ritmo delle stilature orizzontali.

A seguire viene esposto in dettaglio l'intervento di restauro a Palazzo Tiepolo che ha permesso di recuperare anche la decorazione a *regalzier*.

Il Palazzo

Palazzo Salvadori Tiepolo a San Fantin, così come lo conosciamo attualmente, è composto da due nuclei connessi fra loro: un edificio con assetto planimetrico e caratteri esteriori marcatamente gotici, con facciata bipartita su rio dei Barcaroli e che si estende lungo calle Drio la Chiesa, e un edificio aggiunto, che si sviluppa in continuità con il primo lungo la calle e con cui condivide la corte interna **[fig. 1]**.

L'insula su cui sorgono è quella di San Fantin ed essi occupano un'area posta a sud-est rispetto alla chiesa omonima. Questa parte dell'insula prese forma alla fine del XIII secolo e, nel secolo successivo, i documenti attestano la presenza di una *domus magna* che è probabilmente il nucleo originario dell'edificio gotico, separato dal sedime dell'edificio aggiunto da una calle di collegamento con il rio de le Veste.

Le vicende storiche hanno portato a un accorpamento delle proprietà dei due edifici, che si presentano oggi connessi funzionalmente fra loro. La corte interna con decorazione muraria tardogotica ne costituisce lo snodo: accessibile da un sotoportego, presenta la scala storica scoperta in linea, ripristinata nel secolo scorso, che permette di raggiungere il secondo piano nobile e le parti sovrastanti; un'altra scala, con ingresso dalla calle, dà accesso al primo piano nobile **[fig. 2]**.

L'edificio gotico è collocabile fra il XIV e la prima metà del XV secolo. La facciata sul rio è in gran parte ascrivibile a quel periodo, con l'eccezione della trasformazione di uno dei due portali acquei, dove l'arco acuto ha lasciato posto a un arco a tutto sesto.

L'edificio aggiunto presenta qualche difficoltà di collocazione temporale: dalla veduta del De Barbari si desume appena la presenza del tetto di un corpo basso, composto probabilmente dal piano terra porticato e da un primo piano nobile. Non si hanno poi evidenze documentali che riguardino la cronologia della successiva sopraelevazione, ma la presenza e la distribuzione dei dipinti murali di facciata permette di fare qualche considerazione.

Lacerti di decorazioni murali sono presenti sull'intera altezza dell'edificio aggiunto, e si estendono anche alla corta facciata che guarda verso il sotoportego, dove le specchiature fra le mensole della cornice di gronda sono decorate a finto marmo, con sottostante cornice floreale.

Il partito architettonico del primo piano nobile, che presenta finestre gotiche (una ad arco con estradosso ed intradosso cuspidato verso la corte, una ad arco trilobato sul lato verso il sotoportego), è coerente con la suddivisione delle cornici geometriche che delimitano i campi di *regalzier*, nonché con la cornice floreale che delimita la porta di accesso alla scala interna. La situazione cambia salendo: qui le cornici riquadravano finestre, oggi tamponate, poste in posizioni disassate rispetto a quelle sottostanti. Se a questo aggiungiamo i caratteri decorativi della cornice lapidea di gronda e delle sue mensole, analoghi a quelli dell'edificio gotico, si può ipotizzare che la sopraelevazione dell'edificio sia avvenuta in epoca immediatamente successiva alla veduta del De Barbari, quindi nella prima metà del XVI secolo, e che per essa si siano riutilizzati gli elementi di gronda esistenti. Una datazione più tarda, dopo la fine del XVI secolo, non sembrerebbe ragionevolmente compatibile con la riproposizione dei dipinti a finto marmo sotto alla cornice di gronda **[fig. 3]**.

La presenza sulle due facciate dell'edificio aggiunto di un insieme coerente di superfici decorate di elevata qualità, di cui si parlerà nei paragrafi successivi, suggerisce anche di ripensare al suo rapporto gerarchico con l'edificio gotico. La configurazione planimetrica del complesso sembrava indicare, almeno nella fase insediativa iniziale, una dominanza dell'edificio gotico quale *domus magna*, relegando quello aggiunto al ruolo dipendente di *domus de segentibus*, ma la preziosità delle sue facciate, unita alla presenza al suo interno di due alti piani nobili sovrapposti, ci parla di un rapporto divenuto paritario fra i due edifici, che si spartiscono equamente il ruolo di rappresentare la grandezza della casata.

Il cantiere

Le opere di conservazione dei dipinti murali sono state progettate ed eseguite all'interno di un cantiere di manutenzione straordinaria delle coperture e delle facciate del complesso, promosso dalle Proprietà costituitesi in condominio temporaneo.

I lavori hanno riguardato il rifacimento di gran parte degli intonaci, realizzati negli anni Novanta e ora ammalorati, con il recupero di quelli antichi ancora presenti, la ricucitura di limitati tratti murari, il restauro e la pulitura delle parti lapidee, il ripristino dei tiranti metallici e la manutenzione del manto di copertura e dei camini.

Un tema affrontato dal progetto è quello dell'estensione delle superfici esterne intonacate ai piani terra degli edifici: gli interventi precedenti avevano deciso di limitare l'intonaco alle parti alte, lasciando la fascia in muratura del piano terra completamente a vista e rifugandola con malta cementizia. Per quanto questa pratica sia diffusa in città, essa ha mostrato i suoi limiti soprattutto nella facciata sul rio, dove la fugatura cementizia, con il suo reticolo rigido e impermeabile, ha accelerato il degrado dei mattoni che

Figura 7 Dettaglio del finto mattonato rosso a losanghe dopo l'intervento di restauro. © Lares

Figura 8 Dettagli della decorazione pittorica posta sotto la grondaia del prospetto ovest dopo il restauro. © Lares

Figura 9 Particolare della decorazione pittorica fitomorfa. © Lares

Figura 10 Soprafinestra del prospetto ovest prima dell'intervento. © Lares

Figura 11 Dettaglio dei dipinti murali emersi sopra la finestra del prospetto ovest dopo il restauro. © Lares

sono diventati l'elemento debole del paramento.

La scelta progettuale è stata di estendere l'intonaco a marmorino fino al basamento in pietra: l'utilizzo di prodotti non premiscelati, ma composti in opera da maestranze specializzate a partire dai materiali della tradizione costruttiva veneziana consente di ottenere uno strato di finitura di ridotto spessore che ha funzione di protezione e di sacrificio. Questo favorirà la traspirazione della muratura e, quando il processo di cristallizzazione dei sali nel tempo porterà comunque all'inevitabile e progressiva disgregazione dell'intonaco, essa avverrà all'interno di un moto di alterazione naturale, percepibile come una delle possibili variazioni dello stato dell'edificio antico nel flusso della sua storia.

La conservazione dei dipinti murali è stata sicuramente l'operazione più delicata sia dal punto di vista tecnico che da quello progettuale, dovendo fare scelte sui livelli di pulitura e integrazione delle lacune, oltre che sulle caratteristiche dell'intonaco che doveva integrare le parti non decorate e conferire armonia alle facciate.

Nel maggio 2024 i restauratori di Lares[2] sotto la Direzione Lavori della Marascalchi Ingegneria[3] e la sorveglianza dei tecnici della Soprintendenza[4] hanno intrapreso i lavori di conservazione dei dipinti murali e degli intonaci delle facciate di Palazzo Tiepolo.

Fin dai primi rilievi visivi, effettuati prima del montaggio del ponteggio, i prospetti sud e ovest **[fig. 4]** della corte interna mostravano la presenza di lacerti di intonaco decorato, fortemente anneriti e offuscati da scialbature e strati di malta applicati durante precedenti interventi manutentivi. Tali sovrapposizioni impedivano una lettura chiara dei motivi decorativi originari ancora conservati.

Gli intonaci originali si presentavano in uno stato avanzato di degrado, con porzioni a rischio di distacco. Le aree protette dal dilavamento delle acque meteoriche erano ricoperte da croste nere, mentre le superfici maggiormente esposte alle piogge e all'azione dei venti risultavano ampiamente erose e interessate da fenomeni di alveolizzazione.

La campagna diagnostica preliminare al restauro, condotta attraverso saggi stratigrafici locali, prove di pulitura **[figg. 5-6]** e analisi al microscopio elettronico portatile, ha consentito di delimitare con maggiore precisione le aree in cui si conservavano intonaci storici e porzioni di dipinti murali in corrispondenza delle facciate sud e ovest. Questo ha reso possibile una rimozione

2 L'intervento di restauro dei dipinti murali è stato diretto da Mario Massimo Cherido e Silvia Boel. Il team di restauratori era composto da Anna De Stefano, Marinella Masiero, Gabriela Mallamace e Irene Dei Rossi.
3 Stefano Carlini e Andrea Marascalchi.
4 Chiara Ferro, Devis Valenti e Valeria Saccarola.

selettiva delle malte e delle scialbature non originali che ne oscuravano parzialmente la visibilità.

Di particolare interesse si è rivelata la zona in prossimità dell'ingresso al primo piano della corte: qui, grazie alla protezione offerta dall'aggetto di un corpo edilizio aggiunto e dalla sovrapposizione di numerosi strati di pittura, è emersa una superficie dipinta sorprendentemente ben conservata. Essa presenta motivi fitomorfi attorno al portale e un elegante motivo a mattonellato disposto a losanghe dai colori vividi e brillanti che ricorda il disegno delle facciate di Palazzo Ducale **[fig. 7]**. La superficie presenta una pellicola pittorica brillante e sull'intonaco di supporto si possono rilevare le incisioni dirette che scandiscono il ritmo delle stilature orizzontali del decoro a *regalzier*.

Il motivo decorativo del dipinto gotico posto sotto la grondaia si sviluppa in una fascia orizzontale di specchiature a finto marmo poste fra le mensole della cornice di gronda, concepita come elemento di coronamento e raccordo con i motivi vegetali con volute, fogliami e fiori sottostanti **[fig. 8]**.

La fascia decorativa, caratterizzata da una raffinata modulazione cromatica a base di rossi, ocra, neri e verdi, grazie alla protezione dalla sporgenza della gronda, si è conservata in modo sorprendentemente integro rispetto ad altre porzioni della decorazione murale **[fig. 9]**. Nonostante alcune lacune e abrasioni superficiali, è ancora leggibile l'armonia ritmica del disegno e la vivacità cromatica originaria, che contribuiscono a sottolineare la funzione di distinzione architettonica e decorativa del registro superiore dell'edificio.

Le manomissioni e rimodulazioni dei prospetti eseguite in epoca rinascimentale hanno parzialmente interrotto la griglia decorativa che presumibilmente incorniciava le forature con pannelli rettangolari, delimitati da cornici dipinte con linee rosse e ocra che contengono motivi fitomorfi dove foglie stilizzate e fiori si intrecciano in una composizione movimentata e armoniosa, dipinta con tonalità intense di rosso, verde e giallo ocra.

Al di sopra della finestra ad arco ogivale del prospetto ovest sono emersi lacerti di una decorazione a volute e motivi fitomorfi intrecciati, riconducibili a un disegno ornamentale di gusto rinascimentale, realizzato nei toni del rosso. Tale decorazione risulta sovrapposta a tracce più antiche, riferibili a un intervento decorativo precedente nei toni del verde e dell'ocra. Nelle specchiature che incorniciano l'ogiva si conservano piccoli frammenti di intonaco dipinto che richiamano, per cromia e trattamento pittorico, l'aspetto di lastre marmoree nei toni del giallo e del rosso **[figg. 10-11]**.

Già nelle prime fasi di rimozione delle scialbature e di pulitura è emersa l'eccezionale estensione degli intonaci storici e delle superfici con dipinti murali superstiti, che si sviluppano per oltre 50 metri quadrati. Si tratta di un rinvenimento di grande importanza, poiché rappresenta uno dei pochi esempi ancora conservati di decorazione pittorica parietale di epoca tardogotica in ambito urbano veneziano. In particolare, il motivo a finte lastre marmoree tra i modiglioni della gronda richiama decorazioni analoghe osservate dai restauratori di Lares durante gli interventi su Palazzo Van Axel[5] e Palazzo Pesaro degli Orfei,[6] suggerendo possibili riferimenti o ispirazioni comuni **[figg. 12-15]**.

L'intervento conservativo ha avuto come obiettivo principale il consolidamento dei lacerti di pellicola pittorica e delle malte di supporto al fine di non perdere anche le porzioni più piccole di questi preziosi dipinti. L'operazione si è articolata in un accurato preconsolidamento delle aree interessate da fenomeni di decoesione, accompagnato da interventi localizzati di consolidamento mediante microiniezioni, finalizzati a riaderire il sottile strato di intonaco (di spessore compreso tra 5 e 8 mm) al supporto in laterizio.

La pulitura è stata eseguita con un approccio graduale e differenziato, calibrato in funzione della diversa natura delle superfici. Le zone già a vista, interessate dalla formazione di croste nere, hanno richiesto metodologie diverse rispetto alle porzioni coperte da scialbi o da sottili strati di intonachino, che hanno preservato in parte i pigmenti originali sottostanti.

Per il reintegro delle lacune delle malte di supporto, sia di piccole che di grandi dimensioni, sono state eseguite campionature a base di calce e sabbie, selezionate per rispettare la composizione originaria, la colorazione degli inerti, il rapporto inerte/legante e, in particolare, gli spessori storici. L'applicazione delle malte è stata eseguita con estrema attenzione, garantendo la completa sigillatura anche mediante microstuccature delle zone cavillate o interessate da fenomeni di alveolizzazione, senza mai coprire i sottili spessori, nemmeno dei lacerti più piccoli.

Il confronto in cantiere con i funzionari della competente Soprintendenza – il dott. Valenti, l'arch. Ferro e la rest. Saccarola – ha consentito di definire un approccio differenziato per la fase di ritocco pittorico ad acquerello, articolato in tre tipologie principali:

- velature neutre ad abbassamento di tono, impiegate per la tonalizzazione delle ampie lacune e delle porzioni di decoro non più interpretabili;
- velature leggermente sottotono, utilizzate per le piccole lacune e per la ricomposizione dei motivi decorativi e delle cornici, all'interno di lacerti in pellicola pittorica in discreto stato di conservazione;

5 Palazzo Soranzo Van Axel (1473-79) è stato restaurato da Lares fra il 2008 e il 2013.
6 Palazzo Pesaro degli Orfei è stato restaurato da Lares fra il 2010 e il 2012.

Figure 12-15 Dettaglio dei dipinti murali rinvenuti durante il restauro di Palazzo Soranzo Van Axel a Venezia. © Lares

- velature a tono a rigatino, riservate alle piccole lacune e alle picchiettature localizzate nelle aree in buono stato di conservazione, in particolare nella zona del primo piano.

A conclusione dell'intervento è stato applicato un protettivo idrorepellente nanotecnologico a base di silice funzionalizzata per prolungare la conservazione delle superfici.

Un intervento di questa qualità ha comportato inevitabilmente tempi e costi che esulano dalle normali dinamiche della manutenzione edilizia, ed è stato reso possibile dalla disponibilità e pazienza dei committenti, un elemento che si tende a trascurare ma che è il motore della conservazione degli edifici vincolati, che solo così potranno mantenere una consistenza materiale autentica da trasmettere al futuro **[figg. 16-17]**.

Conclusione

I sistemi di rivestimento delle parti strutturali in muratura hanno sempre svolto due ruoli principali: da un lato la funzione tecnica di protezione del supporto (particolarmente necessaria a Venezia, a causa delle forme di aggressione ambientale proprie del contesto lagunare), dall'altro l'accezione decorativa, ottenuta con la varietà di materiali e metodi di stesura dello strato superficiale, estrinsecazione di quel gusto per il colore che è carattere specifico della cultura artistica veneziana.

Il *regalzier* è un esempio particolarmente espressivo di questo gusto estetico, che caratterizza tutto il periodo gotico tra XIV e XV secolo.

Come cita Angela Squassina da *Le pietre di Venezia* di Ruskin, la *facies* policroma di quella prima e più splendida Venezia, continua ad apparirci attraverso i resti di finiture che rendevano «un muro di mattoni più prezioso che se fosse di smeraldi. [...] Tutta la facciata del palazzo veniva considerata come la pagina di un libro pronto per essere miniato».

Nonostante diversi paramenti murari fossero in realtà destinati a rimanere a vista, l'immagine evocata da Ruskin conferma che le superfici dell'architettura gotica a Venezia, composte da compagine muraria e finitura superficiale (tra cui il *regalzier* qui indagato) sono strettamente connesse e complementari tra loro, e pertanto da considerarsi come un unicum espressivo.

In quest'ottica, che richiede un criterio analitico unitario anche in fase di progettazione degli interventi conservativi, è stato affrontato il restauro delle facciate di Palazzo Tiepolo: mediante un approccio attento e calibrato, è stata recuperata un'importante testimonianza

Figure 16-17 Prospetti sud e ovest della corte interna di Palazzo Tiepolo a San Fantin dopo il restauro. © Lares

decorativa dell'epoca tardogotica, anche grazie alla necessaria visione integrale di tutela che usando le pregnanti parole della Squassina – richiede di non guardare 'a ciò che manca', come accade quando si valutano le lacune di un intonaco da integrare ma, piuttosto, di decifrare i significati di 'quel che resta', che continua a riservare una forte valenza informativa e capacità evocativa, ancorché in condizioni di estrema frammentarietà.

Bibliografia

Arslan, E. (1970). *Venezia Gotica*. Venezia: Electa Editrice.

Bellavitis, G. (1975). *Palazzo Giustinian Pesaro*. Vicenza: Neri Pozza Editore.

Doglioni, F.; Scappin, L.; Squassina, A.; Trovò, F. (2017). *Conoscenza e restauro degli intonaci e delle superfici murarie esterne di Venezia*. Saonara: Il Prato.

Dorigo, W. (2003). *Venezia Romanica*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.

Fasolo, A. (2003). *Palazzi di Venezia*. Milano: Arsenale Editrice.

Piana, M. (2023). *Costruire a Venezia*. Venezia: Marsilio.

Piana, M.; Danzi, E. (2002). *The Catalogue of Venetian External Plasters: Medieval Plasters, in Scientific Research and Safeguarding of Venice. Research Programme 2001-2003*, vol. 2. Venezia: Corila.

Placentino, P. (2025). «Dalla casa veneziana al palazzo». *Abitare a Venezia, da Marco Polo a Carpaccio*. Venezia: Gambier&Keller.

Remotto, A.; Balliana, E.; Izzo, F.C.; Biscontin, G.; Zendri, E. (2012). *Regalzier: Study of a Typical Historical Plaster Finish in Venice*. Venice: Università Ca' Foscari Venezia.

Squassina, A. (2011). «Murature di mattoni medioevali a vista e resti di finiture a Venezia». *Arqueología de la Arquitectura*, 8, 239-71.

Wolters, W. (2008). *Architettura e ornamento*. Sommacampagna: Cierre Edizioni.

Zaramella, C. (2023). *La Chiesa di San Fantin: ricerca storica e restituzione digitale* [tesi di laurea]. Padova: Università degli Studi di Padova.

Palazzetto Bru Zane: intervento di conservazione e restauro delle decorazioni pittoriche nella Sala Lettura

Anna De Stefano
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Irene Spada, Federica Romaro
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Martina Serafin
Seres s.r.l.
Andrea Simionato,
Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française
Marco Zordan
Studio di architettura Zordan

Introduzione

La costruzione del Casino Zane e dell'annessa Biblioteca, affidata nel 1695 da Marino Zane ad Antonio Gaspari[1] rappresentava l'ideale completamento del giardino che sorgeva alle immediate spalle di Palazzo Zane che affaccia tuttora su rio di San Stin.

L'impianto del casino ricalca in scala minore quello tipico dei palazzi veneziani, con un ambiente centrale (portego) che attraversa in lunghezza l'intero corpo di fabbrica e che, illuminato dalle finestre poste agli estremi, distribuisce le sale che su di esso si affacciano così come la splendida scala. Tratto caratteristico ne è il salone centrale al piano nobile a doppia altezza con ballatoio perimetrale che nel caso del Palazzetto ha una maggiore profondità sui lati corti, per poter ospitare gruppi musicali celati agli ospiti presenti al livello sottostante.

Il restauro del Palazzetto Bru Zane, eseguito tra il 2008 e il 2009[2] e la costituzione dell'omonima Fondazione nel 2009, si possono intendere in piena continuità – dopo un intervallo di più di tre secoli – con le originarie funzioni di produzione culturale per le quali alla fine del XVII secolo era stato costruito. Oltre al recupero di un edificio di grandissima qualità, il restauro ha permesso infatti di farne il centro studi della musica romantica francese, con attività di ricerca scientifica e di promozione.

Gli interventi hanno interessato ogni aspetto dell'edificio: si è intervenuti dalle fondazioni alla struttura di copertura, realizzando nuovi impianti, con particolare attenzione per gli aspetti acustici, e si è potuto eseguire il restauro di un apparato decorativo il cui valore era già evidente, ma che si rivelerà in corso d'opera addirittura sorprendente.

Se all'inizio, infatti, erano già leggibili l'apparato di stucchi realizzato da Abondio Stazio e le raffigurazioni di Sebastiano Ricci del *Tempo che rapisce la Verità* del vano scala e di *Ercole tra la Gloria e la Virtù*, durante i saggi preliminari sono emersi altri cicli decorativi ad affresco, celati da strati successivi di intonaco.[3]

All'apertura del cantiere, la Sala Lettura **[fig. 1]** oggetto del presente lavoro si presentava con pareti bianche e un soffitto dipinto in color rosa dal quale emergeva solo la pregevole fascia decorata di gusto neoclassico che riquadrava il soffitto. Al centro di quest'ultimo era presente un riquadro bianco privo di decorazioni e destinato a ospitare una tela poi rimossa. I saggi eseguiti sul soffitto indicavano la presenza di un apparato decorativo tardo seicentesco a tema Arti e Scienze, mentre le pareti rivelavano la presenza di sottostanti decorazioni ad affresco di Ferdinando Fochi.

L'obiettivo dell'intervento era quello di procedere con il descialbo e il restauro delle superfici a parete e a soffitto del vano e per il riquadro centrale di evitare integrazioni che avrebbero potuto prendere il sopravvento sull'affresco stesso, riquadrandolo con una cornice in acciaio che avesse anche la funzione di illuminare decorazioni e ambiente. Si decise di mantenere *in situ* la fascia neoclassica sovrapposta all'apparato decorativo sottostante, mantenendo un'evidente sovrapposizione di strati che chiedeva di essere risolta **[fig. 2]**.

A distanza di quasi diciassette anni dal completamento di quei lavori di restauro, la Fondazione proprietaria dell'immobile ha deciso di promuovere un nuovo e complesso intervento di restauro che portasse a una nuova soluzione per il vano in oggetto. Questo intervento, che ha previsto lo strappo e la ricollocazione della

Un ringraziamento particolare va a Nicole Bru per la sensibilità dimostrata verso la conservazione del patrimonio artistico del Casino Zane Bru. Si ringrazia inoltre l'équipe del Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, in particolare Michèle Roche, Paola De Troia e Andrea Simionato, per il prezioso contributo e sostegno all'intervento.

1 Antonio Gaspari (1656-1723), continuatore dell'opera di Baldassare Longhena e figura centrale nella produzione architettonica a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo.

2 Progetto e Direzione dei lavori: arch. Marco Zordan; ditte esecutrici per i lavori di restauro degli apparati decorativi: Lares srl e Seres srl.

3 In particolare, sono riaffiorate delle riquadrature attribuibili al bolognese Ferdinando Fochi, visibili nella parte alta del vano scala e nel camerino oggetto dell'intervento qui descritto (Sala Lettura).

Check for updates

fascia decorativa, ha portato alla luce l'intero *corpus* dell'affresco settecentesco sottostante. La successiva ricollocazione della fascia distaccata, su supporto autonomo e la sua dislocazione all'interno della Biblioteca adiacente ha consentito di raggiungere la massima valorizzazione per l'uno e per l'altro dei cicli decorativi nonché delle sale in cui sono collocati.

Le testimonianze storico-artistiche della Sala Lettura

Sulle pareti della Sala Lettura prospiciente la corte, l'intervento del 2008 ha portato alla luce quadrature con scorci paesistici e architettonici, rovine e una veduta di villa, presenti come finti quadri che si susseguivano uno dopo l'altro. Alcuni, purtroppo lacunosi, erano fiancheggiati da statue in nicchia di personificazioni allegoriche, sormontate da piccole scenette a carattere compendiario, tra panoplie monocrome con oggetti militari. La decorazione della volta era risultata celata dalla sovrapposizione di una fascia neoclassica, nel gusto di Giuseppe Borsato, che girava tutt'intorno al soffitto con uccelli a lato di coppe con fiori, girali e lire (Favilla, Rugolo 2009; Pavanello 2022).

Le tecniche esecutive che caratterizzano i due cicli decorativi erano differenti. La decorazione settecentesca è stata realizzata con una tecnica mista, prevalentemente a fresco, con buona conservazione dei colori, e presentava alcune velature realizzate a secco nei dettagli, come i vasi di fiori, caratterizzati da pennellate più corpose. La fascia neoclassica, invece, è stata realizzata a secco e si sviluppava su un sottile strato preparatorio gessoso. La decorazione pittorica è caratterizzata da un fondo verde chiaro e uniforme, applicato presumibilmente con un legante a base di calce e caseina, sul quale si articola una raffinata sequenza di grottesche e motivi ornamentali (lire, uccelli, nastri, fiori e ghirlande), realizzati con linee sottili e precise, in punta di pennello o con pennellate corpose. I colori sono molto accesi e appartengono a una gamma cromatica molto varia **[fig. 3]**.

Le condizioni conservative della fascia neoclassica erano precarie, poiché le antiche stuccature, realizzate con materiali non compatibili con l'ambiente e con i materiali costitutivi, mostravano difetti di stabilità quali distacchi e disgregazioni, particolarmente evidenti nelle giunzioni angolari. La pellicola pittorica presentava fenomeni di decoesione e di sollevamento, con rischio di cadute e quindi di perdita irreversibile di materia. Inoltre, la superficie dipinta aveva sviluppato una patina grigiastra che offuscava la brillantezza dei colori, probabilmente causata da residui di vecchi protettivi e da depositi incoerenti.

Criteri d'intervento, scelte operative e metodologiche

L'intervento è stato concepito per garantire la conservazione integrale delle testimonianze storico-artistiche presenti nella Sala Lettura, nonché per assicurarne la fruizione e la valorizzazione. Il progetto di restauro è stato sviluppato secondo una metodologia conservativa che privilegiasse soluzioni poco invasive e compatibili con le esigenze di tutela, garantendo allo stesso tempo l'accessibilità al patrimonio decorativo. La pianificazione operativa si è fondata su tre principi fondamentali: efficacia dell'intervento, minima invasività e reversibilità/ritrattabilità delle operazioni. In una fase preliminare è stata approfondita la conoscenza delle caratteristiche degli strati interessati, finalizzata alla selezione dei materiali e delle tecniche più idonei in termini di comportamento a breve e lungo termine (*working properties* e *performance criteria*). I materiali e le metodologie selezionati sono stati testati *in situ* su aree significative delle superfici decorate, al fine di valutarne l'efficacia e perfezionare le successive fasi operative.

Scelte operative: la tecnica dello strappo, la conservazione della fascia neoclassica, il ricollocamento

Il progetto ha previsto l'applicazione della tecnica dello strappo sulla fascia decorativa ottocentesca, salvaguardando contestualmente la pittura murale settecentesca sottostante. Tale tecnica ha comportato una necessaria fase preliminare di saggi e di prove in cui sono stati testati, valutati e individuati i materiali e i metodi applicativi più idonei per il buon esito dell'operazione di strappo e quindi della rimozione manuale della pellicola pittorica, assieme allo strato gessoso sottostante, dall'intonachino, mediante la contrazione dell'adesivo utilizzato per l'intelaggio. La separazione è risultata possibile e sicura per la conservazione di entrambe le fasi decorative nel momento in cui la forza adesiva del materiale applicato ha superato l'adesione tra la pellicola pittorica e l'intonaco; inoltre, la presenza dello strato gessoso di preparazione sopra il quale era realizzata la fascia neoclassica, ha impedito interferenze negative con la policromia sottostante svolgendo il ruolo di strato di sacrificio.[4] La fascia distaccata, suddivisa in quattro sezioni, corrispondenti ai lati della stanza, è stata trasportata presso i laboratori della ditta incaricata,[5] dove si è potuto procedere al restauro delle decorazioni settecentesche rimaste. Sul soffitto del vano, liberato dalle stratificazioni successive grazie all'intervento di strappo, sono emersi nella

4 I materiali specifici e i metodi d'impiego sono descritti nel paragrafo dedicato all'intervento.

5 Seres s.r.l., direzione tecnica della restauratrice Martina Serafin e del restauratore Paolo Roma, direzione dei lavori dell'architetto Zordan con la sorveglianza della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio competente per il territorio.

Figura 1 Marco Zordan, Sala Lettura. 2008. Venezia, Palazzetto Bru Zane

Figure 2-3 Seres s.r.l., Sala Lettura. 2012. Venezia, Palazzetto Bru Zane

Figura 4 Seres s.r.l., Sala Lettura. Strappo. 2025. Venezia, Palazzetto Bru Zane

loro interezza l'elaborata struttura architettonica, fortemente scorciata, con figurazioni allegoriche adagiate sui timpani. Già erano riconoscibili *Pittura, Architettura, Astronomia* ed *Eternità*, questa nuova fase potrà portare allo sviluppo di nuovi studi.

L'intervento in laboratorio ha comportato lo studio dello stato di conservazione delle sezioni strappate, con priorità d'intervento per le aree maggiormente compromesse.

Parallelamente è stata affrontata la questione della realizzazione del nuovo supporto, della foderatura e del futuro ricollocamento.

Le criticità principali riscontrate nei restauri di pitture murali strappate riguardano i supporti e gli adesivi organici, spesso soggetti a instabilità termo-igrometrica, che possono generare tensioni e dilatazioni dannose per la pellicola pittorica. Per ovviare a tali problemi, il nuovo supporto è stato realizzato in fibra di carbonio, materiale chimicamente stabile e inerte rispetto alle variazioni ambientali. L'adesivo di foderatura, elemento chiave per garantire la stabilità e la resa ottica della pellicola pittorica, è stato selezionato tra materiali sintetici, in particolare resine sintetiche (acriliche e viniliche), per le loro comprovate proprietà di stabilità, elasticità e resistenza all'attacco biologico.

Nella fase finale dell'intervento è stato studiato il ricollocamento delle fasce strappate, considerandolo essenziale per il completamento del processo conservativo. Il tema è stato oggetto di un'approfondita riflessione progettuale, volta a garantire la valorizzazione simultanea di entrambe le fasi decorative. Una prima ipotesi aveva previsto la ricollocazione delle fasce, montate sul nuovo supporto, nel vano originario, con sovrapposizione alla decorazione sottostante, tramite un sistema di aggancio a parete, leggermente distaccato da esse, che consentisse la visione simultanea delle due decorazioni. Tuttavia, difficoltà tecniche di ancoraggio alle pareti legate alla presenza delle decorazioni parietali e il rischio di oscurarle parzialmente hanno reso questa opzione non soddisfacente. Inoltre, sebbene questa soluzione valorizzasse la fascia ottocentesca, comprometteva la leggibilità delle decorazioni settecentesche, in contrasto con gli obiettivi dell'intervento, ossia la fruizione complessiva dell'apparato decorativo. Alla luce di tali considerazioni, è stata individuata una nuova sede conservativa all'interno dello stesso edificio, nella sala adiacente destinata alla Biblioteca, priva di decorazioni parietali nella parte sommitale e di coronamento delle pareti e di dimensioni molto simili a quella di origine.

Questa soluzione ha permesso una collocazione dei pannelli stabile e sicura a livello conservativo, assicurando al contempo la loro piena valorizzazione e fruizione.

L'intervento di strappo, restauro e ricollocamento della decorazione neoclassica

L'operazione di strappo ha rappresentato uno dei momenti più delicati e peculiari dell'intero intervento.

Le operazioni preparatorie hanno previsto test preliminari per verificare la compatibilità dei materiali e l'efficacia delle procedure, una pulitura superficiale accurata, prima a secco, poi a umido e infine la rimozione di stuccature debordanti o non compatibili con i materiali originali. Queste fasi preliminari hanno permesso di migliorare la leggibilità dell'opera e soprattutto di identificare le zone di particolare fragilità che richiedevano immediati interventi di pre-consolidamento. La superficie pittorica è stata quindi protetta attraverso l'applicazione a pennello interponendo la carta giapponese, di un copolimero di etilmetacrilato-metilacrilato in soluzione a basse percentuali che ha avuto la funzione di saturare e di consolidare temporaneamente la superficie dipinta, creando una pellicola protettiva che impedisse la migrazione di particelle pittoriche durante le operazioni successive. La successiva rimozione con lo stesso solvente di diluizione ha eliminato eventuali residui superficiali che avrebbero potuto interferire con l'adesione del bendaggio protettivo.

La protezione dei bordi perimetrali con nastro schermante in carta ha permesso di definire con precisione l'area di intervento e di proteggere le zone adiacenti da eventuali infiltrazioni di adesivo. Questa operazione, apparentemente semplice, ha richiesto, in realtà, grande precisione per evitare che il nastro interferisse con le operazioni di strappo o lasciasse residui difficili da rimuovere.

Per l'intelaggio, fase estremamente delicata, dapprima, sono stati applicati sulla superficie due strati, sfrangiati sui bordi e sfalsati tra uno strato e l'altro, con colla di coniglio in acqua in proporzione 1:5 p/p. Successivamente, sono stati incollati due strati di garza di cotone (tela crinolino da strappo), sfrangiati sui bordi e sfalsati tra uno strato e l'altro, sempre con colla di coniglio applicata a pennello, quando pressoché fredda, in modo da garantire un'adesione perfetta tra i diversi strati, evitando la formazione di zone di scarsa adesione che avrebbero potuto compromettere l'efficacia della velatura, e al contempo limitare la penetrazione della colla alla sola superficie della pittura da strappare, al fine di non creare stress o degrado allo strato antico sottostante.

Questo sistema ha conferito al sistema di intelaggio la resistenza meccanica necessaria a sostenere le sollecitazioni durante le operazioni di strappo.

Figura 5 Marco Zordan, Fascia neoclassica. 2025. Venezia, Laboratorio Seres s.r.l.

L'esecuzione dello strappo ha richiesto la collaborazione sincronizzata di due restauratori esperti avendo cura di applicare una forza costante e controllata, arrotolando progressivamente la fascia su un rullo evitando pieghe o deformazioni eccessive. Durante l'operazione, particolare attenzione è stata dedicata al monitoraggio continuo dello stato della pellicola pittorica e della tenuta del bendaggio protettivo **[fig. 4]**.

Le fasce decorate, arrotolate sui rispettivi rulli, sono state accuratamente imballate per il trasporto al laboratorio di restauro, attrezzato per la lavorazione di opere di grandi dimensioni, dove si è potuto operare in condizioni ambientali controllate, fondamentali per la buona riuscita degli interventi successivi. Per operare in condizioni di sicurezza per la pittura strappata è stata predisposta una superficie di appoggio temporaneo per i dipinti sagomata con una forma convessa a schiena d'asino e rivestita con un tessuto dello strappo impermeabile, in modo da avere una superficie liscia e non assorbente.

La planarità e la forma delle strisce strappate sono state assicurate in ogni lavorazione, attraverso il loro tensionamento con elastici ancorati al tessuto dello strappo che ha permesso di mantenere la stabilità delle opere durante

Figura 6
Seres s.r.l., Fascia neoclassica. 2025. Venezia, Laboratorio Seres s.r.l.

Figura 7
Seres s.r.l., biblioteca. 2025. Venezia, Palazzetto Bru Zane

le successive operazioni di intervento sul retro.

L'intervento di restauro della decorazione neoclassica ha preso avvio dalla pulitura a secco della superficie del retro al fine di rimuovere residui di vecchi materiali non coerenti e ha permesso di individuare eventuali zone di particolare debolezza strutturale. Successivamente si è provveduto al consolidamento della pellicola pittorica dal retro mediante impregnazione con prodotto consolidante, una micro-emulsione acrilica in soluzione idro alcolica a basse percentuali che ha interessato tutta la superficie delle fasce e in particolar modo le aree che presentavano fenomeni di disgregazione della pellicola pittorica.

Sul retro della pittura strappata è stato realizzato uno strato di rinforzo costituito da una miscela di carbonato di calcio e di una dispersione acquosa di un copolimero di butil acrilato e metacrilato con caratteristiche termoplastiche generalmente utilizzato per la foderatura dei dipinti. Lo strato di rinforzo ha permesso di mantenere intatte le caratteristiche ottiche della decorazione, nonché quelle materiche come la rugosità superficiale e i solchi delle incisioni. Inoltre, a seguito di un trattamento di levigatura del retro con carte abrasive è stata creata una superficie uniforme e compatta utile per l'applicazione degli strappi sui supporti rigidi. Il retro è stato ulteriormente trattato attraverso l'applicazione di un tessuto di poliestere sottile tensionato sul retro delle fasce di strappo sulla controforma e incollato con lo stesso adesivo utilizzato per la stuccatura del retro, addensato con idrossipropilcellulosa. L'applicazione dell'adesivo è stata condotta con spatole, monitorando costantemente a luce radente l'uniformità del risultato e l'assenza di imperfezioni che avrebbero potuto compromettere la stabilità a lungo termine dell'incollaggio.

La fase di rimozione dei bendaggi protettivi ha richiesto grande attenzione da parte degli operatori per la delicatezza e sensibilità dello strato su cui si andava a operare. Anche in questo caso le operazioni, che hanno comportato l'utilizzo dell'acqua in diverse forme, sono state condotte mantenendo gli strappi sotto controllo mediante il tensionamento del tessuto di rinforzo sul retro con elastico contro la superficie curva di appoggio. La rimozione della garza, effettuata con acqua calda applicata mediante spugne naturali, a una temperatura dell'acqua mantenuta costantemente intorno ai 40-45°C, ha garantito un'efficacia ottimale senza rischi di shock termici per i materiali pittorici.

Figura 8 Seres s.r.l. Sala Lettura. 2025. Venezia, Palazzetto Bru Zane

Figura 9 Marco Zordan, dipinto sottostante la fascia neoclassica. 2025. Venezia, Palazzetto Bru Zane

La rimozione della carta giapponese ha richiesto l'utilizzo di un gel a base di agar-agar,, un polisaccaride estratto da alghe rosse, al 4% p/v., applicato con spatole morbide, permettendo di intervenire selettivamente nelle zone che presentavano maggiori resistenze al distacco **[fig. 5]**. In questa fase di rimozione dei residui di adesivo è stato possibile anche perfezionare la pulitura attraverso l'uso controllato del gel rigido, riducendo i rischi di sovra-pulitura dati dall'eccessiva penetrazione di acqua libera. La differente condizione conservativa delle diverse aree della pittura ha infatti richiesto un approccio differenziato, con tempi di contatto e concentrazioni dei solventi calibrati sulle specifiche esigenze di ciascuna porzione.

Al termine della pulitura è stato effettuato il consolidamento della pellicola pittorica con l'applicazione a pennello di un copolimero di etilmetacrilato-metilacrilato in soluzione a basse percentuali, al fine di stabilizzare le aree che presentavano fenomeni di disgregazione.

L'integrazione pittorica delle lacune e delle abrasioni della pittura ha richiesto un approccio metodologico rigoroso, basato sui principi di riconoscibilità, reversibilità e compatibilità, impiegando pigmenti legati con prodotto a base di poli(2-etil-2-ossazolina) a media viscosità, completamente idrosolubile e con ottima stabilità chimica.

Infine, la progettazione del nuovo sistema di supporto ha rappresentato una sfida particolare: l'obiettivo era quello di realizzare supporti con la curvatura rilevata nella sala di provenienza delle pitture strappate, estremamente resistenti ma leggeri, capaci di garantire la solidità delle strutture nel lungo termine e la reversibilità dell'intervento. Per tale scopo sono state prodotte delle strutture laminate impiegando materiali compositi: tessuti in fibra di carbonio, impregnati con resina epossidica, per gli strati esterni e, per l'anima dei supporti, pannelli in vetroresina e nido d'ape in alluminio che hanno conferito al sistema la rigidità necessaria per mantenere la forma curva della sezione dei supporti e una buona planarità dei supporti nella lunghezza **[fig. 6]**.

La formatura dei supporti è stata realizzata sottovuoto, contro una contro sagoma di riscontro, in modo da riprodurre con accurata precisione la curvatura originale delle fasce. Questo processo ha garantito un adattamento perfetto tra supporto e opera, minimizzando le tensioni e distribuendo uniformemente i carichi. Il montaggio degli strappi sui supporti è stato pensato utilizzando un adesivo termoplastico riattivato a caldo che garantisce una buona adesione e un'agevole reversibilità dell'incollaggio qualora si voglia separare le fasce trasportate dai supporti. L'incollaggio è stato effettuato dopo aver realizzato il primo strato esterno in fibra di carbonio, incollando i trasporti con un adesivo a base di etilenvinilacetato e resina chetonica, applicato sul carbonio e riattivato a caldo, dopo l'evaporazione del solvente, con lampada a infrarossi, durante l'applicazione di vuoto sulla contro sagoma.

Per la ricollocazione delle fasce di pittura murale montate sui nuovi supporti. La ricollocazione nell'attigua Biblioteca ha evidenziato quindi esigenze progettuali legate alla necessità di adattare decorazioni concepite per un ambiente specifico a uno spazio dalle caratteristiche dimensionali leggermente diverse. La Biblioteca, infatti, presenta semivolte più brevi rispetto a quelle della Sala Lettura, rendendo impossibile mantenere l'orientamento originale delle fasce. La soluzione adottata per non dover mutilare la pittura strappata è stata la rotazione di ciascuna fascia di un quarto di giro in senso antiorario, un compromesso che ha permesso di collocare le opere nel nuovo spazio e al contempo di conservare i rapporti reciproci tra le fasce di pittura. Inoltre, il montaggio leggermente distaccato dalle pareti, tale da evidenziare chiaramente la non appartenenza a quello spazio, contribuirà a suggerire al fruitore la complessa vicenda conservativa delle fasce di decorazione e il processo che ha portato al loro posizionamento in tale loco **[fig. 7]**.

Il sistema di ancoraggio a parete, realizzato con staffe in acciaio inox A2 spesse 3 mm, è stato progettato per garantire la massima flessibilità di posizionamento pur assicurando la stabilità strutturale necessaria. Le staffe, sagomate secondo la curvatura delle semivolte e dotate di braccetti telescopici regolabili, permettono un posizionamento preciso e facilmente modificabile. Il posizionamento di ciascuna fascia, del peso di circa 21 kg, è stato realizzato utilizzando quattro coppie di staffe per garantire una distribuzione uniforme del carico e la massima stabilità.

Intervento di conservazione e restauro della decorazione settecentesca

Infine, l'intervento è stato completato e concluso dalle lavorazioni sull'affresco della Sala Lettura che hanno permesso di recuperare la visione nella sua totalità di un'opera di notevole qualità artistica. Le fasi di intervento sono state eseguite partendo dai consueti test preliminari, propedeutici alla messa a punto di ogni fase operativa per poi procedere con l'esecuzione dell'intervento di conservazione e restauro, attraverso la pulitura della superficie[6] **[fig. 8]**, la stuccatura di lacune e fessurazioni,[7] il consolidamento e infine, la revisione estetica con pigmenti legati con il medesimo prodotto impiegato per le fasce strappate. Particolare attenzione è stata dedicata alla riduzione dell'interferenza visiva tra la porzione di affresco precedentemente coperta dalle fasce e il resto del soffitto, che presentavano tonalità diverse a causa di una

6 Per via umida con acqua tiepida con l'ausilio di pennelli, spazzolini e impacchi di carta giapponese
7 Con carbonato di calcio e calce Lafarge in rapporto 2:1

miglior conservazione dovuta alla protezione offerta dalla fascia policroma.

Conclusioni

L'intervento di restauro delle decorazioni del Palazzetto Bru Zane si configura come un esempio metodologicamente avanzato di conservazione. Attraverso un'attenta analisi dei materiali, una progettazione accurata e un approccio orientato alla tutela e alla valorizzazione simultanea delle fasi decorative, si è ottenuto un risultato che cerca di coniugare la sicura conservazione delle opere, il rigore scientifico, la sensibilità estetica e la funzionalità espositiva **[fig. 9]**.

Bibliografia

Bassi, E. (1963). «Episodi dell'architettura veneta nell'opera di Antonio Gaspari». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, vol. 3, 55-108. Vicenza: Neri Pozza.

Botticelli, G.; Botticelli, S. (2008). *Lezioni di restauro. Le pitture murali*. Firenze: Centrodi.

Cadetti, A. (2016). *Resine e no. L'introduzione delle resine acriliche nel restauro italiano*. Firenze: edifir.

Ciancabilla, L. (2009). *Stacchi e Strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento. Antologia dei testi fondamentali*. Firenze: edifir.

Favilla, M.; Rugolo, R. (2009). *Il Palazzetto Bru Zane, storia e rinascita*. Venezia: Fondation bru.

Pavanello, G. (2022). *Gli affreschi del Settecento nei palazzi veneziani*, vol. 1, tomo 2. Crocetta del Montello (TV): Antiga edizioni.

Chioggia, la chiesetta della Madonnina al Granaio ('ceseta de le Aneme') e il culto dei morti

Irina Baldescu
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Elena Casotto
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Padova, Treviso e Belluno

Memoria collettiva e prassi devozionale. La tutela demoetnoantropologica ('vincolo') come parte di un processo riparatorio

A metà degli anni Novanta, la cappella della Madonnina del Granaio, sita al pianoterra del Palazzo Granaio di Chioggia, a pochi passi dal mercato storico del pesce sul Canal Vena **[fig. 1]**, fu chiusa per recuperare spazio per la logistica del mercato. Gli arredi furono riposti in un deposito, il dipinto che decorava l'altare consegnato ai Musei Civici. Nota anche come 'ceseta delle aneme', la cappella rivestiva – almeno per tutto il Novecento, ma forse anche prima – un significato particolare legato al culto dei defunti: centinaia di fotografie dei propri cari estinti erano affisse qui dal popolo di Chioggia e la cappelletta era quasi una sosta obbligata per i passanti, per accendere un cero.

La sua perdita, in più per una ragione così prosaica, è stata molto risentita dalla popolazione.

A partire dal 2021, in un contesto di mutata sensibilità, nell'ambito di un progetto più ampio di recupero del Palazzo Granaio, il Comune di Chioggia ha deciso di restaurare la Cappelletta della Madonnina al Granaio e ricomporre gli allestimenti con il vecchio mobilio, con l'intenzione di restituirla alla devozione popolare.

In questo contesto, a futura tutela del significato particolare della 'ceseta de le aneme', alla luce del valore di patrimonio immateriale che riveste la particolare prassi devozionale, la Soprintendenza ha deciso di dichiarare l'interesse culturale demoetnoantropologico del luogo di culto, con il provvedimento 21 settembre 2022 ai sensi degli art. 7bis, art. 10 comma 3 lett. a) e d), art. 13 del d.lgs. 42/2004. Questo 'vincolo' viene a integrare la dichiarazione di interesse culturale del Palazzo Granaio, notificato ai sensi della l. 364/1909 in data 25 giugno 1926, con verifica di interesse culturale ai sensi dell'art. 10 comma 1) e 12 d.lgs.42/2004, conclusa con provvedimento 27 aprile 2023.

Si specifica che, secondo il Codice dei beni culturali, un'eredità immateriale può essere tutelata con un provvedimento sempre in relazione ai requisiti dell'art. 10 d.lgs. 42/2004, quindi in relazione alle testimonianze materiali del bene immateriale. L'art. 7bis del Codice dei beni culturali è uno degli strumenti a disposizione, nella legislazione di tutela, per conservare anche la funzionalità precisa di un luogo, se la stessa riveste significato in stretta relazione con l'essenza del bene immateriale che si intende tutelare.

Questo gesto riparatore della memoria collettiva – con un progetto ancora in corso – è quindi strettamente associato anche alla ricomposizione degli allestimenti interni della Cappella. Gli arredi conservati dell'apparato decorativo originale sono in corso di restauro e saranno ricollocati, per ricomporre l'immagine dell'allestimento, nelle forme documentate nel terzo quarto del Novecento. Il committente del restauro di Palazzo Granaio è il Comune di Chioggia, ing. Lucio Napetti e arch. Stefania Manfredi; progettista arch. Alberta Baldin; restauratrice Paola Naccari, Sinopsis Restauri.

Alla definizione di questo peculiare percorso di tutela, di riconoscimento del valore demoetnoantropologico come testimonianza di prassi devozionale (provvedimento art. 7bis, art. 10 e 13 d.lgs. 42/2004), ha contribuito – oltre alle autrici – la collega arch. Elisabetta Rosa Norbiato, funzionario responsabile del territorio di Chioggia nel 2022 (in pensione dal 2024). La pratica amministrativa è stata svolta con il supporto della dott.ssa Chiara Follin (Ufficio Tutela della Soprintendenza).

Contesto urbano e cronologia

La chiesetta della Madonnina al granaio, o più propriamente l'oratorio, occupa una posizione nella parte sud del portico del Palazzo Granaio **[fig. 2]**, situato in posizione pressoché baricentrica nel centro della città di Chioggia. Il piano terra – storicamente un portico aperto – consentiva il passaggio tra la piazza e la zona del mercato del pesce **[fig. 3]**. La cappella è nota con diversi nomi: chiesetta della Madonnina o più semplicemente la Madonnina, chiesetta del Granaio o meglio 'ceseta del granero' in dialetto veneto, 'Madonina del granero', 'Cappella del Pescatore', 'ceseta dele aneme' (chiesetta delle Anime) e ceseta del Mògnolo, termine dialettale che indica i venditori di pesce.

Il luogo di culto venne istituito pochi giorni prima di Natale del 1521, in un luogo che, allora come oggi, era sito nel cuore del viavai della comunità, in un contesto topografico ricco di significati – tra la Pescheria, il Granaio, la piazza delle Erbe e la più importante arteria cittadina.[1]

A distanza di più di quattro secoli, nei primi anni del 1980 la chiesetta viene chiusa. Alcuni oggetti religiosi sono stati trasferiti nella chiesa di San Giacomo e il locale è adibito a deposito per le attività commerciali.

Nel 1984, l'oratorio viene riaperto principalmente grazie all'interessamento di Luisa Vianello

Check for updates

1 Per il contesto generale, si veda Lorenzetti 1926; Marcato 1969; Boscolo 2002; Bullo 1999; Tiozzo 1999.

Figura 1 Chioggia, Palazzo Granaio con il mercato del pesce sul canal Vena, circa 1851-60 (prima del restauro, quando parte delle arcate del palazzo sono state occultate). MIC-ICCD, Collezione fotografica Piero Becchetti, fotografo A. Varagnolo, inv. FB005790_05

Sacchi, che si prende cura della cappella fino alla seconda metà degli anni Novanta, quando è definitivamente chiusa per necessità logistiche futili e cessa l'uso devozionale.[2] La pala dell'altare è quindi affidata al Museo Civico e alcuni oggetti d'arredamento sono ricoverati in modo provvisorio negli ambienti del Granaio.

Fino alla sua definitiva chiusura, la cappellina è assiduamente frequentata da devoti e da turisti incuriositi dalla 'ceseta dele aneme', ossia da una manifestazione così viva e forte del culto dei defunti, che a Chioggia ha una lunga e sentita tradizione.

Infatti, nel XIX e per gran parte del XX secolo, nella cittadina lagunare è estremamente diffusa l'abitudine di allestire dei capitelli con un'immagine sacra; qui si radunano giornalmente gli abitanti della calle per recitare le preghiere, ma anche per trarre conforto dalla vicinanza e dalle parole dei conoscenti.

Per questo si diffonde l'usanza di appendere, vicino all'immagine sacra, le foto dei cari defunti per affidarne le anime al santo protettore, ma anche per onorarli con le preghiere e il ricordo della piccola comunità. È un'espressione spontanea e popolare della fede, che a Chioggia – città di pescatori, agricoltori, piccoli mercanti e artigiani – si manifesta attraverso la realizzazione di immagini semplici a opera di artisti locali e nella cura con cui vengono abbelliti, con pitture vivaci, con pizzi, merletti e luci colorate, i capitelli e i luoghi di preghiera non sottoposti al diretto controllo ecclesiastico, proprio come l'oratorio del Granaio.

Il Palazzo Granaio a Chioggia

Tra i palazzi storici di Chioggia, il Granaio è l'edificio più antico, probabilmente l'unico della città databile prima della rovinosa guerra di Chioggia, combattuta strenuamente dai veneziani e dalle popolazioni della laguna contro Genova tra il 1378 e il 1381, e che comportò la distruzione di Sottomarina (*Clodia minor*) e procurò ingenti danni a Chioggia (*Clodia maior*) **[figg. 1-3]**.

La premessa alla costruzione di questo edificio risale all'anno 1308, quando a Chioggia si istituisce una Cassa delle Biave per sopperire ai bisogni primari della popolazione, paralizzata nei commerci dall'interdetto di papa Clemente V nei confronti di Venezia, colpevole di aver soccorso e poi occupato la città di Ferrara. Per dare seguito a questa iniziativa si costruiscono due fondaci, uno per le farine, eretto nel 1322 sotto il podestà Marco Minotto e uno, nel 1328, sotto il podestà Marino Morosini, presumibilmente adibito alla conservazione dei cereali. Quest'ultimo è situato a nord del palazzo pretorio, lungo il canale Vena

2 In seguito, lo spazio è utilizzato come cella frigorifera per il mercato del pesce. Il documentario amatoriale di Roberto Lanza raccoglie alcune documentazioni fotografiche e un breve video della cappella ancora frequentata, prima della chiusura https://www.youtube.com/watch?v=XJoR6MDqlyQ.

Figura 2 Chioggia, Palazzo Granaio, circa 1920. MIC-ICCD, Fondo fotografico MPI, inv. MPI150820

e in posizione leggermente arretrata rispetto alla linea dei palazzi della Piazza. È tradizionalmente attribuito a Matteo Caime, un maestro locale che – secondo Pietro Morari (XVII secolo) – fu sepolto in un'arca addossata alle pareti del vecchio Duomo (distrutto nel 1623 da un incendio), sulla quale si potevano vedere l'arma del suo casato e un'iscrizione purtroppo non tramandata (Morari 1981, 146).

In epoca antica, l'edificio presentava un pianterreno aperto; i depositi siti al piano primo poggiavano su 64 colonne e pilastri che formavano un porticato ampio, occupato verso la riva del canale Vena dal mercato del pesce e della carne che si estendeva anche nella parte retrostante, dove tutt'oggi ha sede il commercio del pesce. Nella parte prospiciente il corso, invece, è assai probabile che si tenesse il mercato delle erbe, come ricorda Pietro Morari. Nell'Ottocento diviene anche il principale luogo dell'aggregazione cittadina e dello svago, in particolare degli spettacoli di cantastorie (chiamati *Cupido*, dal nome del più celebre e amato cantore di quel tempo).

La soprelevazione e le molte aperture dell'edificio servivano senz'altro a favorire la conservazione delle derrate, salvaguardandole dalle alte maree e dall'umidità agevolando le correnti d'aria.

Tuttavia, non è noto come originariamente il Granaio fosse organizzato nella parte interna, poiché l'edificio nei secoli è stato oggetto di numerose manomissioni, la più importante delle quali è probabilmente rappresentata dal restauro del 1864.

La conservazione delle derrate, in particolare della farina, del grano e del biscotto, studiate nei casi veneziani (Fondaco del Mejo a Santa Croce, Fontego della Farina a San Marco, Granaio a San Biaggio, oggi Museo Navale ecc.) supponeva la conservazione separata e il tracciamento di diverse partite di grano o farina, di qualità, anno di produzione e provenienza diverse; a queste partite dovevano essere assegnate delle collocazioni identificative, segnate con particolari leggende e numerazioni (il sistema – per quanto in un contesto commerciale del tutto diverso – doveva essere simile a quello ancora conservato nelle scritte dei depositi del Lazzaretto Nuovo, dove le varie partite di merci provenienti dall'estero erano depositate durante la quarantena). Pertanto, si può ipotizzare che il piano superiore era diviso in cellule di minori dimensioni, organizzazione che consentiva anche di contenere gli eventuali incendi.

Nel 1862, l'ingegnere civile Eugenio Brusomini presenta un progetto di restauro del Granaio che prevede un intervento radicale sul fabbricato, oltre i lavori di consolidamento e di copertura precedentemente previsti dagli uffici comunali. Di fatto si configura un rifacimento pressoché totale del palazzo, perché, secondo l'analisi dell'ingegnere, la situazione di degrado delle tavole del solaio che costituiscono la parte portante della costruzione rendono precaria la stabilità dell'intero edificio. Pertanto, l'ingegnere Brusomini suggerisce un intervento che viene così descritto:

> demolizione del coperto, e muri tutti ad Est ed ad Ovest;
> robustare al piano di terra i pilastri intermedi e le travate che servir devono a sostenere i muri

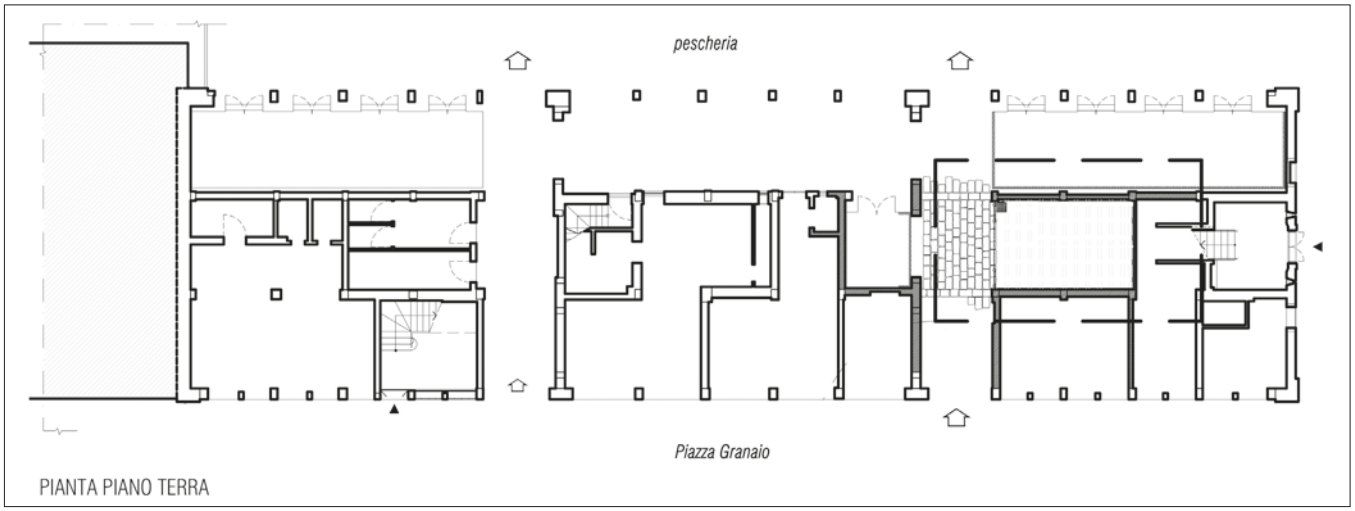


Figura 3 Palazzo Granaio, Rilievo del piano terra, 2021 – planimetria con evidenziata la Chiesetta della Madonnina (arch. Alberta Baldin)

> interni divisori da costruirsi al primo piano;
> costruzione dei muri interni divisori come nel progetto precedente, e li muri esterni perimetrali a est e ovest;
> ricostruzione del coperto servendosi in quanto si possa del materiale che deriva dalla demolizione;
> lavori di presidio alla fondazione della fabbrica nell'angolo Sud-Ovest;
> ricostruzione di serramenti da oscuro, ed invetriate oltre tutti gli altri accessori. (Ravagnan 1991, 380)

In occasione di questo restauro, inoltre, si procede alla rimozione della scala esterna che dà accesso al Granaio sostituita da una interna, e ad abbellire la costruzione con decorazioni in cotto e in pietra in stile gotico, secondo le indicazioni della Commissione di controllo municipale, costituita per vigilare sull'importante intervento.

Altre precisazioni sul restauro del 1864, che ad oggi di potrebbe giudicare molto invasivo, si possono ricavare da un articolo apparso sulla rivista *Il Martello* il 16 agosto 1913 a firma di Aristide Naccari, il pittore, architetto, studioso di storia locale e ispettore onorario della Soprintendenza ai Monumenti di Venezia e Chioggia. Le considerazioni di Naccari sono rilevanti per una certa mutazione della sensibilità estetica, tra la stagione del restauro stilistico ancora molto vivace negli anni Sessanta dell'Ottocento – a cui è tributario l'intervento progettato – e il gusto romantico per la patina e per l'antico conservato anche nella sua rovina, che si afferma nella cultura storica tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento.

Così scrive Naccari:

> Di tutta [...] la magnificenza non conserviamo adesso che questo solo edificio: ohimè come è ridotto! Sotto l'intonaco scialbo vi sparì il bel carminio della sua cortina a mattoni scoperti, vi sparì pure la cornice d'incoronamento a linee spirali ed archetti ricorrenti: e l'inquadratura delle finestre a dentelli; furono sepolte ben ottanta centimetri di altezza delle pilastrate, ed accecati la maggior parte degli intermezzi con le botteghe. Furono rovinati l'architrave ed i suoi mensoloni di sostegno ed ora si pensa di svisare del tutto la sua caratteristica costruzione, coll'inserirvi altre cinque botteghe sotto l'intercolunni anteriori. (Ravagnan 1991, 383)

L'intervento di Naccari è occasionato dalla delibera del Consiglio Comunale, nel 1913, di chiudere cinque interpilastri del portico del Granaio, sul lato del Corso, per creare altrettanti negozi, decisione che trova la ferma ma inascoltata opposizione di molti storici e cittadini, i quali, in accordo con Naccari, pensano che l'operazione sia

> uno sfregio alla tradizione storica del fabbricato con la limitazione della sua caratteristica speciale, e che la stessa igiene ne avrebbe risentito, dal momento che si creava un impedimento alle libere correnti dell'aria tanto necessaria, oltre che ad essere un limite alla circolazione che specie nelle ore del mattino era animata....[3]

All'inizio del Novecento, il Palazzo Granaio risultava, quindi, profondamente modificato rispetto a quello che doveva essere il suo originario aspetto, sia per il 'tamponamento' del piano inferiore, prima libero, sia per la ricostruzione in stile di molti particolari architettonici. In particolare, la chiusura del portico sottostante aveva influito molto sulla radicale mutazione dell'immagine, rendendolo uniforme agli altri edifici,

3 Marangon, Piva 2014, 217, citano da *La Difesa* del 17 giugno 1913.

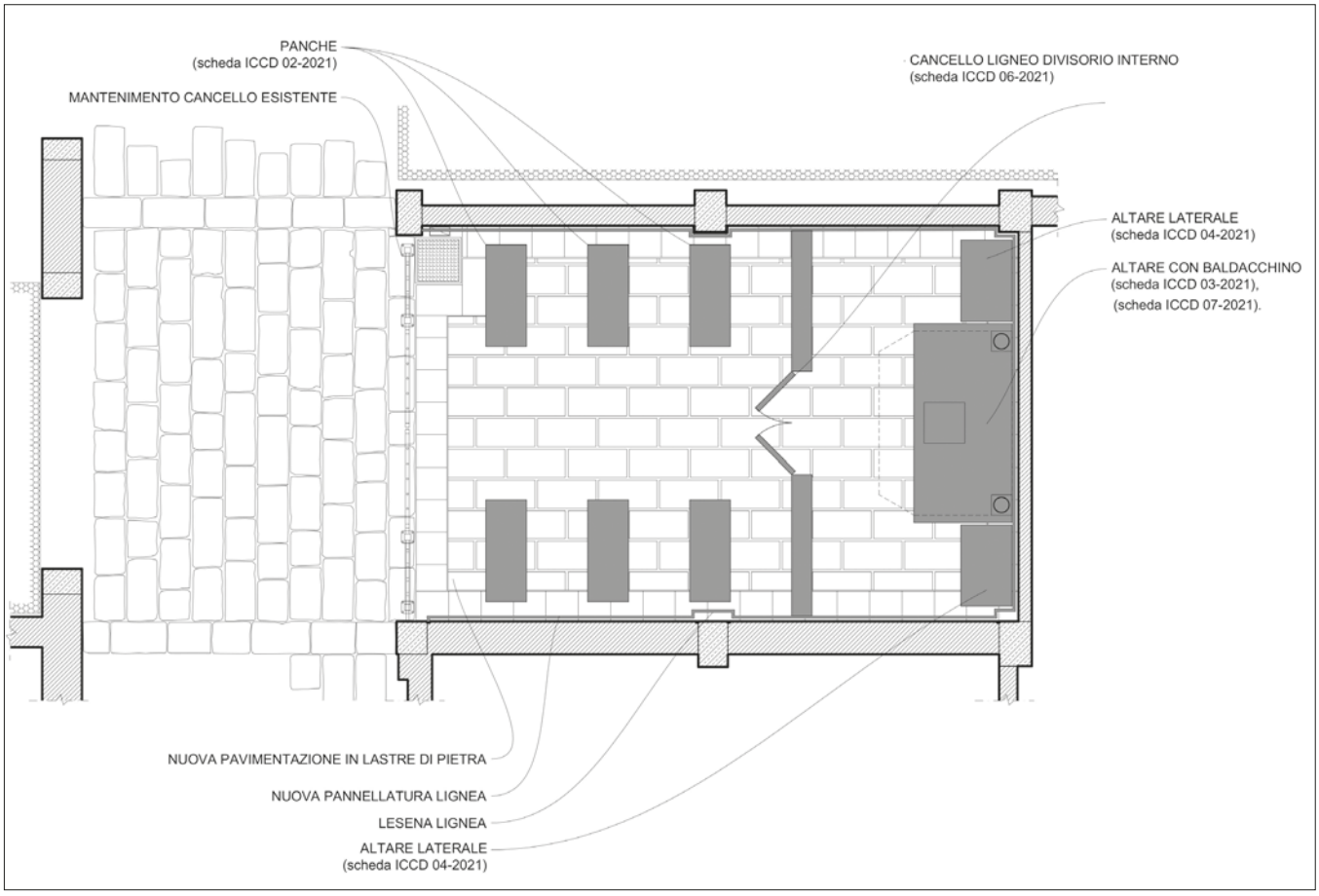


Figura 4 Chiesetta della Madonnina del Granaio. Progetto di restauro e ricomposizione – planimetria (arch. Alberta Baldin)

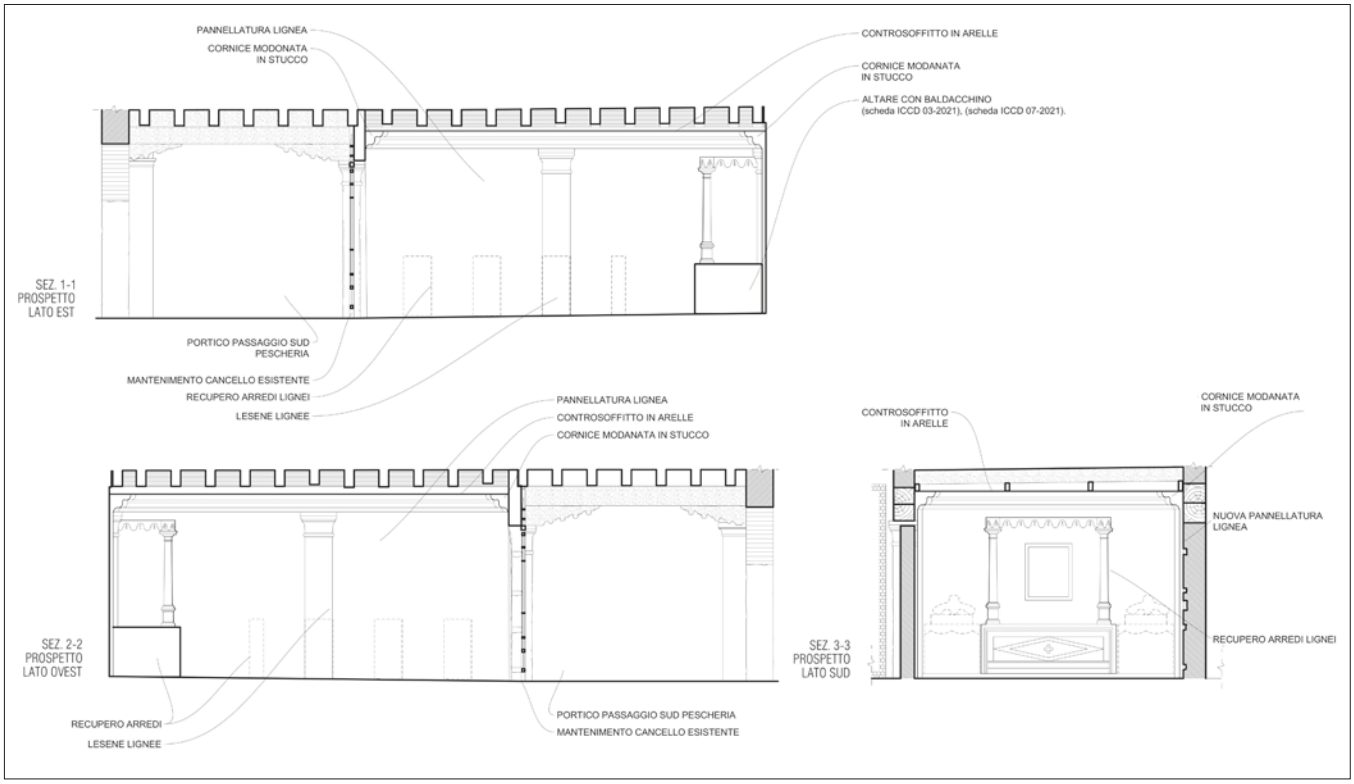


Figura 5 Chiesetta della Madonnina del Granaio. Progetto di restituzione – sezioni (arch. Alberta Baldin)

Figura 6 Chiesetta della Madonnina del Granaio. Vista interna con l'allestimento storico, secondo Novecento. Collezione privata, da https://www.chioggianews24.it/la-ceseta-del-granero/, 26 febbraio 2016)

rivolto verso il Corso, perdendo il significato di spazio urbano di congiunzione tra acqua e terra, tra attività del mare e vita sull'isola, come era stato fino all'inizio dell'epoca contemporanea.

L'oratorio della Madonnina: inquadramento storico

L'istituzione dell'oratorio della Madonnina risale al 21 dicembre 1521, data in cui il vescovo di Chioggia acconsente alla costruzione di una cappellina presso il Palazzo Granaio per collocarvi un'immagine della Vergine oggetto di devozione, già esistente presso il palazzo trecentesco. Per la presenza di questa immagine sacra, la cappella viene detta della Madonnina; fu edificata con il contributo del comune e dei devoti (Gradenigo 1767, 59).

Secondo Domenico Razza, la prima immagine posta nell'oratorio rappresenta la Madonna di Marina o Madonna della Navicella, ossia la Vergine con in grembo il Figlio deposto dalla croce e apparsa, secondo la tradizione, nel 1508 all'anziano ortolano chioggiotto Carlo Baldissera Zalon; l'autore specifica che alla fine del XVIII secolo, alla sconsacrazione della cappella, l'immagine è trasferita alla chiesa di San Giacomo (Razza 1972, 217).

Pochi anni dopo l'istituzione della cappellina, nel 1526, i devoti chiedono a Altobello Averoldo, vescovo di Pola e legato apostolico a Venezia, il permesso di nominare un prete o un frate per poter celebrare la messa presso l'oratorio, richiesta che però trova l'opposizione del vescovo di Chioggia.

In seguito, secondo alcuni autori nel 1599 (Mancarella, Tiozzo Gobetto 2017), data invece identificata come 1684 da altri (De Antoni, Perini 1992, 274), la chiesetta diventa la sede della confraternita di San Sebastiano e viene, quindi, adornata con un'immagine di questo santo. La confraternita di San Sebastiano è una scuola fondata nel 1526, che inizialmente ha sede presso la chiesa di san Nicolò; ha pochi affiliati e di conseguenza scarse rendite, appena sufficienti per istituire ogni anno una sola *grazia* per una nubile indigente. Le funzioni della confraternita vanno via via diradandosi e, alla fine del XVIII secolo, la cappella viene sconsacrata. Dal 1791, infatti, è sede della scuola di abaco, la quale è posta sotto la presidenza del Cancelliere Grande e segue gli ordinamenti validi per le scuole primarie della Repubblica.

Nell'Ottocento la cappellina torna ad essere l'oratorio della pescheria, anche se pare non si sia più celebrata la messa, forse anche a causa dell'incessante passaggio sotto il portico, che rendeva impossibile avere la tranquillità necessaria per il raccoglimento e la preghiera **[figg. 4-5]**. Tuttavia, ogni sera, dopo il tramonto, i devoti si radunano per recitare il rosario; di particolare significato il giorno della festa della Madonna di Marina (25 giugno), quando i fedeli partono in processione dalla cappella per partecipare alla messa presso la chiesa di San Giacomo. Nell'ottava da questa ricorrenza, invece, si celebra una vera e propria festa della Madonnina del Granaio, durante la quale la cappella e tutta la pescheria vengono adornate di luci e, alla sera, sulla riva del canale Vena si accendono i *ludri*, otri incatramati e incendiati.

Dall'Ottocento fino alla fine degli anni Ottanta del Novecento, con periodi di fortuna e altri di abbandono, l'oratorio della Madonnina diviene quindi un punto di riferimento importante per la devozione popolare, legato in particolare al culto dei morti.

Ricostruzione degli allestimenti interni. Fonti, metodo, oggetti

Dalle fotografie, in gran parte risalenti alla seconda metà del XX secolo, si riesce a ricostruire l'allestimento generale della cappellina **[fig. 6]**.

Sulla parete di fondo è posizionato un altare ligneo, ricoperto da una tovaglia arricchita da preziosi merletti, sul quale è appoggiato un piccolo baldacchino sorretto da colonnine.

Sotto il baldacchino è posta una pala (ora conservata presso il Museo Civico cittadino), risalente al XVIII secolo, che raffigura la Madonna di Marina affiancata dai santi Francesco e Antonio di Padova; in basso, sulla destra, compare un uomo inginocchiato in atto di devozione – presumibilmente il committente della tavola – e, a sinistra in abisso, si scorgono alcune persone imploranti, forse anime penitenti del purgatorio. Si ricorda il particolare legame di sant'Antonio con il mare, considerate le sue vicende di naufrago, nel 1220, quando la nave con la quale era partito dal Marocco verso il Portogallo è deviata da una tempesta e approda in Sicilia, a Milazzo; tale episodio rendeva la sua figura particolarmente significativa nel contesto marinaresco di Chioggia. La tavola ha una cornice lignea dorata e intagliata, con volute e motivi floreali.

Sulle colonne del baldacchino e sulle pareti ai due lati dell'altare sono appesi dei cuori ex voto incorniciati (alcuni sfortunatamente trafugati nel 1993). Sempre sulla parete di fondo, ai lati dell'altare, sono posizionati due altari laterali (o mensole) in legno sagomato e dipinto, sui quali poggiano due rialzi quadrangolari che sorreggono dei porta-lumi in legno dipinto e dorato, modellati a volute; al centro sono collocate due statue raffiguranti, probabilmente sant'Antonio di Padova e san Francesco. Di fronte alle mensole si trovano due candelabri in legno intagliato e, sulla sinistra, una grande croce, presumibilmente in legno.

La zona presbiterale è separata da due lunghi inginocchiatoi uniti da un cancelletto a due battenti forse in metallo lavorato con elementi vegetali. Il resto dell'ambiente è occupato da quattro panche con inginocchiatoi, divise in due file, da alcune sedie di legno; inoltre, si riconoscono elementi di sostegno per candele e lumini; le panche sono spesso adornate con teli decorati da merletti. Le pareti terminano con una doppia cornice in stucco; il soffitto è decorato con una pittura di Giuseppe Scarpa 'Tauro' (1907-1980), pittore locale autore prediletto di capitelli.

Sulla parete di destra, fino alla fine degli anni Settanta, è appeso un grande crocifisso con il Cristo morente, illuminato da una lanterna di vetro appesa a un sostegno in ferro. Nel decennio successivo, al posto del crocifisso compaiono teche e cornici con fotografie di defunti. Tuttavia, la parte tradizionalmente riservata alle immagini dei cari estinti pare sia l'angolo di sinistra appena entrati nella cappellina, dove centinaia di fotografie ricoprono il muro e parte del cancello principale, continuamente illuminate da lumini e candele accesi.

Il provvedimento di tutela

La chiesetta della Madonnina al Granaio è una testimonianza materiale rilevante della devozione popolare di Chioggia, di cui rappresenta una forma peculiare e molto caratteristica; un significato particolare risiede anche nel suo rapporto topografico con la Pescheria e il Granaio, i centri dell'universo alimentare dell'antica civiltà chioggiotta.

Considerato l'alto valore simbolico legato al culto dei defunti, che qualifica l'oratorio del Granaio come epicentro della memoria affettiva della Comunità e luogo dove si concretizza una prassi devozionale profondamente radicata nella popolazione, la chiesetta della Madonnina al Granaio in Pescheria è stata ritenuta di interesse culturale non solo per il valore storico – artistico, in quanto parte del Palazzo del Granaio, ma anche in rapporto con la storia locale e con le tradizioni etnoantropologiche (provvedimento 21 settembre 2022 ai sensi degli art. 7bis, art. 10 comma 3 lett. a) e d), art. 13 del d.lgs. 42/2004).

Bibliografia

Boscolo Marchi, M. (2002). *Chioggia città d'arte. Percorsi devozionali e scene di vita urbana nella collezione civica*, catalogo della mostra (Chioggia, Museo Civico della Laguna sud, 3 maggio-14 luglio 2002). Chioggia: Il leggio.

Bullo, C. (1999). *Guida storico commerciale illustrata di Chioggia (1896). Guide storiche in ristampa anastatica.* A cura di G. Scarpa.Chioggia: Il leggio.

De Antoni, D.; Perini, S. (1992). *Diocesi di Chioggia.* Padova: Gregoriana.

Gradenigo, G. (1767). *Serie de' Podestà di Chioggia di S.E. Giannagostino Gradenigo, vescovo di Chioggia, che contiene i podestà della città di Chioggia sino all'anno 1765*. Sottomarina: nella stamperia di Carlo Palese.

Lorenzetti, G. (1926). *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Venezia; Milano; Roma; Firenze: Bestetti e Tumminelli.

Mancarella, P.; Tiozzo Gobetto, P.G. (2017). *Capitelli votivi. Arte popolare nelle calli e nel territorio di Chioggia*. Piove di Sacco: art&print.

Marangon, G.; Piva, S. (2014). *Un genio dell'arte: Aristide Naccari 1848-1914.* Chioggia: Nuova scintilla.

Marcato, U. (1969). *Chioggia e il suo lido. Guida storico-artistica*. Padova: Conselve.

Morari, P. (1981). *Storia di Chioggia* [ristampa anastatica dell'edizione a cura di F.I. Naccari]. Bologna: ALSE.

Ravagnan, R. (1991). *Le case la città. L'attività edilizia a Chioggia tra Ottocento e Novecento.* Chioggia: Il leggio.

Razza, D. (1972). *Storia popolare di Chioggia (1898).* Bologna: Forni.

Tiozzo, I. (1999). *Chioggia nella storia nell'arte nei commerci (1926). Guide storiche in ristampa anastatica*. A cura di G. Scarpa. Chioggia: Il leggio.

Un programma sui testimoni viventi a Venezia

Diario di campo da un cantiere aperto sul patrimonio immateriale

Anna Favaretto
Scuola di Specializzazione in Beni Demoetnoantropologici; Università degli Studi di Perugia
(in convenzione con Basilicata, Firenze, Siena e Torino)
Cinzia Marchesini
Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale
Irene Spada
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

'Squero, imbarcazione, laguna, carpenteria navale, artigianalità, saper fare'.

Sono queste le parole che hanno orientato la ricerca, tracciando il perimetro iniziale del campo. Entrare in quel delicato intreccio di paesaggi artigianali che Venezia nella sua complessità mostra, sta formando un lavoro che si inserisce nella trama di una città in cui la gestione dello spazio e della memoria si confronta costantemente con i suoi disequilibri. Venezia, con la sua bellezza forte e ricca di immaginari globali, è anche spazio vivo di tensioni: tra permanenze e trasformazioni, tra sussistenza locale ed economie globali, tra saperi tradizionali e innovazioni continue. In questo contesto, le vite delle persone con cui stiamo lavorando raccolgono e restituiscono l'intreccio di tali dinamiche. Praticando l'etnografia, stiamo osservando insieme a loro le trasformazioni di uno scenario multi-vocale, cercando di interpretare e analizzare segnali, valori, decisioni e qualità plurali che i diversi attori vi riconoscono.

La ricerca si colloca all'interno di una progettualità più ampia, di cui alcuni esiti sono in parte visibili nelle pagine web dell'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale del Ministero della Cultura.[1] Già nel 2024 avevamo cominciato a inquadrare il programma sui 'testimoni viventi' nello scritto di Baldinotti e altri, uscito proprio sul primo numero delle Cronache, dove proseguiamo la riflessione. Procediamo con ordine, ripercorrendo le tappe attraverso cui l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale ha elaborato un'azione centrata sulla soggettività di alcune persone, nonché sui gesti e sui saperi da esse conosciute, interrogandosi su come questi e queste possano entrare finalmente nel Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. 42/2004). O meglio come quello che noi chiamiamo patrimonio culturale possa oggi essere finalmente dotato di strumenti di salvaguardia adeguati alla natura processuale.

Schematicamente, come gli appunti di un diario di campo su un cantiere – appunto ancora aperto e pertanto in formazione – possono essere così riepilogati: l'incontro, l'invito alla mobilitazione, la messa a fuoco, i cantieri etnografici e i primi esiti e propositi.

L'incontro

Ripercorrendo le tappe attraverso cui l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale è arrivato a cooperare con la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna. Tutto nasce da un incontro, appunto: da un dialogo aperto che ha generato possibilità.

Il primo passo è stato compiuto da una delle autrici di questo contributo, Irene Spada, durante un viaggio a Roma intrapreso per promuovere un confronto sul patrimonio immateriale e demoetnoantropologico. Questo dialogo, accolto dal direttore dell'Istituto, professor Leandro Ventura, ha innescato una collaborazione tra funzionari con diverse formazioni disciplinari.

Da questo confronto nacque un primo nucleo operativo composto da Fabio Fichera, Cinzia Marchesini – coordinatori del progetto sperimentale dell'Istituto – e dalla stessa Spada. Quest'ultima iniziò a esplorare le modalità per condurre una ricerca condivisa sul tema individuato, prendendo contatto con Cesare Peris, presidente della Società di Mutuo Soccorso Carpentieri e Calafati (Venezia). Proprio da questi primi contatti partirono le indagini etnografiche sul tema della costruzione di imbarcazioni tradizionali e storiche, fra cui le simboliche gondole. Da questa scelta, l'indagine – inizialmente focalizzata sulla produzione, manutenzione e riparazione di imbarcazioni tradizionali e storiche – si è indirizzata verso lo squero San Isepo **[fig. 1]**, ubicato nel sestiere di Castello. Infatti, è qui che gli 'squeraroli' Marco Bacci e Igor Silvestri hanno fondato Ba.Si, un cantiere nautico.

Intorno a queste imbarcazioni si raccolgono le esperienze di chi salvaguarda i saperi artigianali, che a loro volta intrecciano relazioni con l'ambiente lagunare e con gli altri esseri viventi, in una rete sensibile ai mutamenti socioeconomici e climatici, 'paesaggi di coesistenza' (Zola 2024). Questa rete fra diverse forme del vivente ci rimanda a un'idea più complessa di mondo, che va oltre quella di conservare le forme, i saperi, i modi di organizzare il mondo e la natura, ma ci chiama a comprendere come i saperi, le pratiche, le ecologie relazionali possano orientare il futuro. Si costruisce così un dialogo di ricerca che si inserisce anche nell'ambito degli studi etnografici condotti dall'Istituto su modelli alternativi di lettura della complessità dei sistemi di vita – ancora attivi ma esposti a pressioni globali e processi di banalizzazione, ridotti troppo

Check for updates

1 Si veda il link: https://icpi.cultura.gov.it/testimoni-viventi/.

spesso a 'patrimoni' da esporre. Ad oggi questi sistemi sono raramente supportati da politiche concrete e realmente efficaci, fondate su decisioni condivise e attente ai bisogni specifici di individui e collettività, anche all'interno dei contesti delle politiche culturali, economiche, ambientali e degli ampi meccanismi di gestione e sviluppo territoriale.

A questo nucleo di collaborazioni interne al MiC si è aggiunge la Scuola di Specializzazione in Beni demoetnoantropologici dell'Università degli Studi di Perugia (in convenzione con le Università della Basilicata, Firenze, Siena e Torino), diretta da Daniele Parbuono. Dopo il sopralluogo e la prima survey etnografica condotta lo scorso anno, la Scuola ha deciso di coinvolgere una borsista, Anna Favaretto, che aveva già maturato esperienze di studio – oltreoceano – sulle interazioni tra essere umano e acque. Il suo ingresso ha contribuito ad arricchire e consolidare il percorso di costruzione del campo, rafforzando la dimensione etnografica e relazionale della ricerca.

L'invito alla mobilitazione

In questo campo ci muoviamo partendo da una percezione sicuramente parziale ma condivisa da diversi attori coinvolti: noi stesse, alcune realtà associative e alcune delle persone con cui stiamo costruendo questo cantiere aperto. A Venezia si avverte una sensazione diffusa di perdita, un deterioramento rapido e continuo che riguarda spazi fluidi dai bordi permeabili: mondi, stili di vita, saper fare, spazi di scambio, socialità, creatività, memorie acquatiche (Breda 2005). A questa percezione si accompagna la preoccupazione del rischio di consegnare al futuro un'eredità impoverita. Per contrastare tale scenario, le istituzioni sono sollecitate a interrogarsi, ad accogliere processi capaci di sostenere la continuità e la trasformazione di pratiche e di saperi provenienti dagli stessi militanti locali (De Varine 2005). In questo senso, le istituzioni sono chiamate a favorire processi in grado di interpretare significati, cercare di essere vicini a immaginari immaginabili, visioni alternative per il futuro che possano essere coltivate sin da ora, nel presente.

L'espressione 'militanti locali del patrimonio' (22) fornisce oggi una semantica più adeguata a descrivere coloro che, per lungo tempo, sono stati appellati genericamente. Questa espressione aiuta a chiarire la complessità della nozione di 'popolazioni' e 'comunità' richiamate dalle Convenzioni internazionali (UNESCO e Consiglio d'Europa), spostando l'accento sul ruolo di attori attivi. Pur non esaurendo pienamente la semantica della cooperazione che stiamo costruendo con i vari interlocutori, è ad oggi una buona mediazione di significato per individuare quelle soggettività che non solo partecipano dei processi di costruzione di spazi di salvaguardia del patrimonio culturale utili ai territori, uscendo dal ruolo di stakeholders e/o local keepers a loro assegnato chiamano al segno le Istituzioni. Come succede in molte etnografie, mostrano che le Istituzioni devono stare nel campo ad ascoltare, per costruire risposte utili e insieme specifiche per cogliere le trasformazioni necessarie ai nuovi equilibri, altrimenti si rischiano abbagli.

Questi militanti del patrimonio non nutrono né nostalgie, né rifiuto della scienza e della tecnica: ciò che emerge da questo lavoro è una richiesta di cultura come spazio che dialoga con scienza e tecnica, in linea con quanto auspicato dall'articolo 9 della Costituzione. Non si tratta di rievocare il passato, ma di valorizzare i saperi sedimentati nella storia come risorse per elaborare nuove strategie: utili, critiche, capaci di evitare errori già vissuti e di aprire a scenari futuri. Come ricorda Richard Sennett, la pratica artigianale non è mai solo conservazione, ma capacità riflessiva di costruire senso e innovazione a partire dall'esperienza (Sennett 2012). Gli artigiani con cui stiamo lavorando – così come la storia stessa di Venezia – mostrano che non esiste una gerarchia tra lo sguardo rivolto al passato e quello aperto al presente: entrambe le prospettive si ibridano nell'agire quotidiano, in un dialogo costante tra stratificazioni storiche e relazioni contemporanee, tra memorie locali e scambi translocali. È in questa dinamica che si creano nuovi spazi di vita, soluzioni condivise, possibilità di futuro. Quelli che abbiamo chiamato patrimoni si costituiscono sì come eredità, ma si definiscono altrettanto nel confronto con i contemporanei, vicini e lontani, attraverso pratiche condivise, scambi di conoscenze e forme di solidarietà diffuse tra contesti differenti.

Infatti, le persone con le quali stiamo lavorando, in tutta Italia dal Veneto alla Lombardia, dalla Sicilia alla Campania, dall'Umbria alla Toscana, ci insegnano che non c'è primazia tra guardare dentro la storia, nella sua profondità, nelle sue stratificazioni di epoche e età rispetto a guardare agli altri nostri contemporanei, agli altri che oggi come ieri si sono scambiati soluzioni e strategie, leggendo la trasformazione e creando spazi di vita. Queste oggi sono le persone con le quali svolgiamo attività di ricerca. Tanto che preziosi local knowledge condivisi producono manufatti e saperi che sono solo la parte visibile di conoscenze, relazioni con i luoghi e le artigianalità. Spesso ai saper fare. Tali pratiche evidenziano la nostra partecipazione alle strutture vive (Clément 2023), le relazioni fra noi e le altre specie della Terra (Marchesini, Parbuono 2024), così come la intima capacità di ripartizione delle entità e dei fenomeni (Descola 2021; Latour 2018; 2020), vere e proprie ego-ecologie (Marchesini 2024; 2025). Soprattutto si tratta di saper fare che tengono in piedi paesaggi, fatti di artigianalità, capaci di dare risposte concrete all'impoverimento culturale e alla perdita di valori, innescando potenziali gestioni più democratiche e consapevoli dei territori (Magnaghi 2020) e dei luoghi.

La messa a fuoco

Se ci si propone di lavorare con quei saperi e saper fare, inscindibili dai luoghi e dalle persone, la cui continuità è legata tanto alla maestria tecnica quanto alla «comunità» (Sennet 2012, 57), le

Figura 1 Squero San Isepo, sestiere di Castello (Venezia isola). Agosto 2024. © Anna Favaretto

cui caratteristiche di incorporazione sono spesso mascherate «di naturalezza» (Pizza 2005, 31) si possono individuare una pluralità di soggetti o, meglio, di autori di pratiche e di saperi che esprimono la propria agency con i propri immaginari e saper fare. Se l'oggetto di ricerca, quindi appare chiaro e ben messo a fuoco, dentro alla complessità e disomogeneità dei local knowledge, meno chiaro risulta il come farlo e il come farlo insieme.

Ad oggi, nonostante l'acceso dibattito sull'immateriale,[2] nazionale e internazionale, a mezzo secolo dalla Convenzione UNESCO per la tutela del patrimonio culturale e naturale (WHC, UNESCO 1972; Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage 1972) e a un ventennio dalla Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Immateriale (2003), gli strumenti legislativi italiani non hanno ancora individuato soluzioni adeguate per la salvaguardia dell'immateriale. L'elaborazione nel 2008 dell'articolo 7bis del Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. 42/2004) era e rimane la risposta all'obbligo dello Stato di incardinare le Convenzioni UNESCO, un articolo pensato come iniziale risposta alla ratifica della Convenzione (l. 27 settembre 2007, n. 167). Infatti, esso offre opportunità di tutela all'immateriale 'se e solo se' la materialità dell'oggetto di tutela è rispettato. Tanto che richiede che ci siano elementi rappresentati «da testimonianze materiali» in relazione con «i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10». Quindi un «combinato disposto» tra articolo 7bis e articolo 10 che non produce soluzioni applicabili all'immateriale[3] e che non parla e non desiderava parlare di persone e di relazioni. Pertanto, i propositi di questo progetto sono quelli di individuare campi etnografici come casi studio, che in tutte le regioni italiane possano parlare con il proprio esempio e la propria esperienza. Lavorare sulla salvaguardia, anziché sulla tutela, potrà permettere di giungere a processi coevolutivi (Magnaghi 2020) che si proiettino verso una futura utilità sociale del patrimonio culturale in cooperazione con gli enti regionali e locali. Ciò permetterebbe di superare i limiti e le contraddizioni normative che oggi rendono, di fatto, inapplicabile l'articolo 7bis del d.lgs. 42/2004. In questo contesto, il progetto si propone di individuare campi etnografici di studio, distribuiti in diverse regioni italiane, che 'parlino' attraverso casi ed esperienze.

I cantieri aperti

L'intenzione di lavorare con reali casi, che divengono casi di studio, ha portato all'avvio di numerosi campi di ricerca, attualmente oltre una ventina: dei cantieri aperti, molti già in dialogo con colleghi internazionali e con le Scuole nazionali di specializzazione in beni demoetnoantropologici. Attualmente numerosi specializzandi e specializzande della Scuola di specializzazione in Beni demoetnoantropologici dell'Università degli Studi di Perugia e della Scuola di specializzazione in

2 Bortolotto 2008; Cirino 2017; Fichera, Marchesini 2025; Harrison 2020; Haffstein 2018.
3 Bartolini 2023; Cammelli 2023; Gualdani 2014; 2024; Piperata 2023; Severini 2023; Sciullo 2023; 2025.

Figura 2
25esima corsa sacra sulla vetta del Monte Re di Castello. Saviore dell'Adamello (BS). Luglio 2024. © Irene Borchi

Figura 3
Artevento.
Spiaggia di Pinarella. Cervia (RA). Aprile 2024.
© Carlotta Mistretta

Figura 4
Ericeto. Pratomagno
con Selena Garau (AR). Gennaio 2024.
© Paola Bertoncini

Beni demoetnoantropologici della Sapienza Università di Roma sono impegnati in progetti di ricerca specifici in questo ambito, insieme ai funzionari e alle funzionarie demoetnoantropologhe dell'Istituto e degli uffici territoriali del MiC.

Presentiamo di seguito un riepilogo dei fieldwork, oltre a quello veneziano, sui quali si sta attualmente lavorando.

La ricerca che si concentra sulla storia di vita di Italo Bigioli e Marinella Gabelli (Saviore dell'Adamello, Brescia) – con i loro saper fare legati all'uso di piante ed erbe officinali delle valli, ci porta a riflettere su ecologie ambientali, in un continuo interrogarsi sui confini tra esseri umani e nature **[fig. 2]**. La ricerca è a cura di Irene Borchi; tutor e componente del Comitato scientifico: Elisa Rondini (docente della Scuola di specializzazione); funzionario demoetnoantropologo di riferimento del MiC Loris Bendotti (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano). Claudio e Caterina Capelli, nell'ambito dell'aquilonismo ci portano a ragionare a partire dal Festival Internazionale dell'Aquilone di Cervia 'Artevento', Cervia (RA), sull'arte del vento, come relazione incorporata tra umano ed elementi naturali (vento, spiaggia, paesaggi temporanei) **[fig. 3]**. A partire dalle storie di vita dei testimoni che hanno saputo intrecciare relazioni locali e translocali, i processi di patrimonializzazione dell'oggetto aquilone e delle sue pratiche diventano interessanti. La ricerca è attualmente a cura di Carlotta Mistretta; tutor e componente del Comitato scientifico: Patrizia Cirino (funzionaria demoetnoantropologa in servizio alla Direzione regionale Musei nazionali Emilia-Romagna e docente della Scuola di specializzazione).

La fabbricazione delle scope d'erica in Pratomagno (AR) è al centro delle ricerche di Paola Bertoncini (funzionaria ICPI e componente del Comitato scientifico del progetto) che con Selena Garau, pratocultrice e fabbricante di scope, analizza nuove forme del riabitare la montagna **[fig. 4]**. L'azione parte da un progetto di

Figura 5
Maria Pia Elia, ceramista.
Pontremoli (MS).
Ottobre 2023
© Tommaso Bianchi

Figura 6
Orlando Zoppitelli.
Oasi La Valle – San Savino (PG).
Giugno 2024.
© Roberto Galasso

recupero di un'economia che in passato era diffusa in Valdarno, in grado di evidenziare rapporti tra pratiche, sostenibilità ambientale, salvaguardia di aree naturali, saperi e immaginari.

A partire dall'Associazione Mani e Menti artigiani della Lunigiana, Pontremoli (MS), la ricerca si concentra sulle attività dei volontari dell'Associazione, che in varie forme di artigianalità realizzano un collettivo (Latour 2018), frutto di interessi artigianali, riusi e socialità **[fig. 5]**. La ricerca è stata condotta da Tommaso Bianchi (oggi specializzato); tutor e componente del Comitato scientifico: Massimiliano Minelli (docente della Scuola di specializzazione).

Il raffronto tra paesaggi legislativi, ambientali e culturali nel Parco Regionale del Lago Trasimeno attraverso la lavorazione della canna palustre, San Savino (PG) è un campo di ricerca che ha ispirato il progetto complessivo e si inserisce in una lunga etnografia che mostra le distopie fra le realtà di vita delle persone e le tutele ambientali e paesaggistiche **[fig. 6]**. La storia di vita di un artigiano del Lago Trasimeno, Orlando Zoppitelli, ci ha guidato dentro la complessità degli ecosistemi contemporanei. La ricerca è stata curata da Viviana Massai; tutor e componente del Comitato scientifico: Emanuela Rossi (docente della Scuola).

Luisa Selva è la guida che ci conduce in dialogo con i saperi e pratiche di accompagnamento alla nascita nel nord della Sardegna **[fig. 7]**. Il campo di ricerca ruota intorno alla figura dell'ostetrica domiciliare moderna, professionista della nascita, che, nella pratica lavorativa, affianca al sapere biomedico un approccio individualizzato, centrato sulla continuità assistenziale, sul vissuto corporeo ed emotivo della donna in gravidanza e sugli aspetti relazionali e comunicativi che investono tutta la sua rete familiare e sociale. L'accesso a questo mondo è stato possibile grazie alla generosità di Luisa Selva, che si è resa disponibile a raccontarsi e a mostrare il suo personale modo di intendere la professione di ostetrica domiciliare oggi. La ricerca è stata

Figura 7
Family Friendly Fest.
Sassari. Giugno 2023.
© Cecilia Noccioli

condotta da Cecilia Noccioli; tutor e componente del Comitato scientifico: Giovanni Pizza.

Sabato Cardamone a Montoro (AV), ci porta dentro al tema delle poetiche ecologiste che si muovono tra autodeterminazione e capitale simbolico **[fig. 8]**. L'etnografia si propone di indagare le nuove poetiche legate al ritorno alla ruralità, intesa come dimensione sacrale dell'abitare e richiamo alle tradizioni spirituali e morali legate al mondo contadino, con uno sguardo ai contesti simbolici di pratica. La ricerca è a cura di Ciriaca Coretti; tutor e componente del Comitato scientifico: Daniele Parbuono (direttore della Scuola di specializzazione).

Le sarte del costume tradizionale di Ruoti (PZ) sono i soggetti che hanno costruito la ricerca. Attraverso l'abito tradizionale di Ruoti, che rivive oggi attraverso l'Associazione Culturale Recupero Tradizioni Ruotesi si analizzano i temi dell'uso della tradizione e della creazione della località **[fig. 9]**. La ricerca è stata curata da Liana Petralla; tutor e componente del Comitato scientifico: Ferdinando Mirizzi (docente della Scuola di specializzazione).

La salvaguardia degli *'ntaccaluòri* (intaccatori) e delle pratiche connesse alla coltivazione del frassino e alla produzione di manna a Pollina (PA) è stata adottata con differenti e innovative pratiche da Giulio Gelardi, produttore e cultore della manna. Da lui e dalle sue soluzioni si muove la ricerca e le attività di documentazione audiovisiva curate da Fabio Fichera (funzionario dell'Istituto e coordinatore del progetto).

Costruttore di tamburi a cornice e sperimentatore di pratiche innovative di trasmissione, Floridia (SR). La ricerca è incentrata sulla storia di vita di Peppe Di Mauro, sui saperi trasmessi a livello familiare, sulle pratiche e tecniche di costruzione e sugli aspetti performativi. Un momento importante della ricerca è costituito dalle esperienze di condivisione e di trasmissione

Figura 8
Raccolta delle canne per la realizzazione dell'altare a San Giovanni. Montoro (AV). Giugno 2024. © Ciriaca Coretti

Figura 9
Anziane e giovani donne ballano in un vicinato del paese di Ruoti (PZ). Luglio 2023. © Liana Petralla

messe in atto. La ricerca è stata curata da Tecla Genovese; tutor e componente del Comitato scientifico: Giancarlo Palombini (docente della Scuola di specializzazione.

In atto in questo momento ci sono anche le azioni di ricerca sui folclorismi che ritroviamo intrecciati ai paesaggi dei Maggi, del teatro popolare e dell'improvvisazione, come nei Festival nazionali e internazionali e con i gruppi folcloristici di Genova, di Castelraimondo (MC), dei Trulli ad Alberobello (BA), condotte con etnografie da Paola Bertoncini, Cinzia Marchesini e dai borsisti, dagli specializzandi e specializzati della stessa Scuola: Ferdinando Amato, Daniel Damascelli, Ludovico Desideri, Teresa Lazetera, India Grassi Lucetti, Sabina Gala, Thomas Reay Mackay.[4]

Inoltre più recentemente è partita la collaborazione con la Scuola di Roma Sapienza e vede impegnati sei specializzandi e specializzande Pietro Balzarini, Patrizia Belvisi, Mattia Pagano, Emanuele di Paolo, Ilaria Ricci, Valentina Scazzolla, impegnati in altrettanti campi di ricerca che con (Abruzzo, Calabria, Lazio, Liguria e Lombardia) e supportati da un Comitato scientifico composto da Anna Iuso (direttrice della Scuola), da Francesco Aliberti, Katia Ballacchino

4 I tutor delle ricerche sui folclorismi sono oltre Cinzia Marchesini e Daniele Parbuono, Laura Bonato, Ferdinando Felice Mirizzi, Fabio Mugnaini (docenti della Scuola). Inoltre, oltre a quelli già menzionati nel testo sono componenti del Comitato scientifico oltre al direttore di ICPI Leandro Ventura, Stefania Baldinotti, Omerita Ranalli, Claudio Rizzoni, Francesco Paolo Quaranta.

e Lorenzo D'angelo per la Scuola, dagli stessi funzionari dell'Istituto e dal Direttore.

Particolarmente avanzato è il lavoro dentro la Festa della Madonna del Soccorso di San Severo (FG) e dei *fujenti*. La ricerca ha mirato a ridefinire metodi partecipativi nella trasformazione dei dispositivi legati alla festa che, attualmente, entrano in conflitto con le norme sulla sicurezza. Si rimanda per una più completa analisi del caso al volume *Onda d'Urto la Festa della Madonna del Soccorso* (2025), in cui il dialogo interdisciplinare tra i curatori Fabio Fichera e Cinzia Marchesini e gli autori dei saggi e della documentazione fotografica – Emanuele d'Angelo (professore Accademia di Belle Arti di Foggia), Patrizia Cirino (Direzione regionale Musei nazionali Emilia-Romagna), Francesco Faraci (fotografo del *reportage*), Girolamo Sciullo (già ordinario di Diritto amministrativo presso l'Università Alma Mater), Daniele Parbuono (direttore SSBDEA Università degli Studi di Perugia) – interpreta i propositi con soluzioni concrete costruisce formule propositi nuovi e applicabili.

Esiti e propositi

Concepito nella forma di un 'diario di campo', questo contributo offre l'occasione per riflettere sulla dinamicità e le novità delle ricerche sul patrimonio immateriale. La disamina qui presentata resta aperta e in divenire, ma alcuni esiti sono già visibili e analizzabili in numeri, nei dati raccolti e nelle possibili tesaurizzazioni. In primo luogo, il percorso stesso e le modalità di confronto pluridisciplinare e transistituzionale. Tali risultati vanno misurati insieme alla varietà dei temi affrontati e alla pluralità delle soggetti – persone e piccoli gruppi – coinvolti, attivi testimoni di spazi di vita e paesaggi relazionali.

I risultati della ricerca etnografica di profondità, condotta in venti cantieri aperti distribuiti in diverse regioni italiane, sottolineano in modo critico i limiti dell'attuale quadro normativo. In particolare, emerge la necessità di riempire di senso lo strumento della salvaguardia tutta da costruire sui singoli casi e con le molte persone direttamente interessate, in cooperazione con istituzioni e in attuazione dei principi di sussidiarietà richiamati dalla Costituzione e dai giuristi nelle analisi di valutazione delle azioni sul perimetro agibile dal MiC per il patrimonio immateriale.

Gli esisti di ricerca non si sono limitati alla documentazione, ma hanno generato un sistema articolato di cooperazioni, scambio e procedure che stanno producendo ricadute operative e scientifiche, che possono essere riepilogate come segue:

- attività di ricerca etnografica: sono state avviate venti azioni di ricerca etnografica di profondità in altrettante località (tra cui Milano, Val Camonica, Venezia, Cervia, Pontremoli, Pratomagno, Lago Trasimeno, Roma, Veroli, area sassarese, Castellafiume, Campobasso, Montoro, San Severo, Ruoti, Longobucco, Floridia, Pollina). A supporto di queste attività, sono stati stipulati cinque accordi con Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna e Direzione regionale Musei nazionali e attivati due comitati scientifici. La collaborazione si è estesa anche a due accordi di cooperazione con le Scuole nazionali di specializzazione in beni demoetnoantropologici (Università degli Studi di Perugia e Sapienza Università di Roma), coinvolgendo numerosi specializzandi e funzionari del MiC;
- progetti di Valorizzazione, educazione e formazione: sono state realizzate cinque azioni di educazione al patrimonio (Collelongo, Paciano, Pollina, Palazzuolo Acreide, Bivonci) e due interventi di valorizzazione a Tricase (LE) e Latera (VT). Sono stati inoltre condotti due interventi di formazione per funzionari MiC nel 2024 e nel 2025 e tre presentazioni di volumi editi per il progetto;
- produzioni audiovisive e editoriali: le attività includono un documentario visivo in corso di realizzazione e la documentazione di tutte le ricerche. Sul fronte editoriale, si contano un contributo edito nel 2024 (Baldinotti et al. 2024), una pubblicazione edita nel 2024 (Marchesini, Parbuono 2024) e una pubblicazione per il 2025 (Fichera, Marchesini 2025). È in corso di realizzazione una pubblicazione dedicata ai primi due anni di sperimentazione e una dedicata al paesaggio;
- piattaforme e scambi internazionali: è stata creata una pagina web dedicata[5] come punto di riferimento per il progetto. Si segnalano inoltre due interventi di scambio di competenze con la Repubblica Popolare Cinese e uno con il Ministero competente del Cile

Guardando al futuro, il progetto intende contribuire alla ridefinizione del lessico e a consolidare anche per il MiC la metodologia etnografica di ricerca necessaria nel campo del patrimonio immateriale.

Tali obiettivi metodologici si affiancano alla necessità prioritaria di fornire proposte per la costruzione di un quadro legislativo per la salvaguardia coerente con la continuità e la trasformazione delle pratiche. Considerare le singole persone e i loro saper fare (relazionali, artigianali, operativi) all'interno del Codice dei beni culturali e delle Convenzioni internazionali rivela quanto ancora sia necessario in termini di strumenti normativi e amministrativi. L'approccio basato su casi studio etnografici intende offrire specificità di azione su dati empirici per superare le attuali inapplicabilità legislative (come quelle dell'art. 7bis del d.lgs. 42/2004).

Un elemento cruciale sarà anche il rafforzamento del quadro di supporto allo scambio di buone pratiche nei processi di salvaguardia del

5 Si veda il link: https://icpi.cultura.gov.it/testimoni-viventi/.

patrimonio immateriale partito a livello nazionale. Si ravvisa certo la necessità di potenziare questo scambio con un confronto strutturato con realtà internazionali più avanzate in termini procedurali e normativi, facilitando l'adozione di soluzioni innovative e sostenibili.

Bibliografia

Baldinotti, S. et al. (2024). «Salvaguardare i saperi cooperando con le persone: un programma sui testimoni viventi Ca Foscari». *Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche*, 1, 197-200. http://doi.org/10.30687/978-88-6969-896-5/016.

Bartolini, A. (2023). «Colpa d'Alfredo?». *Aedon*, 1, 45-8. https://aedon.mulino.it/archivio/2023/1/index123.htm

Bortolotto, C. (a cura di) (2008). *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Breda, N. (2005). «Per un'antropologia dell'acqua». *La Ricerca Folklorica*, 51, 3-16. https://aedon.mulino.it/archivio/2023/1/index123.htm.

Cammelli, M. (2023). «Adunanza plenaria CdS 5/2023: chiusura del cerchio o apertura possibile?». *Aedon*, 1, 20-3. https://aedon.mulino.it/archivio/2023/1/index123.htm.

Cirino, P. (2017). «Il patrimonio culturale immateriale: aspetti normativi, limiti e potenzialità». Parbuono, D.; Sbardella, F. (a cura di), *Costruzione di patrimoni. Le parole degli oggetti e delle convenzioni*. Bologna: Pàtron editore, 51-100.

Clément, G. [1991] (2023). *Il giardino in movimento*. Macerata: Quodlibri.

De Varine, H. (2005). *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*. Bologna: CLUEB.

Descola, P. (2021). *Oltre natura e cultura*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Fichera, F.; Marchesini, C. (a cura di) (2025). *Onda d'Urto la Festa della Madonna del Soccorso*. Arcidosso (GR): Effigi.

Gualdani, A. (2024). «La legge in materia di manifestazioni di rievocazione storica e delega al Governo per l'adozione di norme per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale: una prima riflessione». *Aedon*, 3, 272-9. https://aedon.mulino.it/archivio/2024/3/gualdani.htm.

Hafstein, V.T. (2018). *Making Intangible Heritage: El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*. Bloomington (IN): University Press.

Harrison, R. (2020). *Il Patrimonio culturale: un approccio critico*. Milano: Pearson.

Latour, B. (2020). *La sfida di Gaia*. Milano: Meltemi.

Magnaghi, A. (2020). *Il principio territoriale*. Torino: Bollati Boringhieri.

Marchesini, C.; Parbuono, D. (2024). *TrasiMemo at Home. Dieci anni di antropologia, relazioni, prospettive.* Perugia: Aguaplano.

Marchesini, C. (2025). «Once upon a time». *Antropologia Museale,* 46, 110-14.

Piperata, G.. (2023). «La tutela dei beni culturali: consolidamenti ed estensioni». *Aedon*, 1, 1-3.

Pizza, G. (2005). *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*. Roma: Carocci

Sciullo, G. (2025). «Sull'utilizzo del vincolo culturale di destinazione d'uso». *Aedon*, 1, 24-7. https://aedon.mulino.it/archivio/2023/1/index123.htm.

Sennett, R. (2012). *L'uomo artigiano*. Milano: Feltrinelli.

Severini, G. (2023). «Sul vincolo di destinazione per il bene culturale immobiliare: prime considerazioni su Consiglio di Stato, Adunanza Plenaria, 13 febbraio 2023, n. 5». *Aedon*, 1, 28-33.

Zola, L. (2024). «Paesaggi di coesistenza, ovvero come attorno ad un passeriforme si articola l'abitare in una zona di montagna». *EtnoAntropologia*, 12(2), 41-53.

Un manoscritto etiope presentato all'Ufficio Esportazione

Il procedimento di restituzione di un bottino di guerra

Elisabetta Sciarra
Direttrice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

> Entro diciotto mesi dall'entrata in vigore del presente Trattato, l'Italia restituirà tutte le opere d'arte, gli archivi e oggetti di valore religioso o storico appartenenti all'Etiopia o ai cittadini etiopici e portati dall'Etiopia in Italia dopo il 3 ottobre 1935 o gli effetti relativi.[1]

Il 16 dicembre 2022 furono presentati all'attenzione della Commissione esportazione di beni archivistici e librari presso l'Ufficio Esportazione oggetti d'antichità e d'arte della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Venezia dall'antiquario Alessandro Borgato, per terzi, alcuni manoscritti e incunaboli, tutti per l'ottenimento dell'attestato di libera circolazione, ai sensi dell'art. 68 del d.lgs. 42/2004. Nella stessa data erano presentati 22 pezzi da due antiquari; un antiquario presentava solo tre dichiarazioni di valore (DVAL) per le tre parti della medesima opera, una cinquecentina straniera in tre volumi, di valore dichiarato inferiore a 13.500 euro. L'altro antiquario, Alessandro Borgato,[2] presentava due dichiarazioni di valore che non furono poi portate in visione in Commissione e sulle quali pertanto la Commissione non si espresse e ben diciassette richieste di attestati di libera circolazione (ALC) per sette incunaboli, dei quali uno non portato in visione, una cinquecentina di valore superiore a 13.500 euro, e nove manoscritti; come noto, al di là del valore dichiarato, per incunaboli e manoscritti è obbligatoria la presentazione della richiesta di attestato di libera circolazione, ai sensi del d.lgs. 42/20024, art. 65, comma 4, che indica le cose di cui allegato A, lettera B, nr. 1 – tra cui incunaboli e manoscritti – come eccezione alla regola generale della soglia di valore di 13.500 euro per essere esentati dalla richiesta di ALC. I diciassette beni di cui si richiedeva ALC erano presentati per conto della proprietà Mayfair Rare Books & Manuscripts Ltd.

Come di consueto, prima della riunione della Commissione, il 13 dicembre 2022, i Carabinieri del Nucleo Tutela del Patrimonio Culturale (TPC) avevano già inviato riscontro all'Ufficio Esportazione dell'assenza dei beni dalla Banca dati dei beni culturali illecitamente sottratti; tale comunicazione – indirizzata all'Ufficio Esportazione – viene resa nota ai Commissari solo qualora venga rilevato un bene che possa essere riconducibile a uno presente nella Banca dati. Dei manoscritti presentati, sei erano dichiarati come manoscritti in lingua ge'ez. La Commissione era composta da Orsola Braides (Biblioteca nazionale Marciana), Andrea Pelizza (Archivio di Stato di Venezia) e da chi scrive (allora Biblioteca nazionale Marciana), con membro supplente Ilaria Mariani (Soprintendenza archivistica e bibliografica per il Veneto e Trentino Alto Adige). Nessuno di noi in Commissione conosceva il ge'ez, pertanto – prima della data della Commissione stessa – si decise di prendere contatti con un esperto affinché, almeno tramite le fotografie raccolte in seduta di Commissione, potesse contribuire alla stesura di un parere. Quello che sapevamo sui manoscritti in ge'ez era solamente ciò che l'esperienza comune insegna: essi hanno sul mercato di consueto uno scarso valore economico e spesso sono molto più recenti di quanto non appaiano; non è raro trovarne in mercatini dell'usato in Italia e per questo, a un primo sguardo superficiale, si poteva essere tentati dall'idea di rilasciare immediatamente l'attestato di libera circolazione, senza dedicarvi troppo tempo. Tuttavia, poiché nessuno di noi commissari aveva la benché minima idea del contenuto dei manoscritti, della loro possibile datazione, si preferì mantenere alta l'attenzione e chiedere l'aiuto di un esperto, il professor Alessandro Bausi, allora docente presso l'Universität Hamburg. Gli fu inviato da parte di chi scrive, prima della riunione del 16 dicembre, il documento di richiesta trasmesso tramite Sistema uffici esportazione (SUE) in formato pdf, privandolo dei riferimenti all'antiquario, con una mail informale inviata il 14 dicembre 2022; il professor Bausi accettò immediatamente di aiutare i Commissari e addirittura telefonò dalla Germania per spiegare quali fossero le pagine di maggiore interesse da fotografare, che potevano essere più indicative per ciascun manoscritto, segnalando subito uno dei manoscritti in ge'ez come di particolare rilievo: il manoscritto presentato sotto il codice T857886, bene nr. 14, con legatura in seta; tale tipologia di legatura è infatti piuttosto rara e risulta censita in pochi manoscritti etiopici. Di questa tipologia di legatura esistono in Italia altri due esemplari, di cui uno presso la Biblioteca Statale di Montevergine, cod. 24 (Bausi 2022). I Commissari quindi erano già in qualche modo preparati a sospendere per venti giorni tutti i manoscritti in ge'ez per avere il tempo di approfondire la questione e per dare agio al professor

1 Trattato di pace fra l'Italia e le Potenze Alleate ed Associate, Parigi, 10 febbraio 1947, in *Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana*, 24 dicembre 1947, art. 37.

2 Desidero ringraziare Alessandro Borgato, il cui nome è menzionato qui dietro espressa sua autorizzazione, per la cooperazione e la cortesia con cui ha seguito la questione. Un ringraziamento a Devis Valenti, direttore dell'Ufficio Esportazione di Venezia, per la costante e grandissima professionalità dimostrata non solo in questa, ma in numerose altre occasioni. Un ringraziamento, infine, ad Alessandro Bausi che ha fornito il contributo e il supporto decisivo nella vicenda.

Check for updates

Bausi almeno di prendere visione delle fotografie che avrebbero scattato. La Commissione del 16 dicembre si dimostrò complessa anche per quanto concerne i numerosi incunaboli. Per poter proseguire in modo piano, è bene ricostruire tutto l'elenco dei beni presentati in Commissione.

Codice bene	Librario	Descrizione	Codici identificativi standard	Note
DVAL T858275, n. 1	(altro libraio)	Ptolemaeus auctus restitutus. Emaculatus. Cum tabulis veteribus ac nouis, Argentorati, literis excepit Ioannes Scotus, 1520, v. 1.	RMRE001228; VD16 P 5209	Rilasciato
DVAL T858275, n. 2	(altro libraio)	Ptolemaeus auctus restitutus. Emaculatus. Cum tabulis veteribus ac nouis, Argentorati, literis excepit Ioannes Scotus, 1520, v. 2.	RMRE001228; VD16 P 5209	Rilasciato
DVAL T858275, n. 3	(altro libraio)	Ptolemaeus auctus restitutus. Emaculatus. Cum tabulis veteribus ac nouis, Argentorati, literis excepit Ioannes Scotus, 1520, v. 3.	RMRE001228; VD16 P 5209	Rilasciato
DVAL T856934, n. 1	Alessandro Borgato	Dell'acque di Recoaro e delle regole concernenti il lor uso. Discorso d'Orazio Maria Pagani, accresciuto d'aggiunte a S. Eccell. il sig. Giambattista Arnaldi patrizio veneto, In Venezia: a spese dell'autore, 1783.	LO1E026341	Non presentato
DVAL T856977, n. 1	Alessandro Borgato	Delle acque minerali del Bergamasco trattato di Giuseppe Pasta protofisico di Bergamo socio di varie accademie. Acqua di Trescore. [Acqua] di S. Pellegrino. [Acqua] di Valle d'Imagna, In Bergamo: dalla stamperia Locatelli, 1794	USME023571	Non presentato
ALC T857886, n. 1	Alessandro Borgato	Eabule [!] per latinissimum uirum Laurentium Abstemium nuper composite. Fabulae ex graeco in latinum per Laurentium Vallam uirum clarissimum uersae (Impressum Venetiis: per Ioannem de Cereto de Tridino, 1399 [i.e. 1499] die i. Iunii)	VEAE127387; ISTC ia00011000	Sospeso e poi rilasciato
ALC T857886, n. 2	Alessandro Borgato	Quaestiones in Aristotelis Metaphysicam. De primo principio. Theoremata. Mauritius de Portu: Epitomata seu castigationes in Quaestiones Metaphysicae, De primo principio, atque Theoremata Johannis Duns Scoti [Venetijs: Andree de Asula, per magistrum Joannem Hertzog da Landauu, 1499. Tertio decimo Kalendas Septembris].	PBEE009553; ISTC id00373000	Sospeso e poi rilasciato
ALC T857886, n. 3	Alessandro Borgato	Plutarchi Moralia	Manoscritto	Rilasciato

Codice bene	Librario	Descrizione	Codici identificativi standard	Note
ALC T857886, n. 4	Alessandro Borgato	Jacobus de Voragine, Sermones aurei & pulcherrimi variis scripturarum doctrinis referti de tempore per totum annum, Brixie: per Angelum & Jacobum fratres de Britannicis, x kl. aprilis [i.e. 23 marzo] 1491.	UM1E025136; ISTC ij00195000	Rilasciato
ALC T857886, n. 5	Alessandro Borgato	Sine manu frustra cantas plurima ; testo di Solmisazione e Mutazione del Canto Fermo	Manoscritto	Rilasciato
ALC T857886, n. 6	Alessandro Borgato	Manoscritto di Mascalcia Veterinaria	Manoscritto	Rilasciato
ALC T857886, n. 7	Alessandro Borgato	Baisio, Guido: da, Rosarium decretorum, [Venezia]: Exactum insigne hoc atque preclarum opus ductu auspitijs optimorum Ioannis de Colonia. Nicolai ienson sociorumque...: Huiusce autem operis artifex... magister Ioannes de Selgenstat alemanus, 1481 tertias nonas apriles)	VEAE128780; ISTC ib00288000	Rilasciato
ALC T857886, n. 8	Alessandro Borgato	Augustinus, Aurelius, Queste illibro di sancto Augustino de Iacita didio ilquale ediuiso in 22 libri. Iquali sono inconfusione delrito dilliddii de pagani et inlaude et reuerenzia dellareligione de christiani..., [ca 1476-78].	VEAE126347; ISTC ia01248000	Rilasciato
ALC T857886, n. 9	Alessandro Borgato	Macrobius, Ambrosius Aurelius Theodosius, Macrobius Theodosius, Ambrosius In somnium Scipionis Ciceronis expositio; Saturnalia, Impressi Venetiis: a Philippo Pincio Mantuano, anno a nativitate Domini 1500 die XXIX octobris.	VIAE024041; ISTC im00013000	Rilasciato
ALC T857886, n. 10	Alessandro Borgato	Barbaro, Ermolao, Castigationes Hermolai in Plinium castigatissimae: quum Vix post Romanas: caeteris tamen adhuc impressis: uel ab opicis quidem non posthabendae, Cremonae: per Carolum a Darleriis ciuem Cremonensem, 1495 III nonas mens. Apriles.	MILE001955; ISTC ib00102000	Non presentato
ALC T857886, n. 11	Alessandro Borgato	Pacioli, Luca, Summa de arithmetica geometria. Proportioni: et proportionalita: nouamente impressa in Toscolano... Continentia de tutta l'opera. De numeri e misure in tutti modi occurrenti. Proportioni e proportionalita a notitia del 5. de Euclide: e de tutti li altri soi libri..., In Tusculano...: et per esso paganino di nouo impressa..., adi. XX. Decembre. 1523.	TO0E050792 CNCE 28198	Rilasciato
ALC T857886, n. 12	Alessandro Borgato	Manoscritto in ge'ez; rotolo		Sospeso
ALC T857886, n. 13	Alessandro Borgato	Manoscritto in ge'ez		Sospeso

Codice bene	Librario	Descrizione	Codici identificativi standard	Note
ALC T857886, n. 14	Alessandro Borgato	Manoscritto in ge'ez		Sospeso
ALC T857886, n. 15	Alessandro Borgato	Manoscritto in ge'ez		Sospeso
ALC T857886, n. 16	Alessandro Borgato	Manoscritto in ge'ez		Sospeso
ALC T857886, n. 17	Alessandro Borgato	Manoscritto in ge'ez		Sospeso

In quella occasione furono presentati molti beni meritevoli di attenzione e più volte mi sono chiesta se, proprio a causa della numerosità dei beni presentati, della loro varietà e della presenza di alcuni beni attenzionati sin da prima della riunione, in questa come in altre occasioni non siano stati rilasciati dei beni che forse avrebbero meritato comunque un approfondimento; nelle Commissioni può capitare che in presenza di numerosi beni importanti si sia quasi 'distratti' rispetto ad altri di minor rilievo e mi sono più volte chiesta se sia utile porre un limite in termini numerici e tipologici per le singole sedute.

I manoscritti in ge'ez presentavano il codice pratica T857886, n. 12-17. Nel momento della riunione i Commissari non conoscevano la provenienza dei manoscritti.

Quel giorno tutti i commissari dovettero avvertire una certa tensione; si voleva cercare di cogliere, nonostante la barriera linguistica insormontabile, con l'osservazione e con le fotografie, quanti più particolari possibile dei manoscritti, senza tralasciare nessun particolare dal quale il professore, da lontano, avrebbe potuto ricavare notizie di rilievo. Quando si esaminò il manoscritto codice T857886, bene n. 14, con legatura in seta **[figg. 1-2]**, si era già preparati a fornire ampia documentazione fotografica, perché su quello il professore aveva sin da subito dichiarato che avrebbe potuto individuarsi un interesse culturale, proprio per la presenza della rara legatura. Appena fu aperto il manoscritto notammo tutti un'importante nota manoscritta a inchiostro blu e in lingua italiana, apposta sul verso del primo foglio, che attestava che il manoscritto era appartenuto al *Daǧāč ʾAbarrā Kāśā*: «Libro di preghiera – del | Degiacc Averrà Cassà – ribelle – | catturato e fucilato a Ficcè | (Scioa) il 19 Xmbre 1936 a. XV | Colonna «Lorenzini» | IIa Brigata Eritrea | 56° Btg. Eritreo». Questa nota ci allertò immediatamente molto di più della legatura in seta **[fig. 3]**.

Infatti il degiac Aberra Cassa (1897-1936) non è un individuo sconosciuto alla storia. Dal maggio del 1936 infatti Aberra Cassa è uno dei capi della resistenza etiope. Di sangue nobile, figlio secondogenito di ras Cassa Hailù, si era già distinto nelle due battaglie del Tembien ed era anche appoggiato dalla chiesa copta; il suo tentativo di riconquistare Addis Adeba, nel luglio 1936, fu però disastroso. Dei tre figli di ras Cassa Hailù, il primo, Uonduossen, sembrava sin da giugno aver accettato a Lalibelà il dominio italiano ed essere disposto a una qualche forma di collaborazione, salvo poi rifugiarsi sulle montagne nel settembre, diventando un ribelle; fu arrestato e passato per le armi il 10 dicembre 1936. I due fratelli minori, Aberra Cassa e Asfauossen Cassa, dopo il fallimento dell'impresa di Addis Adeba, ritirati nei loro domini di Ficcè, attuavano una politica altalenante e ambigua tra il collaborazionismo e il sostegno alla resistenza, sino a che Rodolfo Graziani non inviò delle truppe rivolte proprio contro Ficcè; ed è all'indomani dell'esecuzione di Uonduossen che Graziani chiese la resa ai due fratelli, che dichiararono di consegnarsi al ras Hailù Tecla Haimanot in cambio di aver salva la vita; ma il generale Ruggero Tracchia decise di passarli per le armi, secondo la storiografia il 21 dicembre 1936. Proprio perché i due nobili etiopi si erano consegnati, l'episodio è da considerarsi un crimine di guerra. È appena il caso di sottolineare che il manoscritto presentato in esportazione cita una data diversa e di due giorni anteriore al 21 dicembre 1936 per la morte del Degiacc e del fratello e che questa potrebbe essere l'aporia che invita a riesaminare le fonti storiche sulla vicenda, tutte di parte italiana, che appare piuttosto confusa nelle date e nelle responsabilità.[3] Sta di fatto che l'evento avrebbe minato la credibilità del collaborazionista ras Hailù, sottomessosi agli italiani a maggio del 1936 e da cui i fratelli Cassa avevano avuto rassicurazioni di salvezza. La vicenda è richiamata da Ciro Poggiali nel suo Diario, a fianco del massacro di Debre Libanos, come una delle operazioni di gran polizia guidate dal generale Tracchia; né più né meno di un crimine di guerra (Poggiali 1971). La requisizione di oggetti personali di vittime etiopiche e la distribuzione a militari e funzionari italiani dovette essere pratica piuttosto diffusa; se ne hanno notizie numerose rispetto al

3 Su tutta questa vicenda è presente un fascicolo all'Archivio Centrale dello Stato, Fondo Graziani, Serie Documentazione, V: raccolta – Vicereame di Graziani in Etiopia, 33: Capi e popolazioni indigene ostili e non (1935-37), 6: «Fratelli Cassà (Degiacc Uonduossen Cassà e Averrà Cassà)». Fascicolo personale. Corrispondenza epistolare in lingua amarica, traduzioni e corrispondenza telegrafica (giugno-dicembre 1936); la vicenda è oggetto di relazione in: Gebre-Egziabeher 1969; Pankhurst 1969; Del Boca 1986, 58-68; Borruso 2020, 73-93.

Figura 1 Manoscritto in ge'ez – T857886 nr. 14, legatura in seta

massacro e al saccheggio del monastero di Debre Libanos (1937); solamente Graziani nel 1939 ritornò in Italia con 79 casse di oggetti (Poggiali 1971, 259-60, sub 31 agosto 1937); non sembra inutile ricordare il caso emblematico dell'obelisco di Axum, trasportato a Roma nel 1937, posto di fronte all'allora sede del Ministero dell'Africa italiana e restituito solo nel 2005 (Santi 2014).

Dal Trattato di pace, in cui l'art. 37 imponeva all'Italia la restituzione dei bottini di guerra entro 18 mesi, nel corso degli anni erano stati restituiti materiali soprattutto conservati nel soppresso Museo Coloniale; tali restituzioni si dovettero anche all'attività di recupero dell'Ufficio per il recupero delle opere d'arte e del materiale bibliografico e scientifico diretta da Rodolfo Siviero (Borruso 2020, 120-30). Nel medesimo trattato, l'art. 75 imponeva nella restituzione anche di farsi carico di tutte le spese connesse ad essa, tra le quali il trasporto, dietro richiesta dello Stato interessato. Nel 1956 si giunse all'Accordo tra Repubblica italiana ed Etiopia in merito anche alle restituzioni;[4] l'Accordo del 5 marzo 1956, all'art. VI disciplinava infatti che gli obblighi derivanti dagli art. 37 e 75 del Trattato fossero completamente soddisfatti da quanto disciplinato dall'Accordo stesso e dai suoi allegati A, B, C. In particolare nell'Allegato A si elencavano gli oggetti già restituiti dall'Italia, nell'Allegato B si elencavano gli oggetti da restituire al Governo etiope, nell'Allegato C si faceva riferimento alla restituzione dell'obelisco di Axum. Con l'Accordo del 1956 il Governo etiope rispetto alle requisizioni del Governo italiano era in linea teorica soddisfatto, ma è chiaro che le asportazioni di beni non riguardavano solo beni pubblici o appartenenti alla chiesa copta e alle istituzioni religiose, ma anche beni privati.

Nel 1954 il primo protocollo della Convenzione dell'Aja (sottoscritto dall'Italia nel 1958) già disciplinava la restituzione di beni illecitamente esportati e l'Italia, si sa, è firmataria anche della Convenzione UNESCO del 1970 e della Convenzione UNIDROIT del 1995.

Alla luce di queste considerazioni, la Commissione decise di sospendere il proprio parere per svariati pezzi, tra i quali tutti i manoscritti in ge'ez, di trasmettere le fotografie al professor Bausi e di attendere anche le sue valutazioni. Personalmente ricordo il turbamento rispetto a quella nota manoscritta in quel fine settimana e i libri che chiesi in prestito immediatamente per aver agio di leggere e documentarmi sull'argomento.

Il 19 dicembre 2022, a distanza di 86 anni dai fatti, la Commissione si esprimeva rispetto ai beni il seguente parere:

> con riferimento ai manoscritti in ge'ez presentati in Ufficio Esportazione il 16 dicembre

4 Decreto del Presidente della Repubblica del 15 giugno 1956 n. 643, Esecuzione dell'Accordo tra l'Italia e l'Etiopia con annessi e note per il regolamento delle questioni economiche e finanziarie derivanti dal Trattato di pace, concluso in Addis Abeba il 5 marzo 1956, pubblicato in *Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana*, 172, 12 luglio 1956.

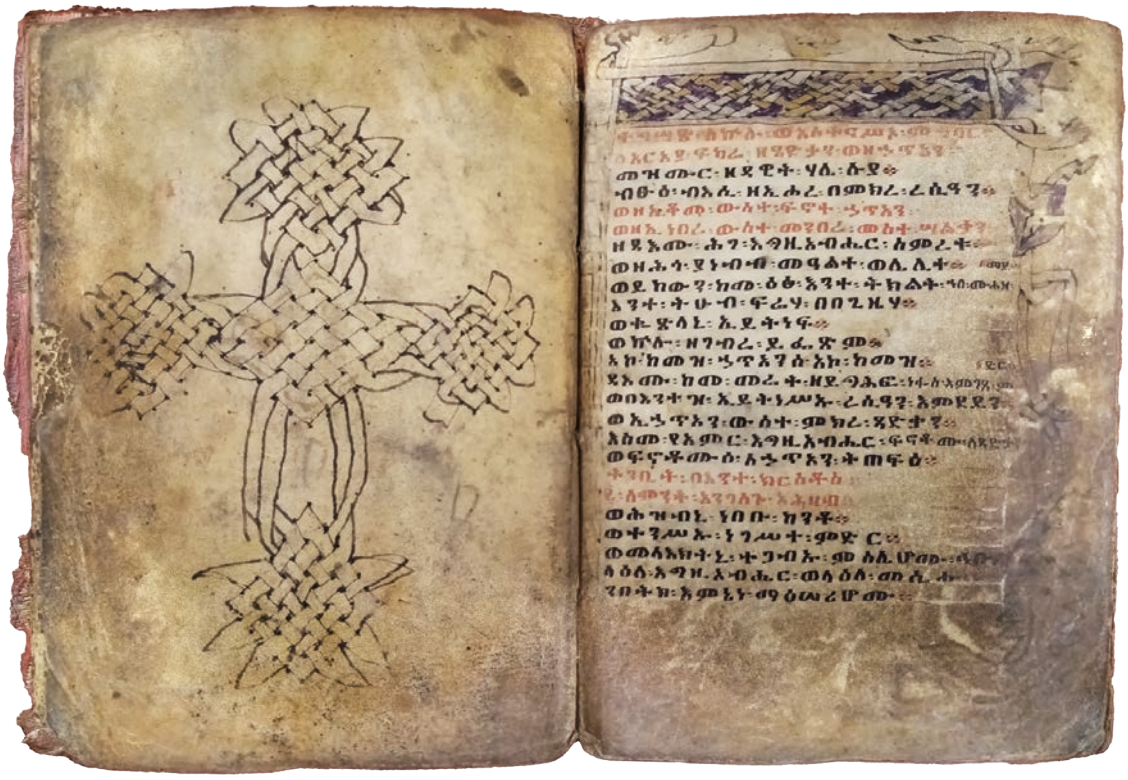


Figura 2 Manoscritto in ge'ez – T857886 nr. 14, c. 1r

2022 dall'antiquario Alessandro Borgato, beni:
ALC T857886, n. 12
ALC T857886, n. 13
ALC T857886, n. 14
ALC T857886, n. 15
ALC T857886, n. 16
ALC T857886, n. 17
La Commissione ha ritenuto di richiedere il parere tecnico del professore di lingua e letteratura etiopica dell'Università di Amburgo (Germania) Alessandro Bausi, che si trasmette in allegato. Si veda su di lui: `https://www.aai.uni-hamburg.de/afrika/personen/bausi.html`.
La Commissione si trova in completo accordo con il parere del professor Bausi allegato soprattutto sotto il profilo su cui ha competenza e in particolare circa la provenienza dei beni e il contesto di arrivo in Italia come bottino di guerra, con particolare riferimento al bene nr. 14 e comunque al complesso dei manoscritti presentati in esportazione. Pertanto, la Commissione invita l'Ufficio Esportazione a richiedere all'antiquario e al proprietario ogni dato e documento in loro possesso relativo alla provenienza dei beni. Inoltre la Commissione non rilascia parere favorevole all'attestato di libera circolazione, rimettendo all'Ufficio Esportazione la valutazione su cosa fare sul complesso dei manoscritti in ge'ez presentati e in particolare sul bene nr. 14, relativamente al coinvolgimento della TPC.

Il parere del professor Bausi giungeva infatti prestissimo e denso di informazioni relative a due dei manoscritti giudicati rilevanti; ritengo che pochi professori e poche persone si pongano in modo così serio e tempestivo rispetto a delle richieste di aiuto gratuite di uffici pubblici.

Riporto per completezza i pareri di Bausi circa due manoscritti in ge'ez.

Figura 3 Manoscritto in ge'ez – T857886 nr. 14, nota manoscritta di provenienza

ALC T857886, n. 13	Il codice è un esemplare di un particolare tipo di lezionario in etiopico (etiopico classico o gheez), noto come *ʾAsləṭi*, di datazione non posteriore al XIX secolo. Si tratta di un lezionario ridotto, quindi relativamente poco significativo per lo studio della liturgia, ma interessante invece per la relativa rarità dell'opera. Il contenuto varia notevolmente da manoscritto a manoscritto, pur mantenendosi il nome comune di *Maṣḥafa ʾAsləṭi* (መጽሐፈ፡ አስልጢ፡), lett. «Libro utile». Oltre all'interesse dovuto alla relativa rarità dell'opera, il codice presenta, al principio su fogli di guardia, ma poi anche verso la fine, illustrazioni di maniera, ma di un certo garbo – tra l'altro, con Annunciazione, Maiestas Domini, San Giorgio, i re Magi, la Crocifissione – molto probabilmente successive alla confezione del codice e inserite su fogli aggiuntivi, forse da accostare a una scuola attestata ad Aksum cui si devono non pochi manoscritti attualmente sul mercato e attiva anche nella seconda metà del XX secolo. Le miniature sono effettuate nel cosiddetto «secondo stile gondarino», di cui il miniatore dimostra notevole padronanza nella realizzazione delle sfumature, dello sfondo e dei motivi iconografici consueti. Dalle note fotograficamente documentate non si rilevano elementi utili per la storia del manoscritto, se non nel nome di una delle probabili destinatarie o proprietarie del manoscritto, tale Walatta Giyorgis, il cui nome si legge riscritto a penna a sfera in rasura. Il codice conserva la legatura originaria in pelle lavorata.
ALC T857886, n. 14	Il codice presenta almeno due distinti, molto importanti motivi di interesse, nonostante sia un *Mazmura Dāwit* (መዝሙረ፡ ዳዊት፡) 'Salterio di David', il libro manoscritto etiopico di gran lunga più comune, noto in migliaia di esemplari. Il codice, non posteriore al XIX secolo e di ottima realizzazione calligrafica, per quanto con qualche tratto non finito, come una croce a intrecci sul verso precedente l'*incipit* del Salmo 1 certamente destinata a essere dipinta a colori, conserva un rivestimento esterno in tessuto, e un ulteriore tessuto forse diverso aderente ai piatti, che lo connota come esemplare raro e utile per ricerche in corso su materiali tessili in manoscritti etiopici, generalmente poco conservati anche nelle più ricche e antiche collezioni, per l'abitudine comune fino a tempi recenti di disfarsi delle legature e dei rivestimenti dei codici, se non anche di rilegarli *ex novo*, per cui risultano pochissimi quelli censiti che ancora mantengano questa caratteristica preziosa; i tessuti provengono infatti spesso dall'estero (Europa, Medio Oriente, India, ma anche Cina) e sono una testimonianza importante della cultura materiale etiopica e della storia della pratica scribale e libraria.

Tra le svariate centinaia di manoscritti etiopici censiti in Italia, sono pochissimi quelli che hanno conservato tale caratteristica. Il manoscritto presenta, come spesso avviene, note addizionali in etiopico e in amarico, di mani diverse, sui primi e gli ultimi fogli, nessuna delle quali presenta elementi di particolare interesse (alcune sono date di nascita, giorno e mese e anno di evangelista, di personaggi non individuabili). Notevole interesse ha invece una nota a inchiostro blu di penna europea e in italiano sul verso del primo foglio, che attesta che il manoscritto apparteneva al *Daǧāč* ʾAbarrā Kāśā: «Libro di preghiera – del /Degiacc Averrà Cassà – ribelle – catturato e fucilato a Ficcè / (Scioa) il 19 Xmbre 1936 a XV / Colonna «Lorenzini» / 11a Brigata Eritrea / 56o Batg. Eritreo». La nota menziona personaggi noti di primo piano della guerra italo-etiopica del 1935-36. La colonna «Lorenzini» è quella al comando di Orlando Lorenzini (1890-1941), generale italiano medaglia d'oro al valor militare, distintosi nella guerrigliadi repressione prima in Libia e poi in Etiopia, dove, ancora da colonnello, «[d]opo la vittoria italiana e l'annessione dell'Etiopia all'Africa Orientale Italiana, assunse il comando dell'11ª Brigata Coloniale e poi della 2ª Brigata Coloniale» (https://it.wikipedia.org/wiki/Orlando_Lorenzini), cadendo infine col grado di generale nella difesa di Cheren (si vedano le ricche informazioni specifiche in Del Boca 1984, III, indice s.v.. Ben noto è però anche il proprietario del manoscritto in oggetto, cioè il *Daǧāč* (abbreviazione di *Daǧāzmāč*, altissimo grado dell'esercito etiopico) ʾAbarrā Kāśā *Ḥ*aylu (1896/1897-1936), nobile di altissimo rango ed eroe della resistenza etiopica alla occupazione italiana. Dopo aver continuato la guerriglia nelle province anche successivamente all'occupazione della capitale Addis Abeba, che cercò di riconquistare, con il fratello ʾAsfā Wasan decise di consegnarsi alle autorità italiane (Rodolfo Graziani, con il quale è conservata corrispondenza come anche con altri ufficiali italiani), ricevuta la promessa di aver salva la vita per sé e i propri, il 12 dicembre 1936. Gli italiani non mantennero però la promessa ed entrambi i fratelli furono uccisi, secondo alcune fonti, il 21 dicembre del 1936, una volta introdotti presso il comando italiano del generale Luigi Tracchia; i corpi furono esposti pubblicamente a Fəcče. L'episodio è considerato unanimemente un crimine di guerra e destò malcontento (ipocrita e puramente strumentale, secondo Angelo Del Boca) anche presso il ministro Alessandro Lessona, che si lamentò della gestione inaccettabile della operazione da parte di Graziani con Benito Mussolini, per le inevitabili ricadute sulla credibilità del governo italiano anche nei rapporti con i notabili etiopici che si erano arresi e avevano dichiarato fedeltà al nuovo regime (si veda Del Boca 1984, 1: 20-4 e 62-8). La nota nel manoscritto, oltre a inserirsi perfettamente in un quadro storico ben noto, porta un elemento importante, indicando il ruolo avuto nell'episodio dalle unità al comando del colonnello Lorenzini, non apparente dalle fonti a me immediatamente disponibili, che attribuiscono la responsabilità al generale Tracchia con l'avallo di Graziani; la nota pone anche la questione della data esatta dell'omicidio, che secondo alcune fonti non è il 19, ma il 21 dicembre 1936, si veda Meckelburg 2014, con fotografia e rinvii bibliografici; si veda in particolare per la corrispondenza tra le autorità militari italiane e i due fratelli, Gebre-Egziabeher 1969; e ancora Del Boca 1984, I: 66, nota 82, che cita di seconda mano un telegramma di Tracchia a Graziani ove Graziani avalla l'operato di Tracchia, apparentemente nel giorno stesso dell'omicidio, il 21 dicembre 1936. Indubbiamente la nota nel manoscritto apre diverse questioni che meriterebbero un riesame storico complessivo. La pratica della requisizione di oggetti personali di vittime etiopiche e la distribuzione di libri, croci, armi, bardature e altri oggetti tra i militari e funzionari italiani è nota anche per altri casi (si veda ancora Del Boca 1984, 1: 66); un caso recentemente documentato si riferisce invece a una preda di guerra donata da notabili filo-italiani a un ufficiale coloniale (si veda Bausi 2022, 210-11).

La Commissione chiese contestualmente informazioni sulla provenienza dei manoscritti in ge'ez.

Come si è detto avevano tutti la stessa provenienza. Si trattava dell'Asta e-live nr. 15 del 28 aprile 2022, di Anglicana Aste,[5] e risultavano divisi in lotti:

Lotto Anglicana Aste	Descrizione	Codice bene
Lotto 1	Rotolo magico con manoscritto all'acquarello su pergamena in lingua ge'ez della religione cristiano ortodossa etiopica con dipinti raffiguranti Angeli e Nobili a cavallo (160 × 14 cm).	ALC T857886 nr. 12
Lotto 41	Manoscritto su pergamena in lingua ge'ez della religione cristiano ortodossa etiopica rilegato in pelle su assi di legno in A4. Su entrambi i piatti sono impresse a secco una croce entro motivi geometrici. Carte non numerate 74 e 10 miniature di manifattura arcaica raffiguranti soggetti religiosi. Macchie e fori in molte carte. Restauri e mancanze nel cuoio dei piatti.	ALC T857886 nr. 13
Lotto 93	Lotto di due volumi. Un volume manoscritto in lingua ge'ez della religione etiopica cristiano ortodossa (20,5 × 13,5 cm). Piatti in piena pelle incisi su assi di legno. Testo in rosso e nero e 6 tavole colorate raffiguranti scene della vita di Cristo e San Giorgio e il drago. Bruniture diffuse, qualche foro e rosicchiature. Secondo volume manoscritto su pergamena della lingua ge'ez della religione etiopica cristiano ortodossa (16 × 15,5 cm). Piatti in legno, di cui uno staccato. Bruniture, macchie e tracce di tarli piatti.	ALC T857886 nr. 16; ALC T857886 nr. 17

5 Anglicana Aste di F. Gelardini, via F. Fuga 1/c 00196, Roma (Italia).

Lotto 176	Lotto di due volumi. – Manoscritto su pergamena in lingua ge'ez della religione etiopica cristiano ortodossa (cm 20,5x14). Piatti in legno foderati in tessuto. Testo in rosso e nero, annotazione manoscritta «libro di preghiere del Degiacc Averrà Cassà – ribelle – … colonna Lorenzini II brigata Eritrea 56ª brig. Eritrea» sulla facciata interna della prima pagina. Bruniture diffuse, macchie, tracce d'uso e diversi fori e tracce di tarlo. – Manoscritto su pergamena in lingua ge'ez della religione etiopica cristiano ortodossa (17 × 11 cm). Piatti in legno. Testo in rosso e nero, nelle ultime 7 pagine disposto su due colonne. Alcune pagine con disegni. Bruniture, tracce di disegni postumi.	ALC T857886 nr. 14; ALC T857886 nr. 15

C'erano altri manoscritti in ge'ez nella medesima asta di cui non si hanno oggi ulteriori notizie:

Lotto Anglicana Aste	Descrizione
Lotto 57	Manoscritto su pergamena in lingua ge'ez della religione cristiano ortodossa etiopica, rilegato in pelle su assi di legno in A4, in entrambi i piatti impressa a secco una croce entro motivi geometrici. Carte non numerate 100 con 10 miniature di manifattura arcaica dipinte raffiguranti Scene religiose. Macchie e fori in molte carte
Lotto 92	Lotto di due volumi. Un volume manoscritto su pergamena in lingua ge'ez della religione etiopica cristiano ortodossa (15 × 12,5 cm). Rilegato in pelle su assi di legno, su entrambi i piatti impressa a secco croce entro motivi geometrici. Testo in rosso e nero disposto su due colonne. Bruniture e qualche macchia. Tracce di tarli. Secondo volume manoscritto su pergamena in lingua ge'ez della religione etiopica cristiano ortodossa (19 × 12,5 cm). Piatti in legno. Testo in rosso e nero, nelle ultime 7 pagine in viola. Una tavola colorata e due in bianco e nero. Bruniture, tracce d'uso e fori in diverse pagine.
Lotto 249	Pagina di manoscritto su pergamena in lingua ge'ez della religione cristiano ortodossa etiopica (14,5 × 16,5 cm). Cornice a bacchetta.

Tale provenienza fu specificata dalla proprietà, Mayfair Rare Books & Manuscripts Ltd, dietro specifica richiesta del 22 dicembre 2022 da parte della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, con risposta pervenuta il 26/1/2023; l'asta presenta, del resto, un catalogo tuttora online.[6] La proprietà specificava altresì che il titolare della casa d'aste aveva potuto solo indicare che si trattava della vendita della successione ereditaria relativa alle varie proprietà di un collezionista romano deceduto ultranovantenne poco tempo prima, e che aveva collezionato libri per tutta la vita. La provenienza collezionistica escludeva quindi di collegare l'arrivo in Italia del manoscritto direttamente dall'ultimo proprietario. La stessa Mayfair Rare Books & Manuscripts Ltd aggiungeva che un manoscritto etiopico acquistato alla medesima asta (forse appunto uno dei lotti tra 57, 92 e 249) era stato in una diversa commissione esaminato e concesso di permesso di esportazione; la proprietà indicava come responsabile la medesima Soprintendenza, anche se forse per errore, giacché la Soprintendenza stessa non aveva rintracciato altre richieste di manoscritti etiopici.

Proprio per il fatto che i manoscritti provenivano dalla medesima asta all'inizio pensammo che avessero anche un'unica provenienza. In realtà quasi certamente non era così. Anche solo il codice T857886, bene n. 13 – come risultava anche dalla relazione di Bausi – sembrava, infatti, essere stato presente ancora in Etiopia dopo la seconda metà del secolo XX. Questo fatto è determinante per non considerare, ai fini delle decisioni dell'Ufficio Esportazione, l'insieme dei manoscritti come se avessero la medesima provenienza bellica del manoscritto T857886, n. 14. Certamente la presenza di questi manoscritti in Italia oggi in molti casi potrebbe ricondursi alla guerra di Etiopia, ma è giusto che ciascuno di essi sia preso in considerazione singolarmente, analizzando le vicende di ciascuno nella misura in cui queste sono chiaramente ricostruibili.

Il 30 gennaio 2023 la Commissione esportazione pronunciava il parere definitivo, allegando la relazione di Bausi.

> Si trasmette parere della Commissione, concordato con Elisabetta Sciarra, Andrea Pelizza, Ilaria Mariani, Orsola Braides. La Commissione riunita il 16 dicembre ha eseguito sui manoscritti in ge'ez presentati in Ufficio esportazione numerose fotografie scaricabili qui: […]
> Ha inoltre preso contatto con il professore Alessandro Bausi dell'Università di Hamburg […], uno dei massimi esperti internazionali di cose copte e ge'ez, che – a seguito di visione di immagini e documenti – ha restituito una relazione centrata soprattutto su due documenti (allegata e già trasmessa all'Ufficio).
> Non pare sussista un particolare interesse culturale per i beni
> ALC T857886, n. 12
> ALC T857886, n. 13

6 L'Asta e-live nr. 15 è ancora consultabile qui: https://anglicanaaste.bidinside.com/it/auc/15/asta-e-live-nr-15-di-libri-e-incisioni-antiche/1/.

ALC T857886, n. 15
ALC T857886, n. 16
ALC T857886, n. 17
Per quanto riguarda il bene:
ALC T857886 14 «Salterio di David» con note manoscritte: «Libro di preghiera – del / Degiacc Averrà Cassà – ribelle – catturato e fucilato a Ficcè / (Scioa) il 19 Xmbre 1936 a XV / Colonna «Lorenzini» / IIa Brigata Eritrea / 56° Batg. Eritreo» si ritiene che il bene non vada dichiarato di interesse culturale, ma vada restituito all'Etiopia in quanto preda di guerra e dunque oggetto di restituzione. Esso è testimonianza di un crimine di guerra compiuto dall'Italia durante la guerra in Etiopia. Si veda a tale proposito l'ampia bibliografia citata in relazione dal professor Bausi e verificata anche dai commissari. Il consulente tecnico Alessandro Bausi è disponibile per ulteriori consulenze e anche per facilitare le procedure diplomatiche relative a cura dell'Ufficio Esportazione. È dunque necessario almeno per questo bene ipotizzare una restituzione e chiedere parere alla Direzione Generale Biblioteche. Per quanto riguarda gli altri manoscritti in ge'ez, che risultano provenienti dalla medesima asta, si ritiene che la Direzione Generale Biblioteche potrebbe valutare se siano da restituire anche quelli o da rilasciare per esportazione; almeno il nr. 13 con ogni probabilità era in Etiopia nella seconda metà del secolo XX e dunque si potrebbe escludere che i codici abbiano provenienza identica e siano bottino di guerra in assenza di altri indizi a riguardo; la Commissione per gli altri codici è dunque favorevole ad esportazione.

La commissione di esportazione, anche in considerazione dei trattati internazionali, ha pertanto proposto la restituzione all'Etiopia del manoscritto T857886, n. 14 ritenendolo un bottino di guerra, e confermando che il ruolo degli Uffici Esportazione è quello di tutelare il patrimonio culturale non solo italiano, ma anche di altri Paesi.

Il 31 marzo 2023 la Direzione Generale Biblioteche e diritto d'autore, con nota Prot. 4291 formulava un parere analogo, sulla scorta del Comitato tecnico scientifico:

> In relazione alla richiesta di parere di codesto Ufficio Esportazione, prot n. 4467 del 7 febbraio 2023, relativa alla possibile restituzione all'Etiopia di n. 6 manoscritti in ge'ez, presentata in Commissione archivistico bibliografica in data 16 dicembre 2022, si rappresenta che, esaminata accuratamente la documentazione, tenuto conto, in particolare, della relazione dell'esperto dell'Università di Hamburg, prof. Alessandro Bausi, il Comitato tecnico scientifico per le biblioteche e gli istituti culturali, in data 20 marzo 2023, ha convenuto alla restituzione del solo bene contrassegnato dal numero 14.

Il 27 luglio 2023, la stessa Direzione Generale (Prot. 9829) comunicava:

> preso atto che la questione è stata oggetto di disamina da parte del Comitato per il recupero e la restituzione dei beni culturali nella riunione del 27 luglio, si condivide l'avviso di questo Comitato affinché si proceda alla trasmissione dell'intera documentazione disponibile al Nucleo di Venezia del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, ai fini dell'accertamento della sussistenza di possibili ipotesi di reato connesse con la messa in vendita di bene derivante da crimine di guerra.
> In subordine a tale accertamento e all'adozione nel caso dei conseguenti provvedimenti, la scrivente esprime la disponibilità, anche in considerazione del modesto valore pecuniario del bene, a procedere all'acquisto coattivo finalizzato alla sua restituzione allo Stato etiope ai sensi dell'art. 37 del Trattato di pace del 1947.

A onor del vero, nessun antiquario o proprietario ha avanzato la richiesta di un qualsiasi tipo di risarcimento economico per la restituzione del bene. Il procedimento di restituzione all'Etiopia, assegnato al Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale di Venezia, risulta in atto al momento della consegna del presente testo.

Bibliografia

Bausi, A. (2022). «I manoscritti etiopici della Biblioteca Statale di Montevergine a Mercogliano, Avellino». *Aethiopica*, 25, 201-14.

Borruso, P. (2020). Debre Libanos 1937. *Il più grave crimine di guerra dell'Italia*. Roma-Bari: Laterza.

Del Boca, A. (1986). *Gli italiani in Africa orientale, vol. 3, La caduta dell'impero*. Roma-Bari: Laterza.

Gebre-Egziabeher, S. (1969). «The Patriotic Works of Dejazmatch Aberra Kassa and Ras Abebe Aragaye». *Proceedings of the Third International Conference of Ethiopian Studies*. Addis Ababa: Haile Selassie I University, 293-314.

Meckelburg, A. (2014). «Abärra Kaśa Ḫaylu». Bausi, A.; Uhlig, S. (eds), *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 5. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 208a-b.

Pankhurst, R. (1969). «Ethiopia and The Loot of the Italian Invasion: 1935-1936». *Présence Africaine,* 72, 4, 85-95;

Poggiali, C. (1971). *Diario A O I: 15 giugno 1936-4 ottobre 1937: gli appunti segreti dell'inviato del Corriere della sera*. Milano: Longanesi.

Santi, M. (2014). *La stele di Axum. Da bottino di guerra a patrimonio dell'umanità. Una storia italiana*. Milano: Mimesis.

Notizie dagli Archivi

L'armadio della vergogna

Cinzia Tasso
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Alessandra De Marchi
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Nell'immaginario collettivo un archivio è un luogo polveroso dove regna l'ordine assoluto, almeno nella testa di chi lo gestisce. Un armadio o uno scaffale che contenga carte sciolte e non inventariate è una vergogna da estirpare il prima possibile. Nella realtà non sempre purtroppo è così. Carenza di organico, mancanza di risorse economiche, problemi di spazio fanno sovente svanire i migliori propositi di riordino.

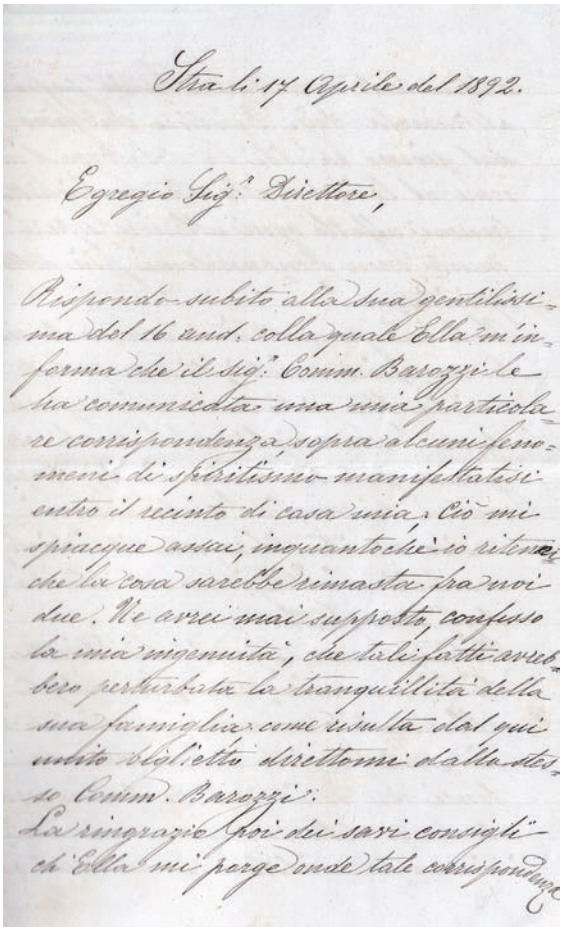
L'archivio storico della Soprintendenza è costituito da un complesso di fondi, dove la quantità maggiore di documenti corrisponde a quelli generati dall'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto (1891-1907), poi Soprintendenza ai Monumenti di Venezia (1907-23).

Si tratta di un fondo unitario, perfettamente ordinato, dotato di tutti i registri di protocollo e delle rubriche esistenti dal 1881 al 1942 (410 buste). A esso vanno aggiunti i materiali prodotti da enti preposti alla tutela dei monumenti e dei musei prima dell'istituzione degli Uffici Regionali (92 buste). Fa parte di questi materiali il 'Fondo Genio Civile'. In aggiunta a ciò abbiamo i documenti prodotti dall'Ufficio Custodia di Palazzo Ducale (48 buste) e dall'Ufficio Custodia di Palazzo Reale (253 buste e numerosi registri). All'interno dell'archivio storico è presente anche il cosiddetto 'Fondo Scolari', costituito da nove buste con documentazione che spazia dal 1902 al 1927.

Questo archivio, fonte inesauribile di notizie sulla conservazione del patrimonio culturale fino alla metà dello scorso secolo, è uno strumento fondamentale per i lavori di restauro ai nostri giorni. È consultato dai dipendenti della Soprintendenza, ma non solo. Spesso, compatibilmente con le condizioni conservative dei documenti, è oggetto di consultazione anche da parte di storici e studenti che hanno a cuore il nostro patrimonio.

Per anni, accanto agli scaffali che contengono queste buste ordinate e inventariate, è sopravvissuto senza farsi troppo notare un armadietto pieno di carte collocate alla rinfusa, sovrastato da altrettanti fascicoli e pacchi, la cui origine e contenuto sono per troppo tempo rimasti ignoti a chi scrive. Più di una volta la curiosità e la consapevolezza della potenziale importanza di questo materiale incognito ci ha fatto desiderare di scoprirne il contenuto ma, per i motivi sopra elencati, ogni volta la speranza di vedere queste carte riordinate è stata rinviata.

L'occasione si è però presentata a seguito di alcuni eventi che si sono succeduti negli ultimi mesi. I lavori di manutenzione straordinaria che negli ultimi tempi hanno interessato la Soprintendenza hanno infatti coinvolto anche i locali dell'archivio storico. Per necessità logistiche e di sicurezza, il piccolo vecchio armadio è stato sostituito da un altro, più capiente, che mani tanto caritatevoli quanto ignare del patrimonio che stavano maneggiando hanno velocemente riempito coi nostri documenti. Nello stesso periodo l'archivio ha beneficiato dell'arrivo di nuove risorse umane; tutto ciò ha reso finalmente affrontabile l'operazione di riordino.



Stra li 17 Aprile del 1892.

Egregio Sig.r Direttore,

Rispondo subito alla sua gentilissima del 16 and. colla quale Ella m'informa che il dig.r Comm. Barozzi le ha comunicata una mia particolare corrispondenza sopra alcuni fenomeni di spiritismo manifestatisi entro il recinto di casa mia, ciò mi spiacque assai, inquantochè io ritenevo che la cosa sarebbe rimasta fra noi due. Ne avrei mai supposto, confesso la mia ingenuità, che tali fatti avrebbero perturbata la tranquillità della sua famiglia come risulta dal quivi unito foglietto direttomi dalla stessa Comm. Barozzi.
La ringrazio poi dei savi consigli ch'Ella mi porge onde tale corrispondenza

Figura 1 Segnalazione di entità spiritiche all'interno di Villa Pisani a Stra. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Quanta curiosità nell'aprire le ante di vetro di quel mobile che conteneva tanti documenti a noi sconosciuti! Un lavoro che non ha risparmiato sorprese: gran parte dei documenti era riconducibile a protocolli e archivi riservati che coprono un periodo di tempo piuttosto esteso, indicativamente dal 1889 al 1945.

Numerosi i documenti relativi ai soprintendenti succedutisi in questo lasso di tempo: da Federico Berchet – dal 1892 al 1903 direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti del Veneto – a Gino Fogolari, dal 1910 primo soprintendente alle Gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte di Venezia, di cui abbiamo recuperato gli atti preparatori della monografia *Jacobello da Fiore e la sua famiglia* – fino all'architetto e ingegnere Fausto Franco, soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie di Venezia dal 1953 al 1955.

Check for updates

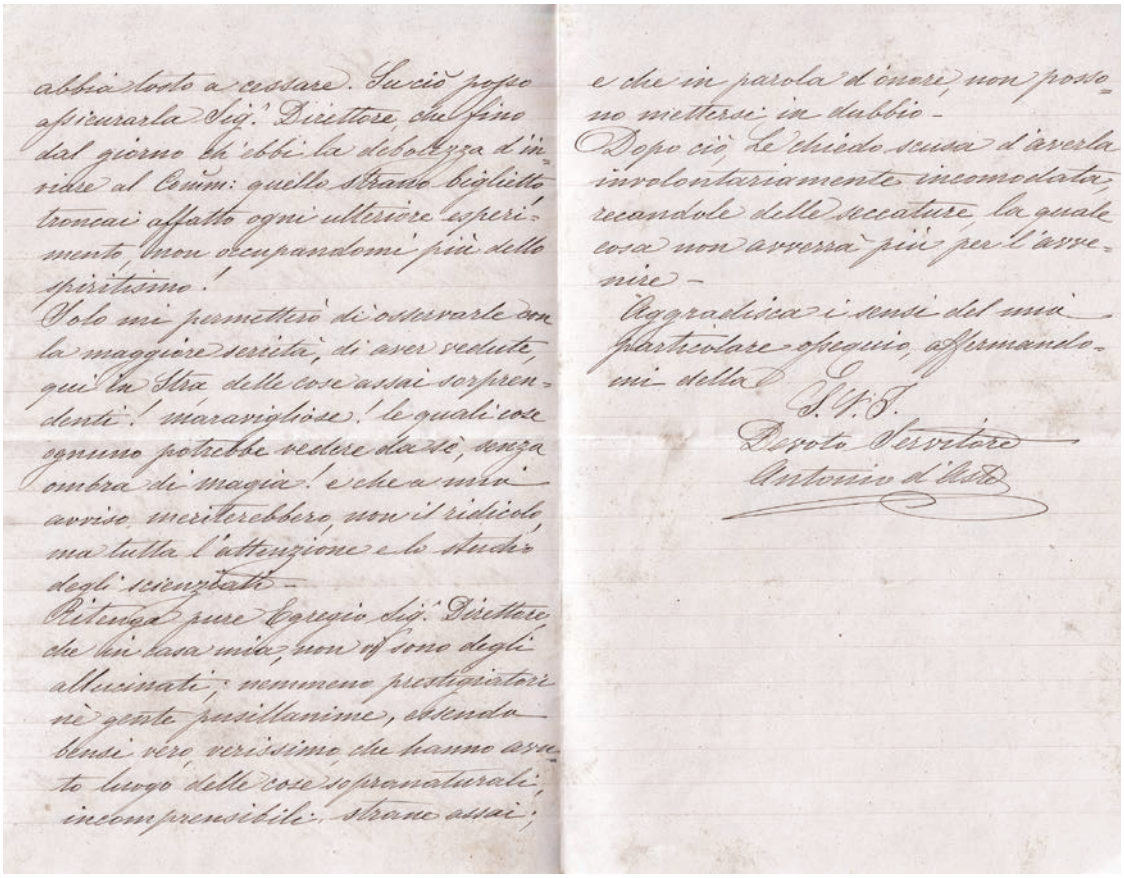


Figura 2 Segnalazione di entità spiritiche all'interno di Villa Pisani a Stra. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

A una discreta quantità di atti di diversa natura dal sapore piuttosto monocorde – come ad esempio indennità di missione, circolari, interpellanze e note sparse – si accompagnano altrettanti documenti e testimonianze più singolari, che spaziano dalla bozza originale della tesi di laurea dell'archeologa Luisa Bertacchi, che nel 1959 diverrà direttrice del museo archeologico di Aquileia, ai verbali delle prove di tiro con modelli di bombe aeree durante il periodo bellico, o ancora alla segnalazione di entità spiritiche all'interno della Villa di Stra **[figg. 1-2]** o di piccole truffe e sotterfugi messi in atto da dipendenti 'infedeli'.

Particolarmente interessante il carteggio d'epoca fascista tra l'allora direttore generale della pubblica istruzione Luigi Parpaglioli e l'ambasciatore d'Italia in Danimarca Guido Viola Da Campalto riguardante il 'Viaggio in Italia di quattro signore danesi', attiviste femministe *d'antan* – tra le quali la scrittrice Thit Jensen e le artiste Hedvig Collin e Thyra Boldsen.

Ancora una volta quindi il mestiere 'artigianale' dell'archivista si rivela fondamentale nel preservare e fornire l'accesso a documenti e testimonianze storiche altrimenti inedite per le generazioni attuali e future. La tutela, uno dei principi su cui poggia la professione di archivista, assume infatti il suo senso soprattutto quando prende la forma della condivisione, di ponte tra passato e presente.

«Per la raccolta e disposizione di antichi ruderi trovati in Torcello»

Un episodio ottocentesco di tutela e valorizzazione di capitelli antichi e medievali all'interno della basilica di Santa Maria Assunta

Devis Valenti
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

L'accorto visitatore che si trovasse a esplorare gli interni della basilica di Santa Maria Assunta di Torcello certamente noterebbe una presenza insolita e difficilmente comprensibile tra le emergenze architettoniche della navata meridionale, tra la tomba ad arcosolio del vescovo Bono Balbi e l'addossata tomba dei canonici in prossimità dell'abside. Si tratta di una sorta di piattaforma, a due gradoni, a forma di doppio parallelepipedo sovrapposto, con terminazione circolare in corrispondenza degli spigoli del livello inferiore **[fig. 1]**.[1] La superficie è caratterizzata da alcuni fori che presentano tracce di un preesistente perno metallico e da alcune leggere incisioni di forma circolare. Questa struttura, già dall'apparenza moderna, estranea alla stratificazione medievale, appare di difficile comprensione. Grazie all'Archivio storico della Soprintendenza[2] è stato possibile contestualizzarla nell'ambito di un interessante episodio di tutela e valorizzazione del patrimonio artistico e archeologico che nel corso dell'Ottocento correva il grave e continuo rischio di dispersione.[3] Tale blocco architettonico fu infatti concepito quale allestimento «museografico» di una serie di sette capitelli erratici dispersi nella chiesa o nelle sue pertinenze.

Il 24 giugno 1857 Annibale Forcellini inviò all'Ufficio Provinciale per le Pubbliche Costruzioni la perizia abbreviata per la realizzazione del progetto espositivo accompagnata da una breve relazione esplicativa. Innanzitutto, si descrivono le sculture oggetto dell'intervento, consistenti in

> 7 capitelli, due dei quali di stile romano (nr. 1 e 2 dell'unito tipo) **[figg. 2-3]** giacenti nell'esterno peristilio della chiesa di Santa Maria Assunta in Torcello; altro (n. 3) con relativo tamburo del fusto scanellato giacente in prossimità alla cosiddetta seggiola d'Attila nella piazza; e quattro di stile bizantino, il maggiore de' quali collocato in un angolo del suddetto peristilio, gli altri serventi attualmente da piedistalli alle aste d'alcuni fanali nell'interno della Chiesa.

La selezione degli esemplari da conservare e la scelta del luogo ove conservarli furono condivise con il «Reverendo Arciprete» della chiesa torcellana. Con il comune intento di

> torli al pericolo di soffrirne ulteriori guasti, mantenendoli nel tempio stesso esposti alla pubblica vista, si trovò opportuno il piccolo spazio nell'interno della Chiesa sunnominata esistente fra il sarcofago aderente al muro ed il gradino di discesa dalla minor navata settentrionale nella rispettiva cappella del fondo. Si potrà vedere dalla fig. 2a del Tipo **[fig. 4]**, come non riesca d'alcuno ingombro l'occupare quella piccola area, restando libero lo spazio in fronte alla cappella per tutta la larghezza della medesima. La porzione del pavimento da occuparsi non è che di lastre deteriorate di rosso di Verona; e dell'attiguo pavimento tessellato non verrebbero ricoperte dall'inferiore nuovo basamento che due piccolissime porzioni alla estremità dei due segmenti circolari del medesimo. Quanto al sarcofago adiacente essendo nudo affatto di qualunque iscrizione od ornamento, nulla impedisce di occultarne una parte colla nuova costruzione.

Forcellini fa seguire alle considerazioni sulla necessità di mettere in salvo i capitelli, mantenendone però la fruizione pubblica, una valutazione dell'impatto che tale struttura espositiva avrebbe avuto all'interno della chiesa, in termini di rispetto sia delle preesistenze storiche e del pavimento medievale, sia di accessibilità agli spazi sacri. La relazione si completa poi con la descrizione di come si vorrebbe erigere la struttura:

1 Attualmente tale struttura si trova occultata dalle strutture provvisionali degli interventi di restauro in corso. Non è stato dunque possibile fornire un'immagine più adeguata. Si ringrazia l'arch. Paolo Tocchi per la foto fornita.

2 Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Genio Civile, b. 54, fasc. «Perizia di spesa per conservazione d'alcuni oggetti archeologici di Torcello». Ringrazio inoltre Cecilia Casaril, responsabile del Museo di Torcello, per il suo aiuto nell'identificazione dei capitelli e per la sua disponibilità nel sostenere questa mia ricerca.

3 Si ricorda a mero titolo esemplificativo il furto, avvenuto nel 1805, di parte delle lamine della pala d'argento realizzata nel XIII secolo per l'altare maggiore della cattedrale di Torcello (Niero 1971; 1975; Merkel 1996). Oppure la «donazione» di due candelabri medievali in rame dorato e smaltato da parte del parroco di Torcello a un benefattore privato nel corso del XIX secolo, oggi conservati nella collezione della Abegg-Stiftung a Riggisberg in Svizzera (François 1994).

Check for updates

Figura 1
Piattaforma su cui furono allestiti nel 1857 i capitelli all'interno della basilica di Santa Maria Assunta a Torcello.
© P. Tocchi

> Il basamento inferiore intenderebbesi formarlo con lastre di secchiaro veronese, il superiore in rientranza del primo in costruzione di cotto nel nucleo con rivestimento alle pareti verticali e in sommità di lastre della pietra stessa. I varj tronchi sottoposti ai capitelli, quale prismatico, quale cilindrico a seconda della forma del rispettivo capitello si farebbero di pietra d'Istria, riducendone le faccie visibili battute a fino. Riguardo alla stabilità si calcola di fissare i singoli capitelli con adatti torroni di ferro ai tronchi rispettivi, e questi, i soli però di minor volume, con maschio di vivo ai basamenti, bastando per quelli di maggior mole il solo peso a mantenerli invariabilmente al sito.

Si prevedeva dunque solo per i capitelli di minore dimensione un sistema di ancoraggio consistente nell'inserimento dei pilastri di sostegno in fori ricavati nella piattaforma. Per gli altri il peso era una garanzia sufficiente di inamovibilità: per questi ultimi fu dunque semplicemente inciso sul basamento il perimetro entro il quale le sculture dovevano essere posizionate. Allegati al documento si conservano i disegni del progetto e i dettagli di spesa. Da questi ultimi si ricava che il «totale spesa pella raccolta e collocazione nella Chiesa di S. Maria Assunta in Torcello d'alcuni ruderi archeologici» ammontava a lire 419,40. La realizzazione di questo allestimento museale vero e proprio fu affidata alla ditta dell'Imprenditore Domenico Fagarazzi «detto De Mattia», che era già impegnata all'interno della chiesa in una serie di interventi, tra cui il rifacimento del tetto, di cui lo stesso Forcellini era Direttore dei lavori (contratto del 7 maggio 1857, autorizzato con Decreto del 24 aprile nr. 12857), «al prezzo di perizia diminuito proporzionatamente al ribasso d'asta pelle opere aggiunte» di 405,92 lire.

Nel verbale della visita di collaudo dei restauri, effettuata il giorno 28 settembre 1858, in riferimento alla liquidazione generale dei lavori, si riporta in coda anche l'allestimento dei nostri capitelli:

> si veggono collocati ora, in luogo opportuno della chiesa, sopra pedestalli di pietra istriana. Tale raccolta di pezzi archeologici venne commessa dal Luogotenenziale Decreto 12 novembre 1856 n. 33276/478. Il relativo fabbisogno fu pure approvato coll'altro Luogotenenziale Decreto 25 gennaio 1858 n. 2013.

Nicolò Battaglini è testimone di questo allestimento dei capitelli: «Prima di sortire da questa cappella [dell'abside nord], meritano osservazione *varii capitelli* (fra i quali alcuni bellissimi corintii) d'epoca, stile e dimensione diversi, poggiati su d'appositi pilastrini di pietra, e qui collocati per salvarli forse dalla dispersione» (Battaglini 1871, 90).

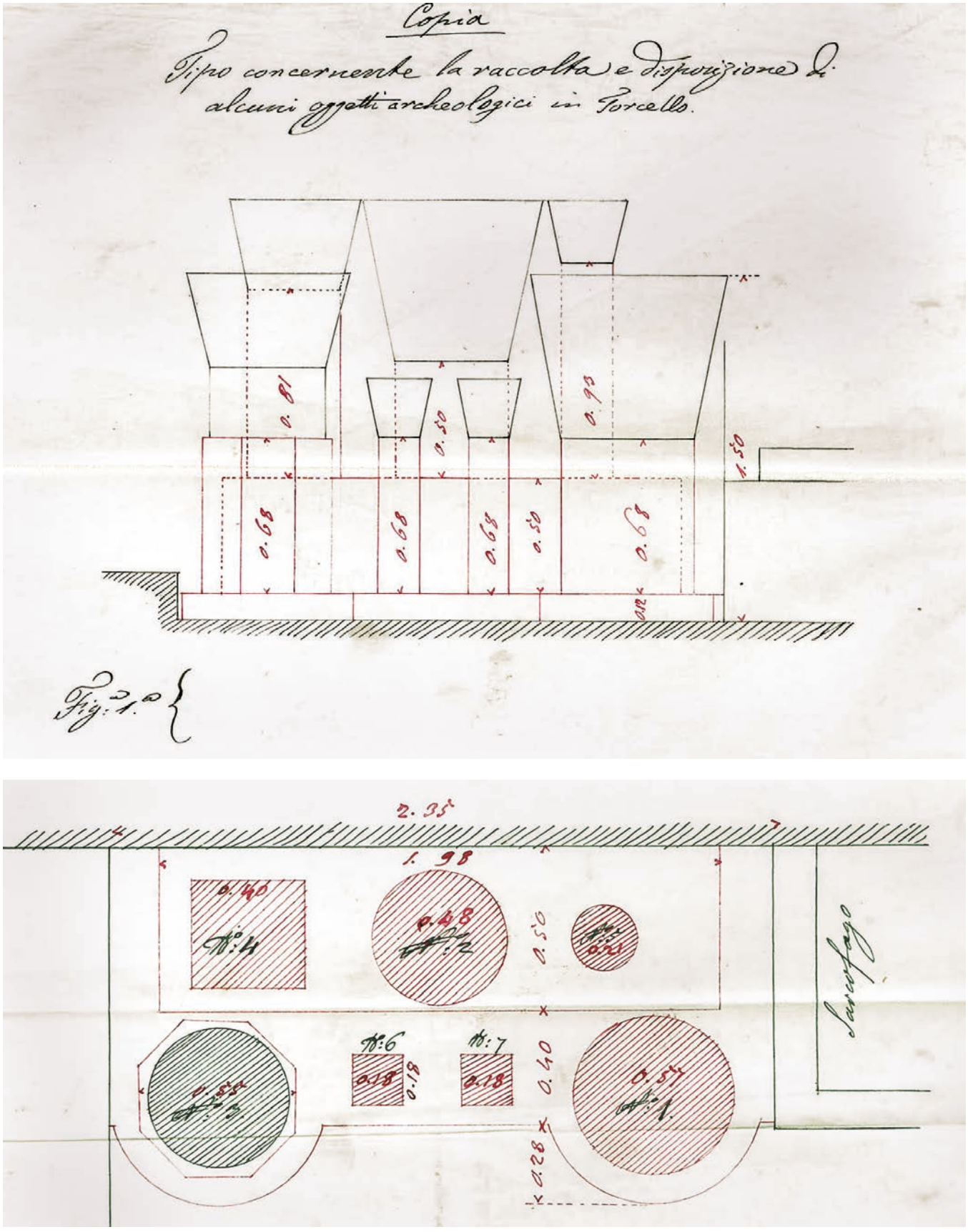


Figure 2-3 Progetto di allestimento dei capitelli all'interno della basilica di Santa Maria Assunta di Torcello (Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, *Genio Civile*, b. 54, fasc. «Perizia di spesa per conservazione d'alcuni oggetti archeologici di Torcello»)

L'esposizione dei «ruderi archeologici» all'interno della chiesa durò forse una trentina d'anni, fino a quando essi confluirono nelle collezioni del Museo di Torcello. Nel catalogo del 1888[4] Cesare Augusto Levi riporta infatti la nota «trasportato dalla cattedrale in Sett. 1887» in corrispondenza di sette sculture con i seguenti numeri:

2 – frammento di capitello quadrato con croce greca
4 – frammento di grande capitello
6 – grande capitello romano
8 – frammento di capitello romano
18 – base di colonna dei bassi tempi
19 – capitello bisantino
27 – grande capitello con ornamenti.
(Levi 1888, 5-6)

Si tratterebbe dunque di una delle prime iniziative di Levi che subentrò alla direzione del Museo dopo la morte di Nicolò Battaglini avvenuta il 24 giugno 1887.[5] Questi sette reperti risultano tutti esposti «nel portico del nuovo fabbricato», ovvero a piano terra dell'edificio non più esistente, costruito in stile medievale tra i due palazzi del Consiglio e dell'Archivio. Nonostante la corrispondenza numerica dei capitelli esposti in chiesa con le sculture trasferite in museo, tra la descrizione riportata da Forcellini e il catalogo redatto da Levi non sembra esserci in realtà una totale corrispondenza. Tuttavia il catalogo del Levi pare caratterizzato da numerose imprecisioni, se lo stesso Adolfo Callegari, direttore del Museo dal 1928, lo definì «zeppo di errori e di insufficienti o poco attendibili informazioni» (Callegari 1930a). Per quanto dunque non possiamo avere la certezza che Levi si riferisse ai nostri capitelli, anche perché in quegli anni furono numerosi i reperti trasferiti in Museo dalla basilica e dalle sue pertinenze,[6] come vedremo, al netto di alcune imprecisioni di definizione, il gruppo di sculture confluito nel 1887 nel Museo potrebbe corrispondere effettivamente a quello esposto in cattedrale dal 1857. Va precisato che a complicare il riconoscimento dei reperti contribuisce il fatto che i numeri di inventario del patrimonio museale furono modificati in diverse fasi di riordinamento senza che fosse registrata la corrispondenza tra le diverse numerazioni, perdendo dunque in gran parte anche le provenienze dei singoli reperti.[7]

Oltre che sulle descrizioni contenute nei documenti, un tentativo di riconoscere i capitelli in questione potrebbe basarsi sul confronto delle dimensioni delle basi riportate nel disegno nr. 2 con i reperti che si conservano oggi nel museo di Torcello. Altresì un'indicazione dell'altezza dei capitelli si può ricavare dal disegno nr. 1: non è esplicitata, ma, pur tenendo conto dell'approssimazione del progetto, è possibile calcolare in scala una dimensione orientativa che può avvalorare la compatibilità del riconoscimento con i dati a disposizione. I capitelli medievali presentano minori problemi di identificazione. I reperti indicati con i nrr. 6 e 7, definiti da Forcellini «di stile bizantino» presentavano una base quadrata di cm. 18 per lato, corrispondente alla dimensione del piedistallo su cui poggiavano. Dal disegno 1 paiono presentare la stessa conformazione «cubica» e la medesima altezza. Si potrebbe dunque trattare di due capitelli gemelli le cui dimensioni corrisponderebbero in effetti a quelle di due capitelli bizantini con colombe, oggi esposti al piano terra del Palazzo del Consiglio (inv. 655 e 656) **[figg. 5-6]**.[8] Un altro capitello «bizantino» del Museo che presenta misure compatibili con i disegni nrr. 1 e 2 è quello che mostra sulle quattro facce un grande fiorone (nr. inv. 658) **[fig. 7]**, anch'esso esposto al piano terra del Palazzo del Consiglio. Il suo diametro di 22 cm corrisponde grossomodo a quello indicato come capitello nr. 5 nel disegno nr. 2 (21 cm). L'altezza ricostruibile in scala, ovvero attorno ai 26 cm, coincide con quella della succitata scultura.[9] Il restante capitello «bizantino», il nr. 4, presentava dimensioni più ragguardevoli, una base quadrata di 40 cm (disegno nr. 2) e un'altezza ricostruibile dal disegno nr. 1 attorno ai 37 cm. Esse coincidono con un capitello imposta (nr. 429) **[fig. 8]** del Palazzo del

4 Levi 1888. Il volume, per quanto non riporti il nome dell'autore, è concordemente attribuito alla penna di Levi.

5 Levi fu nominato direttore provvisorio con Decreto del Presidente della Deputazione provinciale del 25 giugno 1887 (il giorno dopo la morte di Battaglini). Il 6 luglio fu effettuato un sopralluogo a Torcello per la «presa in carico» in presenza dei funzionari della Provincia, il Consigliere provinciale Dario Bertolini, il neodirettore Cesare Augusto Levi e il genero del Battaglini in rappresentanza degli eredi; il 10 luglio il Museo fu riaperto al pubblico dopo che, con la morte di Battaglini, se ne era disposta la chiusura (comunicazione di Cecilia Casaril).

6 Il 25 giugno 1879 la Regia Prefettura della Provincia di Venezia aveva disposto la consegna di «antichi avanzi» dispersi tra gli ambienti della chiesa e i suoi annessi a Nicolò Battaglini per il Museo di Torcello. Tra questi erano compresi alcune sculture lapidee (altorilievo con 5 teste, stemmi, patera, «altorilievo di santo», «l'iscrizione al Dio Baleno», «croce piccola a forma di patera», «frammenti di ornato») e «15 frammenti di mosaico antico (teste)», ma non i sette capitelli esposti in navata.

7 Per la storia del museo, oltre ai cataloghi, si veda Favaretto 2019.

8 Si tratta dei nrr. 49 e 48 nel catalogo della sezione medievale e moderna del Museo: Polacco, Sciré Nepi, Zattera 1978, 60-2. Essi misurano rispettivamente 30 × 26 e 27 × 25 cm e di base 18 cm. L'altezza approssimativa ricavabile dal disegno nr. 1 è attorno ai cm 25, dunque compatibile con quella di questi due capitelli. A causa dell'attuale allestimento museale non è stato possibile verificare la presenza del foro sulla base delle due sculture, a conferma dell'utilizzo nell'Ottocento come «piedistalli alle aste d'alcuni fanali nell'interno della Chiesa».

9 È il nr. 65 in Polacco, Sciré Nepi, Zattera 1978, 76-7. Il reperto misura 26 × 33 cm e il diametro della base 22 cm. Anche in questo caso non è stato possibile verificare la presenza del foro nella base a riprova della funzione di reggifanale.

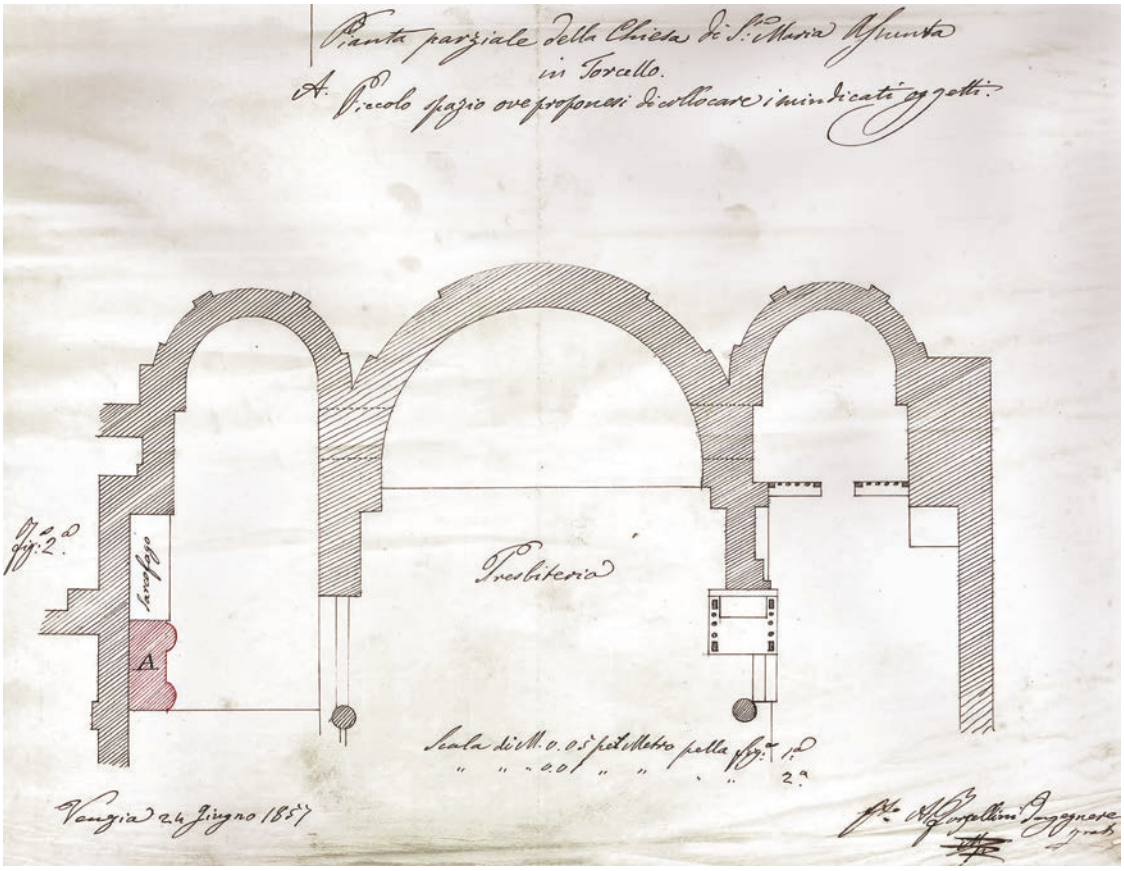


Figura 4 Pianta della basilica in cui si evidenzia la collocazione della struttura per l'allestimento dei capitelli (indicata con la lettera A). Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Genio Civile, b. 54, fasc. «Perizia di spesa per conservazione d'alcuni oggetti archeologici di Torcello»

Consiglio.[10] Esso potrebbe corrispondere a tutti gli effetti al «frammento di capitello quadrato con croce greca» che nel catalogo di Levi è detto essere stato «trasportato dalla cattedrale in Sett. 1887». Esso è oggi esposto in Museo assieme a un esemplare analogo (nr. inv. 430) dalle dimensioni leggermente differenti. Entrambi i capitelli, decorati sui lati con una croce racchiusa entro un motivo fitomorfico stilizzato, databili ai secoli VII-VIII, furono rilavorati al loro interno per un reimpiego successivo. Seppure accumunabili dal punto di vista tipologico e provenienti dal medesimo contesto d'origine, nel corso dell'Ottocento essi ebbero una storia conservativa differente e furono musealizzati in fasi disgiunte. Se infatti il capitello nr. 429 fu plausibilmente allestito all'interno della cattedrale e da qui migrò poi nel Museo, l'altro rimase erratico per più tempo, come rivela una cartolina della collezione Adolf Feller di Zurigo (ante 1931) in cui esso compare collocato nell'area adiacente le absidi.[11]

Una parziale conferma indiretta che l'identificazione di almeno tre dei quattro capitelli medievali è corretta proviene dall'esame della nona tavola inclusa nel quarto volume de *L'art Byzantin D'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie* (Errard, Gayet 1912).

I disegni furono realizzati dall'architetto Charles Errard (1823-1897) durante un suo viaggio in Italia che aveva lo scopo di repertoriare le testimonianze scultoree e musive dell'arte bizantina. La missione fu finanziata da Henri Revoil che era succeduto a Henti-Jacques Espérandieu nel 1874 alla direzione dei lavori di ricostruzione di Notre-Dame-de-la-Garde a Marsiglia. I disegni di Errard dovevano essere funzionali alla realizzazione della decorazione neo-bizantina nella chiesa della città provenzale. Dal 1885, dopo il rientro in Francia, Errard diresse i lavori di realizzazione dei mosaici nella cattedrale di Marsiglia e nella basilica di Notre-Dame-de-la-Garde (Barral i Altet 1985; Creissen 2022). Fu solo dopo la

10 È il nr. 10 in Polacco, Sciré Nepi, Zattera 1978, 19-21, con misure però invertite con il nr. 11 (nr. inv. 430). Le misure sono: 37 × 51 × 50. La base misura 40 × 41 cm. I due capitelli sono stati schedati da Michela Agazzi per il *corpus* della scultura altomedievale della Diocesi di Altino-Torcello, collana del CISAM di Spoleto, la cui pubblicazione è prevista prossimamente. Il progetto, già iniziato da Wladimiro Dorigo e coordinato da Agazzi, si avvale della collaborazione di Licia Fabbiani, Lidia Fersuoch, Myriam Pilutti Namer, Elisa Possenti, Giordana Trovabene e del sottoscritto.

11 La cartolina (Fel 54878-RE) è stata individuata da Michela Agazzi, autrice della scheda che sarà parte del *corpus* citato nella nota precedente.

Figure 5-8 Capitelli (invv. 655, 656, 658, 428), Museo di Torcello. © Città metropolitana di Venezia, Museo di Torcello

sua morte che l'importante mole di disegni fu pubblicata nei quattro volumi de *L'Art byzantin*, tra 1901 e 1912, con il sostegno dell'Académie de Beaux-Arts e la partecipazione di Albert Gayet che redasse i testi accompagnatori alle tavole illustrate. L'edizione postuma comportò diversi errori, non solo nei testi descrittivi, ma anche nella successione e nell'ordinamento dei disegni. La tavola di nostro interesse, la nona del quarto volume **[fig. 9]**, secondo la didascalia rappresenterebbe «Chapiteau [sic] des colonnes du portique – Ancien tabernacle», definizione del tutto impropria dal momento che, oltre al cosiddetto «tabernacolo degli olii santi» (Polacco 1976, 1: 20-1), vi sono raffigurati una patera, anch'essa oggi conservata nel Museo,[12] una delle due colonnine collocate nell'Ottocento come parte della cattedra vescovile al centro del synthronon (Fogolari 1933), un capitello rilavorato come acquasantiera, murato a lato della porta di accesso alla sacrestia (Polacco 1976, nr. 95, 154), e i due capitelli sopraccitati, oggi inventariati nel museo coi numeri 655 e 658. Al contrario delle altre tavole del volume, più coerenti,[13] la nona riunisce un repertorio di sculture di arredo liturgico o decorative, di ridotte dimensioni, eterogenee tra loro, che si trovavano a quel tempo all'interno della cattedrale e in nessun modo riconducibili al portico antistante. La visita di Errard a Torcello risale infatti al periodo in cui l'allestimento dei capitelli nella navata settentrionale era ancora in opera e dunque rientrarono nella selezione dei pezzi più significativi della plastica «bizantina».

Più complicata risulta invece l'individuazione dei tre capitelli romani (indicati con i nrr. 1, 2 e 3 nel disegno nr. 2), anche per l'incompletezza del catalogo della sezione archeologica del Museo torcellano.[14] Nel volume la scheda relativa al capitello composito di colonna con inventario

12 Nel museo si conservano due sculture appartenenti alla medesima tipologia: Polacco, Sciré Nepi, Zattera 1978, nrr. 80-1, 87-8.

13 La sesta tavola rappresenta i capitelli della navata centrale, la settima due plutei della pergula, l'ottava un'ipotesi di ricostruzione dell'ambone. La decima «Porte principale et détail des moulures» contiene disegni di sculture eterogenee, di cui solo una parte è riferibile al portale centrale e alle mensole di facciata. Sono infatti presenti alcune sculture provenienti dalla recinzione presbiteriale della cripta, già smantellata a quel tempo e i cui elementi erano stati ricomposti nel lavabo della cosiddetta 'stanza del Tesoro'.

14 Fogolari 1993. Incompleto è anche il volume: Ghedini, Rosada 1982.

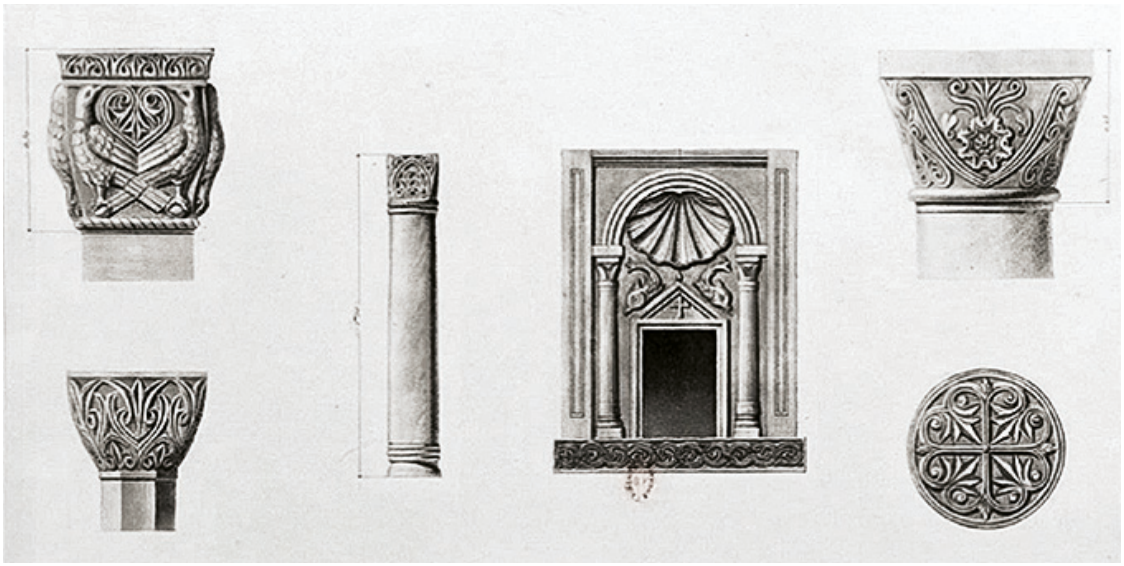


Figura 9 «Basilique du Dôme, Chapiteau des colonnes du portique – Ancien tabernacle», tavola IX in Errard, Gayet 1912

nr. 359 (II secolo d. C.), oggi nel deposito a piano terra del Palazzo dell'Archivio, identifica la scultura con una di quelle trasportate dalla cattedrale nel settembre del 1887, secondo l'annotazione di Levi riportata nel catalogo del Museo del 1888, senza che tale identificazione sia però motivata (Fogolari 1993, 149-50) **[fig. 10]**. Le sue misure (67 cm altezza, 72 cm altezza dell'abaco, 51 cm diametro), tuttavia, non corrispondono esattamente a quelle riportate nei disegni. Esistono poi altre due sculture conservate nel medesimo deposito che non sono prese in considerazione dal già citato catalogo della sezione archeologica del museo: si tratta di un altro capitello corinzio tardoantico (inv. nr. 357, 81 × 61 cm) **[fig. 11]** e una base con colonna scanalata (inv. nr. 360, 75 × 63 cm) **[fig. 12]**. Sono questi, a mio avviso, gli altri due candidati più probabili ad essere riconosciuti come quelli esposti all'interno della cattedrale assieme al nr. 359, per quanto non ci sia un'esatta corrispondenza dimensionale. In particolare il nr. 360 potrebbe corrispondere al capitello con «relativo tamburo del fusto scanellato» come definito nella relazione di Forcellini. Nel catalogo del Museo di Callegari i due capitelli romani, i nrr. 24 e 28, sono rispettivamente descritti come «Capitello composito. Portato dalla cattedrale in museo nel 1887» e «Capitello composito. Trasportato dal duomo nel 1887», confermando dunque per questi la provenienza indicata da Levi (Callegari 1930b, 17). Essi possono essere agevolmente riconosciuti nella tav. II del catalogo in cui è raffigurata la loggia del Palazzo dell'Archivio ove erano esposti al di sopra di due frammenti di colonne antiche. Uno di questi, il nr. 29 del catalogo, corrisponde alla scultura con nr. inv. 360 ed è descritto come «Base di colonna scanalata. Romana», ma per essa non è ricordata la provenienza dalla cattedrale. L'ambiguità di interpretazione di quest'ultimo reperto, ora come capitello, ora come base di colonna, potrebbe giustificare le sue differenti definizioni nei documenti di archivio e nelle pubblicazioni. A riprova dell'equivoca lettura, in una foto Alinari databile tra il 1915-20 la scultura si vede esposta rovesciata, a mo' di capitello, nello spazio all'aperto ove si trovava il portico neomedievale tra le due sedi museali.[15]

Mantenendo qualche riserva, dovuta ai problemi di ricostruzione storica delle collezioni del Museo torcellano, si ritiene che l'identificazione dei capitelli possa considerarsi plausibile, anche considerando la qualità e lo stato di conservazione di tali sculture, che furono certamente selezionate, tra i numerosi materiali erratici allora presenti nell'isola, anche per il loro pregio estetico. I documenti dell'archivio della Soprintendenza hanno consentito di riportare alla luce un singolare caso di valorizzazione di reperti antichi in un contesto ecclesiastico. Un ulteriore approfondimento in altri archivi potrà certamente apportare nuovi dati di conoscenza su un episodio che merita indubbiamente ulteriori approfondimenti.

15 Si tratta della foto ACA-F-017984-0000. Accanto si trovano anche i due capitelli antichi nrr. inv. 357 e 359. L'immagine documenta l'allestimento successivo a quello di Levi e precedente a quello di Callegari.

Figure 10-12 Capitelli (nrr. inv. 359, 357) e base di colonna (nr. inv. 360), Museo di Torcello. © Città metropolitana di Venezia Museo di Torcello

Addendum

Una volta consegnato il presente contributo, mi è stato possibile rintracciare una serie di documenti conservati presso l'Archivio storico del Patriarcato di Venezia che contribuisce all'identificazione dei capitelli,[16] così sommariamente descritti nei fogli dell'Archivio storico della Soprintendenza, e che rivela anche i precedenti della vicenda. In una lettera inviata all'arciprete di Torcello il 25 maggio 1856 la Cancelleria patriarcale rende noto che sarebbe stata intenzione dell'Imperial Regia Luogotenenza trasportare «al Museo annesso alla Marciana con opportuna iscrizione onde ricordarne la derivazione alcuni oggetti di gran valore esistenti nella Piazza e in cotesta sua Chiesa, male custoditi e perciò in pericolo specialmente d'essere derubati da qualche forestiere». Tra questi beni vi erano, oltre alle «13 tavolette di stile bizantino a cesello», ovvero quello che restava della pala d'argento dopo il furto: «due magnifici avanzi di capitelli corintii colossali, dell'epoca forse d'Augusto, o tutto al più tardi di Trajano», «un capitello cubico di maniera bizantina con una croce scolpita per una delle faccie. Pare non più tardi del 7.mo secolo e appartiene forse alla prima costruzione della Chiesa», «due capitelli decorati da colombe, simili ad alcuni di S. Marco, senza dubbio del XI secolo di marmo greco». Le sculture citate in questo documento sono dunque cinque, mancando all'appello il capitello antico con fusto e uno dei capitelli «bizantini». L'arciprete il 19 ottobre dello stesso anno rispose alla Delegazione Provinciale di Venezia esprimendo le proprie perplessità:

> Io trasloco dei ricordati preziosi ruderi archeologici, mai sempre esistenti nei loro attuali posti, senza che mai sorgesse timore di qualche derubamento, Io trasloco, dicesi, degli anzidetti ruderi sarebbe, pare, contrario alla mente dell'Augustissimo, e più che mai amatissimo nostro Sire, Francesco Giuseppe I.° che giammai risparmiò, né risparmia al presente ingenti somme per la conservazione di questa antichità, in quest'antica Venezia, Torcello [...] che il toglimento dei detti oggetti portarebbe un vuoto non solo nell'universale, ma nel particolare ancora di essa antichità; oggetti che indarno per l'avvenire si cercarebbero dai forestieri, nelle lor guide indicati e descritti.

L'arciprete, dunque, dichiarò la propria contrarietà alla musealizzazione delle sculture a Venezia, posizione che fu poi condivisa anche da Forcellini l'anno seguente con il progetto di allestimento all'interno della chiesa torcellana. Alla luce di questi documenti dell'Archivio storico del Patriarcato ritengo che la proposta di identificazione dei capitelli sopra enunciata possa dunque essere confermata.

16 Archivio storico del Patriarcato di Venezia, Parrocchia di Santa Maria Assunta di Torcello, Fabbriceria di Santa Maria Assunta di Torcello, Lavori e restauri, b. 59.

Bibliografia

Battaglini, N. (1871). *Torcello antica e moderna*. Venezia: Tipografia del Commercio di Marco Visentini.

Barral i Altet, X. (1985). «Un aspect du renouveau de la mosaïque en France au XIXe siècle: la découverte et la restauration des mosaïques médiévales». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 129(4), 780-862.

Callegari, A. (1930a). «Il nuovo ordinamento del Museo Provinciale di Torcello». *Bollettino d'Arte*, serie II, 11, 512-524.

Callegari, A. (1930b). *Il Museo Provinciale di Torcello*. Venezia: Stamperia Zanetti.

Creissen, Cl.-L. (2022). «Henri Révoil (1822-1900), architecte du gouvernement à Nîmes. Questionner les archives pour renouveler le regard sur l'homme et son œuvre». *Patrimoines du Sud. Découvertes et redécouvertes d'archives*, 15, 1-40.

Favaretto, I. (2019). «L'ospizio di quiescenza delle povere pietre...». Ancora sul Museo Provinciale di Torcello e i suoi misteri: i cataloghi ottocenteschi». Cresci Marrone, G.; Gambacurta, G.; Marinetti, A. (a cura di), *Il dono di Altino. Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 299-310.

Errard, Ch., Gayet, A. (1912). *Torcello et la Dalmatie. L'église du Dôme et Zara Nona*. Paris: Emile Gaillard.

Fogolari, G. (1933). «La Cattedra Episcopale del Duomo di Torcello». *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 2, 311-24.

Fogolari, G. (a cura di) (1993). *Il Museo di Torcello. Bronzi, ceramiche, marmi di età antica*. Venezia;

François, G. (1994). «Torcello: la provenance incontestable des chandeliers émaillés de Riggisberg». *Riggisberger Berichte*, 2, 145-158;

Ghedini, F., Rosada, G. (a cura di) (1982). *Sculture greche e romane del Museo provinciale di Torcello*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore.

Levi, C.A. (1888). *Catalogo degli oggetti d'antichità del Museo Provinciale di Torcello con brevi notizie dei luoghi e delle epoche di ritrovamento*. Venezia: Ferrari.

Merkel, E. (1996). «Frammenti della pala d'altare». *Restituzioni '96. Opere restaurate*. Cittadella: Banco Ambrosiano Veneto, 112-12.

Niero, A. (1971). «La pala d'argento di Torcello». *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 16, 27-44;

Niero, A. (975). «Precisazioni d'archivio e iconografiche sulla 'pala d'oro' di Torcello». *Arte veneta*, 29, 88-92.

Polacco, R. (1976). *Sculture paleocristiane e altomedievali di Torcello*. Treviso: Marton.

Polacco, R.; Sciré Nepi, G.; Zattera, G. (1978). *Museo di Torcello. Sezione medioevale e moderna*. Venezia: Tipo-Litografia Armena.

Diamoci del 'voi'
La quotidianità durante il secondo conflitto mondiale negli uffici della Soprintendenza

Cinzia Tasso
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Quando varca la soglia della Soprintendenza, l'utente medio pensa alla pratica edilizia e di restauro che di lì a poco discuterà con il funzionario competente e, allo stesso tempo, alla fortuna, per coloro che ci lavorano, di entrare ogni giorno tra queste mura che da sole rappresentano il miglior biglietto da visita per l'attività che si svolge in questi uffici.

Negli anni, insieme alla documentazione inerente i restauri realizzati sugli edifici tutelati, conservata e ordinata negli archivi, queste mura hanno visto anche il trascorrere delle vite di chi qui dentro ha lavorato e che con dedizione e responsabilità ha cercato di assicurare la salvaguardia del nostro patrimonio culturale; vite che si sono intrecciate con gli eventi storici dei vari periodi. L'archivio, insieme alle pratiche di restauro, contiene infatti anche un altro prezioso tesoro che racconta la storia di persone comuni che tra mille difficoltà hanno continuato il loro impegno per la tutela del patrimonio culturale anche durante i due conflitti mondiali. Durante la Seconda guerra mondiale l'attenzione di chi lavorava in Soprintendenza, fosse esso funzionario, soprintendente o operaio, era sicuramente tutta rivolta alla messa in salvo delle opere d'arte, alla ricerca di depositi sicuri fuori Venezia, alla protezione dei beni che non si potevano spostare.

Forse molti di loro all'epoca non se ne resero conto, ma l'aver svolto il 'proprio dovere' ha contribuito a tramandare ai posteri parte del nostro patrimonio.

Da dove venisse la minaccia poco importava. Quelli che prima erano gli alleati dopo poco sarebbero divenuti i saccheggiatori e le bombe alleate non avrebbero risparmiato né le persone né tanto meno la città.

Il pericolo però non arrivava solo dai temuti bombardamenti, ma anche dalle varie disposizioni, circolari, leggi che di volta in volta hanno condizionato non solo il lavoro, ma anche la vita privata dei dipendenti. Conclusa la Seconda guerra mondiale tutta l'amministrazione pubblica rimase ancora per molto tempo sotto la lente d'ingrandimento, al fine di individuare eventuali fiancheggiatori di quelli che solo pochi mesi prima avevano governato il Paese.

Per i dipendenti pubblici già prima dell'inizio della guerra iniziò a intravvedersi all'orizzonte una serie di limitazioni delle libertà individuali da parte dell'imperante regime, che nel corso degli anni seguenti diverranno sempre più pressanti. Dal 1936 divenne di fatto obbligatoria, per l'assunzione nella P.A., l'iscrizione al P.N.F.,[1] tanto che anche la stessa partecipazione a bandi di concorso venne subordinata all'iscrizione al partito fascista.[2]

Il 1938 è un anno che vede una successione di accadimenti storici che condizioneranno la vita dell'intero Paese per molti anni a venire. Dal 3 al 9 maggio 1938 l'Italia assistette alla visita di Hitler. Il regime organizzò l'evento nei minimi particolari. Fu infatti emanata una serie di circolari atte a far sì che nulla fosse lasciato al caso. Il clima politico però non era certo dei più sereni. Gli attriti ancora presenti a seguito dell'annessione di Vienna alla Germania si possono notare anche da quanto impartito ai vari uffici pubblici, come ad esempio l'esclusione della bandiera tedesca dagli uffici stessi.[3]

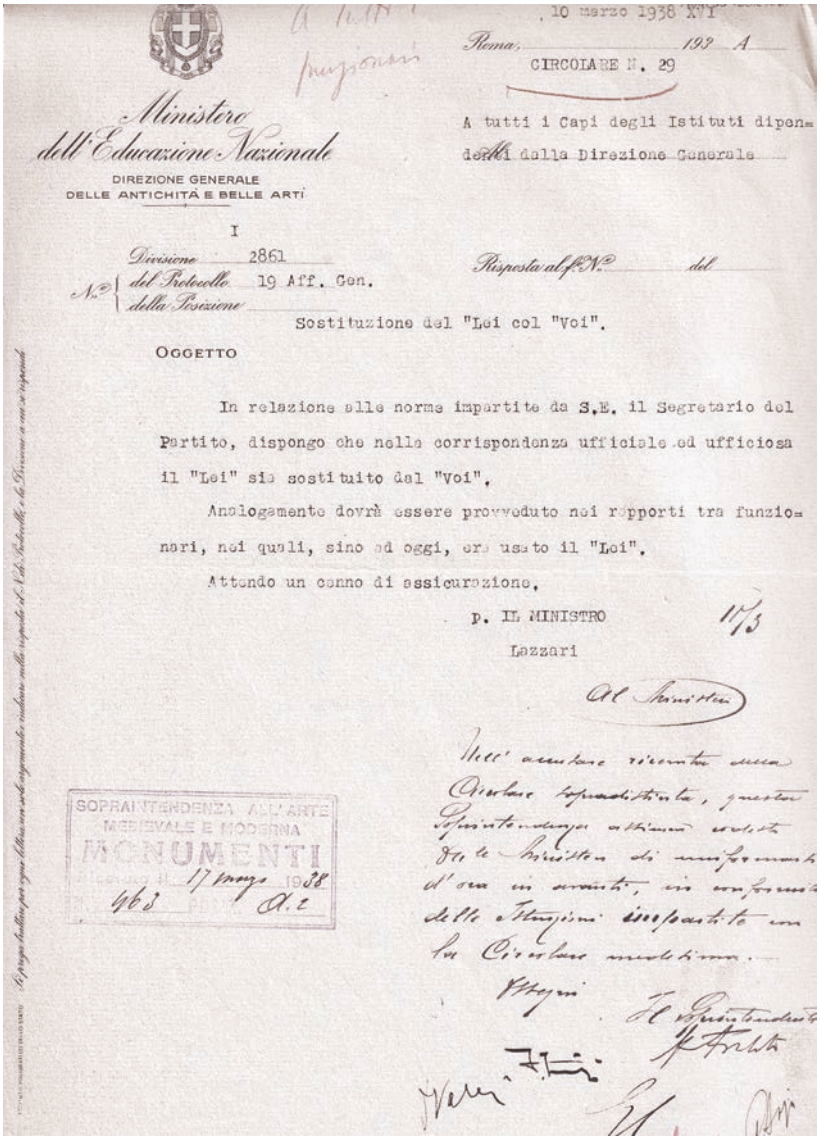
Appartiene proprio alla fine del 1938 una delle pagine più tristi della nostra storia. Con Regio decreto n. 1728 del 17 novembre 1938 fu vietato alle amministrazioni civili e militari dello Stato di avere alle proprie dipendenze persone appartenenti alla razza ebraica: «Pertanto, tutti i salariati, permanenti o temporanei, e gli assuntori alla custodia dei monumenti, che risultino appartenere alla razza ebraica, dovranno essere licenziati con il 1° gennaio prossimo venturo». Alla richiesta della Direzione delle antichità e belle arti di conoscere i nominati dei dipendenti inseriti nell'eventuale provvedimento di licenziamento, il Soprintendente Forlati diede disposizioni per rispondere che «Nessun salariato dipendente da questa Soprintendenza è di razza ebraica».[4] Quello che le leggi razziali avrebbero costituito per molti Italiani era già nell'aria

1 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 2, «Circolari 1936 – 1938», 29 ottobre 1936 – nota n. 2985 – Gabinetto Presidenza Consiglio dei Ministri. – Il Soprintendente Forlati risulta iscritto al PNF già dal 1° gennaio 1922 (Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A37, «Soprintendente Commendatore Forlati» –, fasc. «Nomina a membro del Consiglio dell'Ist. di Studi Adriatici» nota dell'Ist. Studi Adriatici 7 dicembre 1942).

2 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A37, «Soprintendente Commendatore Forlati» –, fasc. «Nomina a membro del Consiglio dell'Ist. di Studi Adriatici» – 29 novembre 1937 Bando di concorso a premi sull'Architettura nelle due sponde dell'Adriatico.

3 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 4, «Concorsi, giorni di chiusura al pubblico degli Istituti, ...» – fasc. «esposizione bandiere nazionali nelle solennità civili» – 27 aprile 1938 – nota n. 5952 – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti e nota del Soprintendente Forlati all'Ufficio Custodia della Villa Nazionale di Stra datata 30 aprile 1938.

4 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 2, «Circolari 1936 – 1938», 5 dicembre 1938 – nota n. 18567 della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.



10 marzo 1938 XVI

Roma, 193 A

CIRCOLARE N. 29

Ministero dell'Educazione Nazionale

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

A tutti i Capi degli Istituti dipendenti dalla Direzione Generale

I

Divisione 2861

N.° del Protocollo 19 Aff. Gen.

della Posizione

Risposta al foglio N.° del

OGGETTO Sostituzione del "Lei col "Voi".

In relazione alle norme impartite da S.E. il Segretario del Partito, dispongo che nella corrispondenza ufficiale ed ufficiosa il "Lei" sia sostituito dal "Voi".

Analogamente dovrà essere provveduto nei rapporti tra funzionari, nei quali, sino ad oggi, era usato il "Lei".

Attendo un cenno di assicurazione.

p. IL MINISTRO

Lazzari

SOPRAINTENDENZA ALL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA MONUMENTI

17 maggio 1938

963 A. 2

Figura 1
Circolare n. 29 della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del 10 marzo 1938 e relativa presa d'atto da parte della Soprintendenza, con cui viene disposta la sostituzione dell'uso del 'lei' con l'uso del 'voi'. Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b A2 sub. 5, «Circolari ed interrogazioni parlamentari»

nei mesi precedenti. Già ad agosto del 1938 era stato richiesto un preciso censimento dei dipendenti di «razza ebraica».[5] Questo non era rivolto solo ai dipendenti ma anche agli Ispettori onorari.[6] L'ispettore di Conegliano Adolfo Vital, che ricopriva questo ruolo dal 1914[7] e membro illustre della Sinagoga di Conegliano, rassegnò «irrevocabilmente» le proprie dimissioni.[8]

L'odio verso i cittadini di razza ebraica continuò imperterrito. Nello spirito delle leggi razziali fu infatti ribadito quanto già stabilito nel 1934 e nel 1935, ossia il divieto di conferimento di incarichi a professionisti ebrei, estromettendo di fatto un gran numero di specialisti dal mondo del lavoro.[9]

Anche l'accesso ai concorsi per l'iscrizione a scuole di perfezionamento fu precluso agli

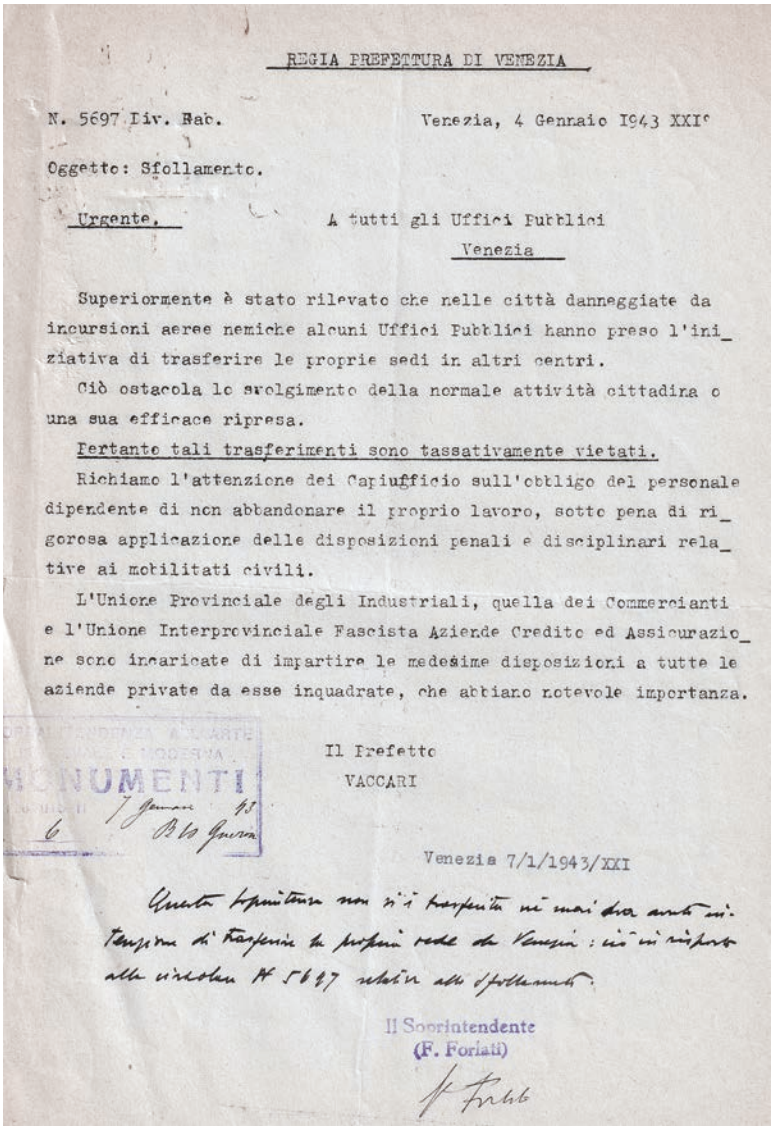
5 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A36, «Personale», fasc. «Censimento del personale di razza ebraica» – 9 agosto 1938 – nota n. 12336 del Gabinetto del Ministero dell'Educazione Nazionale.

6 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A36, «Personale», fasc. «Censimento del personale di razza ebraica» – 15 settembre 1938 – nota n. 14282 della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

7 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A49, «Ispettori onorari Belluno e Treviso», fasc. «Provincia di Treviso 1892-1959)» – 24 ottobre 1938 – nota n. 8844 del 16 novembre Ispettori onorari dei monumenti per la prov. di Treviso.

8 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A36, «Personale», fasc. «Censimento del personale di razza ebraica» – 24 ottobre 1938 – nota n. 1982 a firma del Soprintendente Forlati.

9 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 2, «Circolari 1939» – 25 aprile 1939 – Circolare n 82 della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.



REGIA PREFETTURA DI VENEZIA

N. 5697 Div. Fab. Venezia, 4 Gennaio 1943 XXI°

Oggetto: Sfollamento.

Urgente. A tutti gli Uffici Pubblici
Venezia

Superiormente è stato rilevato che nelle città danneggiate da incursioni aeree nemiche alcuni Uffici Pubblici hanno preso l'iniziativa di trasferire le proprie sedi in altri centri.

Ciò ostacola lo svolgimento della normale attività cittadina o una sua efficace ripresa.

Pertanto tali trasferimenti sono tassativamente vietati.

Richiamo l'attenzione dei Capiufficio sull'obbligo del personale dipendente di non abbandonare il proprio lavoro, sotto pena di rigorosa applicazione delle disposizioni penali e disciplinari relative ai mobilitati civili.

L'Unione Provinciale degli Industriali, quella dei Commercianti e l'Unione Interprovinciale Fascista Aziende Credito ed Assicurazione sono incaricate di impartire le medesime disposizioni a tutte le aziende private da esse inquadrate, che abbiano notevole importanza.

Il Prefetto
VACCARI

MONUMENTI
7 Gennaio 43
6 B.lo Guerra

Venezia 7/1/1943/XXI

Questa Soprintendenza non si è trasferita nè mai ha avuto intenzione di trasferire la propria sede da Venezia: ciò in risposta alla circolare N 5697 relativa allo sfollamento.

Il Soprintendente
(F. Forlati)

Figura 2
Nota n. 5697 del 7 gennaio 1943 del Prefetto di Venezia e relativa risposta di Forlati, con la quale si vieta il trasferimento degli Uffici Pubblici dalle città oggetto di bombardamenti – Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. B10 sub. 3, fasc. «Varie»

studenti di razza ebraica.[10]

L'accanimento razziale si rivolse altresì ai figli nati da matrimoni misti, per i quali si impose che fossero dichiarati di fede non ebraica all'Ufficio di Stato civile entro 10 giorni dalla nascita.[11]

Nel periodo fascista, comportamenti che fino a un mese prima risultavano naturali erano ora codificati, come ad esempio il divieto della stretta di mano, sostituita dal saluto fascista e, ancor prima, la sostituzione del 'Lei' con il 'Voi' **[fig. 1]**.[12] Non sempre però fu facile adottare queste nuove imposizioni. Dai documenti si evince che le Direttive emanate dagli organi centrali non furono infatti di immediata applicazione, tanto che si arrivò alle minacce di provvedimenti disciplinari per gli inadempienti.[13]

Con il passare dei mesi e l'entrata in guerra dell'Italia, anche i dipendenti pubblici furono oggetto di restrizioni e cambiamenti nei loro diritti di lavoratori. Il 30 agosto 1941 furono sospese tutte le festività (tranne quelle religiose) per tutto il periodo della guerra. Di fatto furono sospese

10 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 2, «Circolari 1939» – Ministero dell'Educazione Nazionale – Avviso di concorso per titoli e per esami a 3 posti di alunno della R. Scuola di archeologia di Atene, per l'anno 1940.

11 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 2, «Circolari 1939» – 12 ottobre 1939 – Circolare n. 198 della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

12 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 5, «Circolari ed interrogazioni parlamentari» – 10 marzo 1938 – Circolare n. 29 della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

13 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 2 – 5 settembre 1939 – Circolare n. 165 della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

le festività civili istituite dal 1930 al 1939.[14]

La guerra in qualche modo mise in pausa anche la pubblica amministrazione. A metà del 1940, a causa dei continui richiami alle armi, furono infatti sospesi dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri tutti i bandi per concorsi pubblici;[15] dai documenti sembra però che questa disposizione sia stata revocata già nel 1941, dato che furono banditi vari concorsi tra cui uno per «idoneità a primo segretario nel ruolo del personale dei monumenti, musei, gallerie e scavi di antichità»[16] e uno interno per «vice segretario in prova nel ruolo del personale dei monumenti, musei, gallerie e scavi di antichità».[17] Ai concorsi però non potevano partecipare né le donne né gli appartenenti alla razza ebraica, secondo quanto stabilito dall'art. 8 del Regio decreto legge 17 novembre 1938 n. 1728; il concorso per vice segretario (6 novembre 1941), tuttavia, non cita le leggi razziali ma prevede benefici per chi è iscritto ai fasci di combattimento da prima del 28 ottobre 1922.

Anche per il riconoscimento di onorificenze erano richiesti l'appartenenza alla razza ariana, l'iscrizione al partito fascista e lo stato civile di coniugato.[18] Queste sono solo alcune delle restrizioni a cui dovettero sottostare i dipendenti pubblici, compresi quindi quelli della Soprintendenza.

Con il passare dei mesi la guerra toccò sempre più da vicino la vita di chi lavorava a Venezia. A dicembre 1942 la città lagunare, come altre città, non fu più considerata sicura, tanto che la Prefettura emanò una nota «Urgentissima Riservata» in cui sollecitava lo sfollamento volontario: «Poiché la città di Venezia deve considerarsi centro urbano presumibilmente minacciato da offesa aerea nemica, specialmente per quanto concerne il centro industriale di Marghera e quello di Mestre». Tutti i soggetti coinvolti furono sollecitati a predisporre un piano di evacuazione, soprattutto notturno, verso i comuni limitrofi e verso le altre zone della regione. Vi fu quindi anche una riorganizzazione oraria del turno di lavoro giornaliero che fu fissato, salvo eccezioni, dalle ore 8:00 alle ore 15:00; questo per permettere ai lavoratori di allontanarsi dai luoghi a rischio prima del sopraggiungere della notte.[19]

Agli inizi del 1943, a seguito dell'intensificarsi delle incursioni aeree, molti uffici pubblici decisero di trasferire le proprie sedi in luoghi più sicuri. Le norme vigenti però non permettevano ai dipendenti pubblici di 'abbandonare' il proprio luogo di lavoro, tanto che eventuali allontanamenti furono ripresi dal Prefetto di Venezia. L'allora soprintendente Forlati tuttavia assicurò che «Questa Soprintendenza non si è trasferita né mai ha avuto intenzione di trasferire la propria sede da Venezia» **[fig. 2]**.[20]

Il bombardamento di Roma del luglio 1943 e la caduta, nello stesso mese (25 luglio 1943), del fascismo, fanno precipitare la situazione. Il paese è al tracollo, la guerra è persa su ogni fronte e l'Italia si arrende: il 3 settembre viene stipulato l'armistizio con gli alleati.[21]

Il 25 luglio 1943, Mussolini viene sostituito da Badoglio nella guida del Governo.

L'8 settembre 1943, attraverso i microfoni di Radio Algeri, gli italiani apprendono dal generale Eisenhower che:

> Il governo italiano si è arreso incondizionatamente a queste forze armate. Le ostilità tra le forze armate delle Nazioni Unite e quelle dell'Italia cessano all'istante. Tutti gli italiani che ci aiuteranno a cacciare il tedesco aggressore dal suolo italiano avranno l'assistenza e l'appoggio delle nazioni alleate.

Era l'annuncio dell'armistizio, firmato cinque giorni prima a Cassibile. L'armistizio segna uno spartiacque nella storia dell'Italia: se da una parte finisce la sciagurata alleanza con Hitler, dall'altra iniziano però mesi caratterizzati da stragi, bombardamenti, massacri, fino al 25 aprile 1945.

Dopo l'8 settembre 1943, con la costituzione del nuovo Stato fascista repubblicano – denominato Repubblica Sociale Italiana, che comprendeva la parte di territorio italiano occupato dai Tedeschi, ossia le regioni del centro-nord ad eccezione del Trentino, dell'Alto-Adige, della provincia di Belluno, del Friuli e della Venezia Giulia, dell'Istria, annesse di fatto al Terzo Reich – si decise di trasferire la sede del governo, e di tutta l'amministrazione centrale dello Stato, nell'Italia settentrionale. Gli Uffici ministeriali furono

14 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 4, fasc. «Giorni di festa e vacanza», Sospensioni delle celebrazioni delle feste, prot. n. 10571 del 3 agosto 1941.

15 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 4, fasc. «Concorsi», Concorsi nei ruoli del personale delle Amministrazioni statali, prot. n. 8902 del 10 giugno 1940.

16 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 4, fasc. «Concorsi», Esame di idoneità a due posti di primo segretario (gruppo B grado 9°) nel ruolo del personale dei monumenti, musei, gallerie e scavi di antichità, estratto dal Bollettino ufficiale, parte II, del 9 ottobre 1941.

17 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 4, fasc. «Concorsi», Avviso di concorso a cinque posti di vice segretario in prova nel ruolo del personale dei monumenti, musei, gallerie e scavi di antichità, estratto dal Bollettino ufficiale, parte II, del 6 novembre 1941.

18 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 6, fasc. «Onorificenze», nota n. 183732 del 14 febbraio 1941 Onorificenze.

19 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 3, fasc. «Orario d'ufficio e degli Istituti dipendenti», nota n. 5131 del 5 dicembre 1942.

20 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. B10 sub. 3, fasc. «Varie», nota n. 5697 del 7 gennaio 1943 del Prefetto di Venezia.

21 Si veda il link: `https://www.anpi.it/libri/date-cruciali-25-luglio-e-8-settembre-1943`.

collocati in diverse città, soprattutto del Veneto e della Lombardia. Tutto ciò ebbe un'enorme ripercussione anche nelle vite di migliaia di funzionari e di impiegati. Anche il flusso delle informazioni dagli uffici centrali del Ministero a quelli dislocati sul territorio dovette essere nuovamente codificato, tanto che vennero indicati degli «indirizzi convenzionali» che permettessero di trasmettere la corrispondenza agli uffici centrali dei Ministeri della Repubblica Sociale.[22]

La guerra quindi continua. I soldati erano sempre meno e si richiamarono perciò alle armi anche molti dipendenti pubblici.

Il governo della repubblica di Salò in qualche modo cercò di mitigare le condizioni lavorative dei dipendenti pubblici. I dipendenti richiamati alle armi, solo se indispensabili per il servizio e con autorizzazione ministeriale, erano sostituiti da personale provvisorio giornaliero. Nelle sostituzioni erano privilegiati i familiari dei dipendenti richiamati alle armi, considerato che questi ultimi perdevano tutti gli assegni.[23]

Nel 1944, alle famiglie dei dipendenti prigionieri di guerra o dispersi e di coloro che erano rimasti, per ragioni di servizio, in territori «momentaneamente occupati», era riconosciuto un anticipo del trattamento economico pari al massimo al 50% degli assegni di cui il dipendente godeva in servizio.[24]

Dette indennità, come anche quelle previste per il personale trasferitosi al seguito del Governo, saranno poi ridotte del 20% a partire da fine gennaio 1945.[25]

Gli eventi bellici del 1944 ebbero ripercussioni anche sui dipendenti in servizio, tanto che si arrivò alla revoca di tutte le licenze (ferie) per qualsiasi motivo richieste.[26] Il Ministero delle Finanze cercò di alleviare questo ulteriore sacrificio disponendo il pagamento dei congedi non goduti dal personale.[27] Già nel 1941 però, a causa delle «presenti circostanze», le ferie spettanti ai dipendenti pubblici erano state dimezzate senza però indennizzo di alcun genere.[28]

Il 29 dicembre 1943 Badoglio, sulla base di quanto stabilito dall'armistizio di Malta del 29 settembre 1943, diede avvio alla defascistizzazione delle amministrazioni statali, degli enti locali e parastatali. Con il Regio decreto 26 maggio 1944, n. 134 fu istituito l'Alto Commissariato per la punizione dei delitti e degli illeciti del fascismo, che poteva prevedere anche la pena di morte, allargando l'area dei punibili ai delitti contro «la fedeltà e l'onore militare» commessi dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. Il giudizio finale spettava ai tribunali speciali insediati presso le corti di appello.

A guerra finita anche la Soprintendenza ai Monumenti medievali e moderni di Venezia fu oggetto di controllo.[29] Il personale dipendente non oggetto di sospensione dovette compilare una dichiarazione giurata che lo escludesse da qualsiasi coinvolgimento con i fatti del 28 ottobre 1922 e con il partito fascista repubblicano; inoltre doveva dimostrare di non aver collaborato (tranne che per obblighi istituzionali) con il regime fascista e l'invasore tedesco;[30]

La Commissione Provinciale di epurazione di Venezia si occupò anche del Soprintendente Ferdinando Forlati, decretando l'ordine di non luogo a procedere.[31]

22 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 2, 18 febbraio 1944 – nota nrr. 934-5-936 Gabinetto del Ministero Educazione Nazionale – La nota stabiliva che la corrispondenza diretta al Ministero delle Finanze doveva portare l'indicazione «Posta Civile 316» mentre quella diretta al Sottosegretario dell'Aeronautica doveva adottare l'indirizzo convenzionale «Berte Posta da Campo 875».

23 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 6, fasc. «Circolari», circolare n. 16 del 1941 Sostituzione di salariati richiamati alle armi.

24 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 4, fasc. «leggi varie», circolare n. 55 del 9 agosto 1944 Trattamento economico di emergenza.

25 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A2 sub. 4, fasc. «leggi varie», Decreto del Duce n. 18 del 30 gennaio 1945.

26 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A36, «Personale», fasc. «Congedi e licenze annuali al personale» nota n. 8950 del 26 luglio 1944 della Direzione Generale delle Arti Licenze.

27 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A36, «Personale», fasc. «Congedi e licenze annuali al personale» nota n. 13366 del 04 ottobre 1944 della Direzione Generale delle Arti, Ferie non godute.

28 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A36, «Personale», fasc. «Congedi e licenze annuali al personale» nota n. 9984 del 26 agosto 1941 della Direzione Generale delle Arti, Congedi annuali agli impiegati degli enti pubblici.

29 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A36, «Personale», fasc. «Epurazione del personale – Sospensione di funzionari ed impiegati fascisti» – nota n. 72/Ris del 7 maggio 1945.

30 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A36, «Personale», fasc. «Epurazione del personale – Sospensione di funzionari ed impiegati fascisti» – nota n. 84/Ris del 23 maggio 1945.

31 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A37, «Soprintendente Commendatore Forlati» – Nota n. 6814 del 6 dicembre 1945 della Commissione Provinciale di Epurazione – Venezia.

Attività della Soprintendenza

8 gennaio 2024 – Venezia, Università Iuav La funzionaria archivista Cinzia Tasso ha partecipato all'incontro organizzato nell'ambito del corso Teorie e tecniche del restauro del prof. Francesco Trovò, dal titolo *Dal passato al futuro. Archivi per il progetto di restauro*.

27 gennaio 2024 – Venezia, Teatro La Fenice Presentato il restauro del modellino settecentesco del Teatro La Fenice, alla presenza del Soprintendente Fabrizio Magani. L'intervento, finanziato dai Comitati privati internazionali, è stato eseguito da Stefania Sartori sotto la direzione di Marta Boscolo, con alta sorveglianza dei funzionari Devis Valenti e Ileana Della Puppa. Progettato dall'architetto Giannantonio Selva nel 1789, il modellino ha ritrovato la sua originaria bellezza dopo un anno di lavori. È ora esposto in una nuova teca e corredato da un video che ne consente la visita virtuale. L'intervento rientra nelle attività di tutela e valorizzazione promosse dalla Soprintendenza.

Venerdì 2 febbraio 2024 – Venezia, Salone del Piovego Si è tenuta la conferenza stampa dell'Unione Nazionale Pro Loco d'Italia dedicata al Carnevale delle Tradizioni, iniziativa che riunisce a Venezia le maschere e i riti popolari delle comunità italiane. L'incontro ha presentato il programma delle sfilate e delle attività promosse dalla rete delle Pro Loco, valorizzando il patrimonio immateriale e le identità locali nel contesto del Carnevale veneziano.

27 febbraio 2024 – Jesolo Ha preso avvio a Jesolo il ciclo di incontri *L'archeologia e i paesaggi contemporanei in trasformazione. Normative, temi e problematiche emergenti nei territori di Venezia e della gronda lagunare*, promosso dalla Soprintendenza in collaborazione con gli Ordini e i Collegi delle professioni tecniche. Nel primo appuntamento, dedicato ai territori di Jesolo, Musile di Piave e Cavallino Treporti, professionisti e funzionari hanno discusso il tema delle autorizzazioni paesaggistiche con particolare attenzione alle aree sottoposte a vincolo archeologico e alla compatibilità normativa con la tutela del patrimonio culturale. Per la Soprintendenza sono intervenuti il Soprintendente Fabrizio Magani, l'architetto Silvia Degan, l'arch. Federica Romaro e la funzionaria archeologa Sara Bini. Il ciclo è proseguito con ulteriori incontri in altri comuni della gronda lagunare nei mesi successivi.

Marzo-aprile 2024 – Cavallino Treporti, Biblioteca Comunale (loc. Ca' Savio) Nel corso della primavera si è svolto il ciclo *Incontri tra Archeologia e Comunità 2024. Da Lio Piccolo ai paesaggi della Laguna nord*, ospitato presso la Biblioteca comunale di Ca' Savio. L'iniziativa ha proposto quattro serate di approfondimento dedicate alla relazione tra ricerca scientifica e comunità locali: il 2 marzo Elena Zapponi e Franca Tamisari hanno discusso di paesaggi e comunità lagunari; il 14 marzo Stefano Riccioni ha affrontato il tema degli insediamenti monastici nella Laguna veneta; il 28 marzo Carlo Beltrame e Elisa Costa hanno presentato i risultati delle ricerche di archeologia subacquea nella Laguna nord di Venezia; il 4 aprile Flavia De Rubeis, Giulia Frambusto, Francesco Masiero e Debora Pasquariello hanno infine tracciato un percorso attraverso i graffiti veneziani. A tutti gli incontri ha preso parte, in rappresentanza della Soprintendenza, la funzionaria Sara Bini, che ha accompagnato e sostenuto il dialogo tra gli studiosi e il pubblico, sottolineando il valore della ricerca come strumento di conoscenza condivisa e di valorizzazione dei paesaggi lagunari.

15 marzo 2024 – Venezia Si è svolto a Venezia il secondo appuntamento del ciclo di seminari itineranti "L'archeologia e i paesaggi contemporanei in trasformazione. Normative, temi e problematiche emergenti nei territori di Venezia e della gronda lagunare", promosso dalla Soprintendenza in collaborazione con gli Ordini e i Collegi delle professioni tecniche. L'incontro, dedicato alla tutela del Comune di Quarto d'Altino, della terraferma veneziana e del centro storico di Venezia, ha rappresentato un importante momento di confronto tra funzionari e professionisti sulle problematiche connesse alle autorizzazioni paesaggistiche e alla salvaguardia del patrimonio culturale. Per la Soprintendenza hanno preso parte le funzionarie architette Silvia Degan, Anna Chiarelli e Chiara Ferro, insieme alla funzionaria archeologa Cecilia Rossi.

25 marzo-2 giugno 2024 – Venezia, Scuola Grande di San Rocco L'Annunciazione di Tiziano, collocata sullo Scalone della Scuola Grande di San Rocco, è stata oggetto di un importante restauro che ha restituito leggibilità al capolavoro, lungamente dibattuto dalla critica e compromesso da antichi interventi. L'opera, lodata e riprodotta fin dal Seicento ma al centro di interrogativi attributivi nel Novecento, presentava gravi problemi di conservazione, in particolare nel manto della Vergine, ormai scurito fino a sembrare nero. L'intervento, condotto tra il 2021 e il 2023 dal restauratore Giulio Bono, è stato diretto da Maria Agnese Chiari Moretto Wiel per la Scuola Grande di San Rocco e seguito sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza, grazie alla presenza della funzionaria storica dell'arte Irene Spada e della funzionaria restauratrice Ileana Della Puppa. Il restauro ha consentito di riaffermare la piena autografia tizianesca, escludendo l'intervento della bottega. Per valorizzare i risultati dell'indagine e dei

lavori, la Scuola Grande di San Rocco ha allestito una mostra temporanea, aperta dal 25 marzo al 2 giugno 2024, che ha permesso ai visitatori di ammirare l'opera da vicino prima del suo ricollocamento sullo Scalone monumentale.

Giovedì 4 aprile 2024 – Venezia, Palazzo Ducale, Salone del Piovego Nell'ambito del progetto di ricerca VeLA 'Venezia Libro Aperto', è stata presentata l'attività di mappatura e studio dei graffiti di Palazzo Ducale. L'iniziativa, frutto della collaborazione tra Ca' Foscari e la Soprintendenza, valorizza un patrimonio diffuso di segni e iscrizioni storiche, testimonianza della vita e della memoria della città.

11 aprile 2024 – Venezia, Palazzo Ducale, Salone del Piovego Nell'ambito del ciclo di conferenze Lezioni della storia, promosso dall'Associazione Progetto Rialto, si è tenuto l'incontro dal titolo *Il ruolo della Soprintendenza oggi: sostenibilità e tutela del patrimonio di una città anfibia*. L'appuntamento, ospitato dalla Soprintendenza a Palazzo Ducale, ha visto gli interventi del Soprintendente Fabrizio Magani e di Alessandra Turri, responsabile dell'Area Educazione e Ricerca della Soprintendenza.

6 aprile-29 settembre 2024 – Venezia, Palazzo Ducale In occasione dei settecento anni dalla morte di Marco Polo, Palazzo Ducale ha ospitato la grande mostra *I mondi di Marco Polo*. Il viaggio di un mercante veneziano del Duecento, a cura di Giovanni Curatola e Chiara Squarcina, con oltre trecento opere provenienti da importanti collezioni veneziane, istituzioni italiane e musei internazionali. Tra i materiali esposti figuravano anche reperti archeologici concessi in prestito dalla Soprintendenza, provenienti dagli scavi del 1999 sotto il Teatro Malibran, dove furono individuati i resti di un'abitazione tradizionalmente attribuita alla casa di Marco Polo. Tra essi, elementi lapidei (un capitello, una colonnina, una formella), frammenti lignei (una ciotola e un arredo con basso rilievo) e, soprattutto, un rarissimo bicchiere in vetro viola della seconda metà del XV secolo, eccezionalmente giunto integro fino a noi.

11 aprile 2024 – Mira, Villa dei Leoni Nella cornice di Villa dei Leoni a Mira si è svolta la presentazione delle ricerche archeologiche condotte nell'area dell'antico monastero dei Santi Ilario e Benedetto a Dogaletto. L'incontro, promosso dall'Università Ca' Foscari Venezia in collaborazione con il Comune di Mira e la Fondazione Università Ca' Foscari, su concessione del Ministero della Cultura, ha rappresentato un momento di condivisione con la cittadinanza dei risultati delle più recenti campagne di scavo. Alla presentazione è intervenuta anche la funzionaria archeologa Cecilia Rossi, responsabile per il territorio di Mira. Gli interventi hanno offerto una panoramica sulle indagini in corso e sulle nuove acquisizioni relative alle origini e allo sviluppo dell'insediamento, restituendo l'immagine di un sito di straordinaria rilevanza per la storia della Laguna e delle sue connessioni con la terraferma.

14 aprile 2024 – Palazzo Ducale, Salone del Piovego In collaborazione con l'associazione Progetto Rialto, il Soprintendente Fabrizio Magani e l'architetto Alessandra Turri hanno preso parte al ciclo *Lezioni della Storia* con un intervento dal titolo «Il ruolo della Soprintendenza oggi: sostenibilità e tutela del patrimonio di una città anfibia». L'incontro ha offerto una riflessione sul rapporto tra conservazione e trasformazioni urbane a Venezia, ponendo al centro il tema della sostenibilità come strumento di tutela in una città caratterizzata dalla sua natura anfibia e dalle sfide poste dai cambiamenti ambientali e sociali.

24 aprile 2024 – Venezia; Roma, collaborazione con il Comando Carabinieri TPC Grazie alla collaborazione tra il Nucleo Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale di Venezia e la Soprintendenza, due importanti reperti archeologici mesoamericani sono stati consegnati al Museo delle Civiltà di Roma. Si tratta di un pendente in oro a doppia figura della cultura del Gran Coclé di Panama (650-1520 d.C.), raffigurante due guerrieri armati, probabilmente parte di un corredo funebre di alto rango, e di una statuina fittile della cultura Nayarit del Messico nord-occidentale (100 a.C.-300 d.C.), raffigurante una figura femminile stilizzata con arti protesi in avanti. Per la raffinata fattura, la rarità nelle raccolte italiane e la rilevanza quale testimonianza dell'arte precolombiana, entrambi i manufatti sono stati dichiarati di interesse 'particolarmente importante' ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio, su proposta del Nucleo CC TPC e istruttoria della Soprintendenza, con decreto del Segretariato regionale del Veneto. Le indagini, avviate nel 2020 e coordinate dalla Procura della Repubblica di Venezia, hanno avuto luogo in un prestigioso palazzo del sestiere San Marco e hanno permesso di individuare responsabilità a carico di un soggetto (oggi deceduto) per reati di ricettazione e commercio di beni contraffatti. Accanto ai due reperti mesoamericani, sono stati sequestrati anche 33 beni archeologici di interesse, successivamente confiscati e assegnati alla Soprintendenza. Per la Soprintendenza l'attività è stata seguita dalla funzionaria archeologa Sara Bini, in stretta collaborazione con i Carabinieri TPC di Venezia, i funzionari della Soprintendenza di Padova, il Museo delle Civiltà di Roma e i docenti del Laboratorio del falso dell'Università Roma Tre, diretto dalla prof.ssa Giuliana Calcani.

4-5 maggio 2024 – Dolo, Liceo G. Galilei La Soprintendenza ha partecipato alla sesta edizione della Cittadella della Protezione Civile, ospitata presso il liceo G. Galilei di Dolo. L'iniziativa, nata nel 2015 a seguito del tornado che colpì la Riviera del Brenta, mira a permettere agli studenti di conoscere ed applicare tecniche di intervento volontario in caso di emergenza e/o calamità naturali, compresa la messa in sicurezza dei Beni Culturali. L'iniziativa si inserisce all'interno dell'obbligo delle ore previste nel

Triennio (PTCO ex Alternanza Scuola-Lavoro). Gli studenti, nell'arco dei 90 giorni precedenti l'iniziativa, hanno ricevuto una informazione/formazione in aula. Il 4 e 5 maggio presso l'area verde del Liceo è stato allestito un campo dove gli studenti a rotazione hanno partecipato ad esperienze sul campo come allestimento di tende, sala operativa, srotolamento manichette antincendio, uso della motopompa, ricerca sul campo con cani da soccorso, uso delle radio in condizioni di emergenza, tecniche di primo soccorso. La Soprintendenza ha preso parte al progetto nell'ambito delle tecniche di messa in sicurezza del patrimonio culturale e archeologico, grazie all'impegno della funzionaria archivista Cinzia Tasso. Nella mattinata del 5 maggio il campo è stato aperto anche alla cittadinanza, favorendo un più ampio momento di sensibilizzazione sul tema della protezione civile.

11 maggio 2024 – Venezia, Museo di Palazzo Grimani, Sala del Portego Si è svolto a Palazzo Grimani l'incontro inaugurale del progetto europeo *I Viaggi del Patrimonio Vivente – ICH Journeys*, finanziato nell'ambito di Europa Creativa 2024-27. L'iniziativa, promossa dall'Associazione Giochi Antichi di Verona in collaborazione con l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, la Direzione Regionale Musei Veneto, la Regione Veneto e il Museo di Palazzo Grimani, ha riunito comunità patrimoniali locali e partner internazionali. La giornata ha visto i saluti delle comunità lagunari (arte delle perle di vetro, voga alla veneziana, mestieri della gondola, merletto di Burano, Arzanà) e gli interventi delle istituzioni, tra cui la Soprintendenza con la funzionaria storica dell'arte Irene Spada. Il workshop ha presentato gli obiettivi del progetto europeo, che mira a integrare il patrimonio immateriale in pratiche di turismo sostenibile, coinvolgendo le comunità ludiche tradizionali della rete Tocatì e tre territori pilota (Verona, Venezia e Belluno). Sono seguiti contributi delle comunità partecipanti e una tavola rotonda con istituzioni e operatori turistici, a cui ha fatto seguito un momento conviviale dedicato al gioco della morra. L'iniziativa ha sottolineato il ruolo di Venezia come laboratorio per la sperimentazione di modelli innovativi di turismo culturale sostenibile, in linea con i principi della Convenzione UNESCO del 2003.

17 maggio 2024 – Venezia, Palazzo Ducale, Salone del Piovego La Soprintendenza ha aperto le porte di Palazzo Ducale per la presentazione dell'edizione critica di *Illustrissimi*, a cura di Stefania Falasca. Il volume raccoglie le quaranta lettere che Albino Luciani, futuro papa Giovanni Paolo I, scrisse tra il 1971 e il 1975 come patriarca di Venezia per il *Messaggero di sant'Antonio*. L'edizione critica ricostruisce per la prima volta la genesi di questi scritti, che si rivolgono idealmente a personaggi storici e mitici, fondendo erudizione, chiarezza e profondità teologica. L'evento, promosso dalla Fondazione Giovanni Paolo I in collaborazione con il Ministero della Cultura e la Soprintendenza, è stato moderato da Roberto Papetti, direttore del Gazzettino, e ha visto gli interventi del cardinale Pietro Parolin (Segretario di Stato e presidente della Fondazione Vaticana Giovanni Paolo I), del patriarca di Venezia Francesco Moraglia, del cardinale José Tolentino de Mendonça (Prefetto del Dicastero per la Cultura e l'Educazione) e del Soprintendente Fabrizio Magani. La serata si è arricchita di letture sceniche di alcuni brani dell'opera, interpretati da Luisa Andreazza e Federico Pinaffo, e da un momento musicale con esecuzioni di Pachelbel, Beethoven e Vivaldi a cura dell'arpista Gemma Gresele, del maestro Cecilia Francesca Romana Valente (Conservatorio di Milano Giuseppe Verdi) e del soprano Francesca Polenta (Conservatorio di Roma Santa Cecilia).

23-24 maggio 2024 – Venezia, Palazzo Ducale, Salone del Piovego Nel Salone del Piovego di Palazzo Ducale si è svolto il convegno Il Monumento per l'Uomo. A sessant'anni dalla Carta del Restauro di Venezia, organizzato dalla Soprintendenza in collaborazione con l'Università Iuav di Venezia, su iniziativa della funzionaria architetta Silvia Degan. L'iniziativa ha inteso ricordare la firma della Carta del Restauro del 1964, documento fondamentale per la disciplina della conservazione, riprendendo lo spirito del II Congresso Internazionale del Restauro, che si tenne a Venezia dal 25 al 31 maggio 1964. Il convegno ha offerto un'occasione di riflessione e confronto sul rapporto tra monumento e uomo, per verificare quanto le linee guida tracciate sessant'anni fa siano state recepite negli sviluppi contemporanei della teoria e della prassi del restauro. A corredo delle giornate sono state allestite tre mostre: una dedicata ai contributi a stampa editi dopo la pubblicazione della Carta, una mostra fotografica e documentaria sul Congresso del 1964 e, infine, un'esposizione di pannelli illustrativi sugli interventi presentati nel corso del convegno, frutto della collaborazione tra funzionari della Soprintendenza, professionisti, studiosi e imprese.

31 maggio 2024 – Pianiga, Teatro comunale A Mira si è svolto il terzo appuntamento del ciclo di seminari itineranti L'archeologia e i paesaggi contemporanei in trasformazione. Normative, temi e problematiche emergenti nei territori di Venezia e della gronda lagunare, promosso dalla Soprintendenza in collaborazione con gli Ordini e i Collegi delle professioni tecniche. L'incontro, dedicato ai territori di Mira, Campagna Lupia e Codevigo, ha offerto un momento di confronto sulle problematiche legate alle autorizzazioni paesaggistiche e alla salvaguardia del patrimonio culturale in un contesto di rapida trasformazione. Per la Soprintendenza sono intervenute la funzionaria archeologa Cecilia Rossi e la funzionaria architetta Alessandra Turri.

15 giugno 2024 – Mira (loc. Giare), Giornate Europee dell'Archeologia In occasione delle Giornate Europee dell'Archeologia 2024 è stato aperto al pubblico il cantiere archeologico del Consorzio di

Bonifica Acque Risorgive di Mira loc. Giare con visite guidate che hanno incluso l'illustrazione del sito produttivo dell'età del Bronzo rinvenuto, degli approfondimenti di indagine condotti e degli studi avviati in collaborazione con l'Università degli Studi di Padova. Le visite sono state condotte dalla funzionaria archeologa Cecilia Rossi della Soprintendenza, insieme al personale del Consorzio di Bonifica Acque Risorgive.

14 giugno 2024 – Venezia, Salone del Piovego Si è svolto a Quarto d'Altino il quarto appuntamento del ciclo di seminari itineranti L'archeologia e i paesaggi contemporanei in trasformazione. Normative, temi e problematiche emergenti nei territori di Venezia e della gronda lagunare, promosso dalla Soprintendenza in collaborazione con gli Ordini e i Collegi delle professioni tecniche. L'incontro è stato dedicato alla tutela del territorio di Quarto d'Altino e del Comune di Venezia, con un'attenzione particolare sia al centro storico che alle aree della terraferma, offrendo un momento di confronto tra funzionari e professionisti sulle problematiche legate alle autorizzazioni paesaggistiche e agli strumenti di salvaguardia del patrimonio culturale.

20 giugno 2024 – Roma, Università Roma Tre Presso il Laboratorio sul Falso. Centro di studi per il contrasto alla falsificazione dei beni culturali e delle opere d'arte dell'Università Roma Tre, il Comandante del Nucleo Carabinieri TPC di Venezia ha consegnato un disegno falsamente attribuito ad Amedeo Modigliani, sequestrato al termine di indagini avviate su segnalazione della Soprintendenza. L'opera era stata presentata nell'aprile 2022 all'Ufficio Esportazione della Soprintendenza per il rilascio dell'Attestato di Libera Circolazione. Fin dall'inizio la Commissione Esportazione aveva espresso forti perplessità, rilevando incongruenze tecniche e stilistiche e la somiglianza con una Cariatide di Modigliani conservata al Museum of Art, già donata nel 1943 dal collezionista Arthur Wiesenberger. Per la Soprintendenza la pratica è stata seguita dal funzionario storico dell'arte Devis Valenti, che ha portato avanti l'istruttoria fino al coinvolgimento del Nucleo Carabinieri TPC di Venezia. Con il supporto scientifico del Laboratorio sul Falso di Roma Tre è stata confermata la non autenticità dell'opera. Ne sono seguiti il sequestro del disegno e la denuncia per messa in circolazione di opera d'arte contraffatta, reato introdotto dalla l. 22/2022 e già previsto dal Codice dei beni culturali e del paesaggio. La normativa vigente prevede la confisca obbligatoria delle opere contraffatte, alterate o riprodotte illecitamente, salvo che appartengano a soggetti estranei al reato. L'episodio testimonia il ruolo centrale della Soprintendenza nella lotta alla contraffazione delle opere d'arte, svolta in sinergia con i Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale.

27 giugno 2024 – Venezia, Campo San Pietro di Castello In occasione della tradizionale Festa de San Piero de Casteo è tornato lo stand archeologico della Soprintendenza, dedicato alla presentazione dei reperti provenienti dagli scavi della Laguna nord. Accanto ai materiali rinvenuti negli anni Novanta a San Pietro di Castello, i visitatori hanno potuto ammirare alcuni affreschi della cosiddetta villa romana di Lio Piccolo e reperti recentemente restaurati provenienti dagli scavi delle ex Conterie di Murano, esposti per la prima volta al pubblico. L'iniziativa, organizzata dalla funzionaria archeologa Sara Bini in collaborazione con l'ente promotore della Festa di San Pietro, ha offerto ai cittadini e ai visitatori un'occasione di incontro diretto con le ricerche archeologiche in Laguna, favorendo la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio attraverso il dialogo con gli archeologi.

28 giugno 2024 – Chioggia, Chiesa della Santissima Trinità A Chioggia si è tenuto l'ultimo appuntamento del ciclo di seminari itineranti L'archeologia e i paesaggi contemporanei in trasformazione. Normative, temi e problematiche emergenti nei territori di Venezia e della gronda lagunare, promosso dalla Soprintendenza in collaborazione con gli Ordini e i Collegi delle professioni tecniche. L'incontro è stato dedicato alla tutela del territorio comunale di Chioggia, con particolare attenzione agli strumenti normativi e agli aspetti di compatibilità paesaggistica e archeologica. Per la Soprintendenza hanno partecipato la funzionaria archeologa Cecilia Rossi e la funzionaria architetta Rosaria Gargiulo.

29 giugno 2024 – Laguna nord di Venezia Si è svolto l'itinerario acqueo esperienziale Navigando l'Archeologia, promosso dalla Città Metropolitana di Venezia – Museo di Torcello, nella persona della dott.ssa Cecilia Casaril, in collaborazione con la Direzione Regionale Musei Veneto e la Soprintendenza, nell'ambito del progetto di valorizzazione *Patrimonio archeologico condiviso e comunità. III edizione*. Il percorso, a bordo del bragozzo tradizionale Sant'Alban, ha collegato i siti di Altino, Torcello e Lio Piccolo, rievocando la storia antica della Laguna nord e le relazioni che hanno intrecciato questi luoghi nel corso dei secoli. Le tappe del viaggio sono state arricchite dalle visite al Museo di Torcello e al Parco archeologico di Altino, oltre che dalle narrazioni della funzionaria archeologa Sara Bini e dell'archeologo Marco Paladini, già impegnato nelle campagne di scavo di Ca' Foscari a Torcello tra il 2012 e il 2018. L'iniziativa ha favorito il dialogo diretto tra archeologi e partecipanti, trasformando la navigazione lagunare in un'occasione di condivisione e di conoscenza dei paesaggi archeologici della Laguna nord.

21 settembre 2024 – Padova, Sala Cavalleggeri Le funzionarie Sara Bini e Rosa D'Alessandro hanno partecipato al convegno organizzato dalla Confederazione Italiana Archeologi – Sezione Veneto, dedicato al tema dei compensi professionali in archeologia. Nel corso dell'incontro la Soprintendenza ha

illustrato il proprio ruolo di Stazione Appaltante, soffermandosi sui requisiti richiesti ai professionisti che intendono collaborare con l'Ufficio e sugli obblighi imposti dalle direttive governative. Il confronto ha permesso di approfondire come queste specificità si coniughino con le attività di scavo e con i lavori archeologici, in un'ottica di chiarezza e di trasparenza nei rapporti tra istituzioni e professionisti.

27 settembre 2024 – Venezia, Palazzo Ducale, Salone del Piovego La Soprintendenza, in collaborazione con l'Ordine degli Ingegneri di Venezia, ha promosso il convegno Dialoghi – Ristabilire la firmitas. Ingegneria, restauro e tutela, dedicato al tema del consolidamento e del miglioramento sismico delle strutture storiche. L'iniziativa, organizzata dalla funzionaria architetta Silvia Degan, ha inteso riportare al centro dell'attenzione l'integrazione fra competenze ingegneristiche e progettazione del restauro, fondamentale per garantire la stabilità e la conservazione degli edifici storici in contesti particolari come quello veneziano, caratterizzato da condizioni geomorfologiche e ambientali peculiari. Sono stati presentati casi di studio nei quali l'apporto degli ingegneri si è rivelato determinante per interventi risolutivi, capaci di coniugare efficacia strutturale e rispetto del valore architettonico. Il convegno si è inserito nel programma delle celebrazioni per il sessantesimo anniversario della Carta del Restauro di Venezia, nata dal II Congresso internazionale degli architetti e dei tecnici dei monumenti storici del 1964, che vide la partecipazione di figure di rilievo come l'ingegnere Carlo Cestelli Guidi, autore del celebre intervento Prolegomeni al problema della stabilità della Torre di Pisa.

28 settembre 2024 – Venezia, Palazzo Soranzo Van Axel Nell'ambito del Piano di valorizzazione dei luoghi della cultura 2024, la Soprintendenza ha organizzato in collaborazione con la proprietà una visita guidata serale al Palazzo Soranzo Van Axel, in fondamenta Van Axel a Cannaregio. Citato da Sansovino tra i cento palazzi 'magnifichi et grandi' della città, il palazzo fu edificato nella seconda metà del XV secolo dalla famiglia Soranzo e conserva il peculiare impianto quattrocentesco, con due piani nobili, ingressi di terra e d'acqua e scale gotiche che affacciano su corti distinte, ciascuna dotata del proprio pozzo. Nel XVII secolo passò alla famiglia Van Axel, mercanti originari delle Fiandre, il cui stemma campeggia ancora sopra il portale. Nel Novecento la dimora conobbe vari passaggi di proprietà, tra cui quello del barone-antiquario Dino Barozzi, che vi collocò parte della sua collezione lapidea, tra cui una vasca altomedievale datata all'anno Mille. Tra il 2011 e il 2019 l'edificio è stato interessato da una significativa campagna di restauro sostenuta anche da contributi statali. Grazie all'atto di convenzione sottoscritto nel 2019 tra il Ministero della Cultura e gli attuali proprietari, il palazzo è visitabile un giorno al mese e in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio. La visita serale, dal titolo evocativo «Un palazzo. Una sera, ha permesso di scoprire, nell'atmosfera notturna, gli elementi di straordinarietà di uno dei luoghi più suggestivi del patrimonio veneziano». Per la Soprintendenza l'iniziativa è stata curata dalle funzionarie Alessandra Turri e Irene Spada.

29 settembre 2024 – Venezia, Campo dei Gesuiti e Oratorio dei Crociferi L'iniziativa, curata dal funzionario Irina Baldescu e organizzata in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio, invitava il pubblico a una riflessione sulla storia urbana dei Gesuiti, in senso più lato sulle trasformazioni minute o grandi che, nei secoli, hanno plasmato gli spazi urbani di Venezia. La collaborazione con l'IPAV ha consentito di aprire al pubblico l'Oratorio dei Crociferi, con il ciclo di Palma il Giovane, e l'adiacente Ospizio. La visita guidata intendeva far conoscere al pubblico il metodo e le fonti grafiche della ricerca di storia urbana. Partendo dalla forma documentata nella veduta di De Barbari, dalle vedute storiche e dai catasti ottocenteschi, tenuto conto delle ricerche più recenti, sono state a fuoco le trasformazioni del campo e delle forme degli edifici circostanti, quali l'Oratorio e l'Ospizio dei Crociferi, la chiesa dei Crociferi nelle sue forme medievali poi diventata chiesa dei Gesuiti, le Case della Carità, l'ex scuola dei Varoteri. Le trasformazioni del campo sono state messe in relazione alla traslazione dell'Oratorio, all'edificazione delle fondamenta Nuove, alla costruzione della nuova chiesa dei Gesuiti, del Collegio dei Gesuiti, delle trasformazioni del convento in epoca ottocentesca. L'apertura straordinaria dell'Ospizio (proprietà IPAV) ha consentito di introdurre il tema dell'architettura assistenziale a Venezia; è stato approfondito il tema degli investimenti immobiliari a reddito delle Scuole Grandi di Carità, con particolare riguardo al complesso delle case della Scuola della Carità, al di là del ponte.

23 ottobre 2024 – Venezia, Salone del Piovego Nell'ambito del Piano di valorizzazione dei luoghi della cultura 2024, la Soprintendenza ha organizzato la presentazione del volume I mosaici parietali della prima chiesa di San Nicolò del Lido di Venezia. Studi e ricerche, a cura di Cecilia Rossi e Myriam Pilutti Namer. Il libro, presentato per l'occasione dalla dott.ssa Marianna Bressan, Direttrice dei Musei Archeologici Nazionali di Venezia e della Laguna, e dalla prof.ssa Michela Agazzi dell'Università Ca' Foscari Venezia, raccoglie gli esiti delle più recenti attività di ricerca e di restauro condotte dalla Soprintendenza in collaborazione con l'Istituto Veneto per i Beni Culturali. L'iniziativa ha permesso di recuperare e valorizzare la documentazione degli scavi archeologici realizzati all'inizio degli anni Ottanta da Michele Tombolani, oltre a completare lo studio e il restauro del materiale conservato nei magazzini della Soprintendenza. In occasione della presentazione sono stati inoltre esposti al pubblico alcuni frammenti di mosaico provenienti dagli scavi, recentemente restaurati nell'ambito dei corsi organizzati dall'Istituto Veneto per i Beni Culturali, offrendo un'ulteriore opportunità di conoscenza e di valorizzazione di un patrimonio poco noto della città.

Giovedì 3 ottobre 2024 – Venezia, Palazzo Ducale, Salone del Piovego La Soprintendenza ha partecipato al convegno "Cultural Property Protection as a Mean to Counter Terrorism Financing" organizzato dalla NATO Stability Policing Centre of Excellence di Vicenza e dedicato al ruolo della tutela del patrimonio culturale nella prevenzione del finanziamento del terrorismo. L'incontro ha riunito esperti civili e militari per condividere strategie comuni di contrasto al traffico illecito di beni culturali.

5 ottobre 2024 – Chiesa di Sant'Alvise Al termine dell'intervento di realizzazione del nuovo impianto di illuminazione presso la chiesa di Sant'Alvise, la Soprintendenza ha preso parte all'inaugurazione e alla presentazione dei lavori insieme al delegato per i beni culturali don Gianmatteo Caputo, al parroco don Stefano Costantini e al progettista arch. Giorgio della Longa. L'incontro ha offerto l'occasione per illustrare gli esiti dell'intervento, volto a valorizzare la percezione degli spazi architettonici e delle opere custodite nella chiesa attraverso un sistema di luce calibrato e rispettoso delle esigenze conservative.16 ottobre 2024 – Venezia, chiesa di San Zaccaria, cappella di San Tarasio. Nell'ambito del Piano di valorizzazione dei luoghi della cultura 2024, la Soprintendenza ha promosso l'iniziativa Restauri aperti, in collaborazione con l'Istituto Centrale per il Restauro e con la Curia Patriarcale di Venezia – parrocchia dei Santi Zaccaria e Atanasio. L'evento ha offerto al pubblico la possibilità di visitare la cappella di San Tarasio e il cantiere di restauro allestito per gli affreschi quattrocenteschi di Andrea del Castagno che ne decorano la volta. Dopo un inquadramento generale della cappella e dei suoi straordinari apparati decorativi – tra cui i tre polittici recentemente sottoposti a interventi conservativi – i visitatori hanno potuto salire sul ponteggio ed essere guidati nell'illustrazione degli aspetti tecnici, scientifici e conservativi dell'intervento in corso sugli affreschi. Per la Soprintendenza l'iniziativa è stata seguita dalle funzionarie Alessandra Turri e Giulia Altissimo.

18-19 ottobre 2024 – Soriano nel Cimino, Convegno di studi *Archeologia preventiva: teorie, metodi ed esperienze* La Soprintendenza ha partecipato al convegno organizzato dall'Università della Tuscia nell'ambito del Master in Archeologia Preventiva, dedicato al confronto tra esperienze, metodologie e prospettive di sviluppo della disciplina. L'Ufficio è stato presente con due poster, elaborati dalle funzionarie archeologhe Sara Bini e Cecilia Rossi, che hanno illustrato le più recenti attività di archeologia preventiva condotte nei territori della Laguna di Venezia. La dott.ssa Sara Bini ha inoltre presentato un intervento dal titolo Geoarcheologi, archeobotanici, antropologi e altre figure specialistiche. Professionalità necessarie per una corretta progettazione ed esecuzione, richiamando l'importanza del contributo multidisciplinare nella progettazione e realizzazione degli scavi. Il convegno ha costituito un significativo momento di confronto con numerose professionalità del settore provenienti da tutta Italia, favorendo lo scambio di esperienze e l'aggiornamento sulle nuove frontiere della ricerca e della prassi in materia di archeologia preventiva.

25 ottobre 2024 – Museo Archeologico Nazionale di Aquileia Le funzionarie Sara Bini e Alessandra Turri hanno preso parte al convegno *Riconosciamo il patrimonio. Dialogo sull'educazione alla tutela*, organizzato dalla Confederazione Italiana Archeologi presso il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia. Nel corso della giornata hanno presentato il Progetto di Educazione civica alla tutela del patrimonio promosso dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, illustrando obiettivi e risultati dell'iniziativa sperimentata nelle scuole del territorio. L'intervento si è inserito all'interno di un ampio dibattito sul ruolo dell'educazione come strumento di partecipazione attiva alla tutela e valorizzazione del patrimonio culturale, mettendo in dialogo esperienze provenienti da diverse realtà italiane e sottolineando l'importanza di un approccio condiviso e continuativo tra istituzioni, scuole e comunità.

31 ottobre-3 novembre 2024 – Paestum, Borsa Mediterranea del Turismo Archeologico La Soprintendenza ha partecipato alla Borsa Mediterranea del Turismo Archeologico di Paestum, all'interno dello stand del Ministero della Cultura, presentando il progetto *Vivere d'acqua. Archeologie tra Lio Piccolo e Altino*. Grazie alla funzionaria archeologa Sara Bini, è stato possibile illustrare al pubblico e agli operatori del settore il patrimonio archeologico, storico e naturale di Cavallino-Treporti, sottolineando il valore identitario della relazione tra uomo e ambiente lagunare. Insieme a lei i professori Diego Calaon e Daniela Cottica (Università Ca' Foscari Venezia), con le dottoresse Martina Bergamo e Angelica Della Mora, hanno presentato i risultati degli scavi e delle ricerche interdisciplinari condotte a Lio Piccolo, antica villa romana legata alla produzione del sale e alle attività agricole. Alla presentazione ha preso parte anche l'assessore Alberto Ballarín del Comune di Cavallino-Treporti, rafforzando il valore istituzionale e comunitario del progetto. L'iniziativa ha rappresentato un'importante occasione di valorizzazione e condivisione con un pubblico nazionale e internazionale, ribadendo il ruolo di Vivere d'acqua come strumento di conoscenza e promozione del patrimonio della Laguna nord di Venezia.

Mercoledì 6 novembre 2024 – Venezia, Palazzo Ducale, Salone del Piovego Si è tenuta la presentazione del primo numero della rivista *Polyedrum. Cultura ed Educatio*, a cura del cardinale José Tolentino de Mendonça, Prefetto del Dicastero per la Cultura e l'Educazione del Vaticano e Commissario del Padiglione Vaticano al Carcere della Giudecca. L'incontro ha offerto una riflessione sul dialogo tra cultura, educazione e valori universali.

4 dicembre 2024 – Salone del Piovego; Cantiere Ala Napoleonica Le funzionarie Ilaria Cavaggioni e Alessandra Turri hanno incontrato gli studenti della Columbia University accompagnati dal prof. Jorge Otero, nell'ambito di una giornata di approfondimento dedicata all'intervento di conservazione del portico delle Procuratie Nuove in Piazza San Marco. L'attività si è articolata in due momenti: una sessione teorica presso il Salone del Piovego, volta a illustrare le metodologie e le finalità dell'intervento, e una successiva visita guidata al cantiere nell'Ala Napoleonica, che ha permesso agli studenti di confrontarsi direttamente con le pratiche operative di restauro in corso.

19 dicembre 2024 – Venezia, Palazzo Ducale Presentazione del primo numero della nuova serie *Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche*, curato dalla Soprintendenza ed edito da Edizioni Ca' Foscari. La nuova serie intende promuovere e divulgare le attività che la Soprintendenza svolge per la tutela dei beni archeologici, architettonici, storico-artistici, paesaggistici e demoetnoantropologici nel territorio di competenza.

PROGRAMMAZIONE DEI LAVORI PUBBLICI

Comune di Musile di Piave – Indagini finalizzate alla mappatura del potenziale archeologico
Circolare Direzione Generale Bilancio n. 99/2023 (Cap. 7433/2) – CUP F87B22002320001
€ 50.000,00
RUP, DL e Progettazione: Sara Bini
Il progetto ha l'obiettivo di condurre indagini archeologiche preventive a Musile di Piave, nelle località Lazzaretto e Millepertiche, aree finora poco conosciute ma con potenziale rilevante, in connessione con i centri di Quarto d'Altino e con il tracciato della via Annia. L'iniziativa nasce dall'esigenza di conciliare due obiettivi strettamente connessi: da un lato, garantire la tutela del patrimonio archeologico eventualmente sepolto, attraverso una mappatura preventiva del rischio; dall'altro, permettere che i cantieri possano procedere senza rallentamenti dovuti a rinvenimenti fortuiti. In questo modo la conoscenza del potenziale archeologico diventa uno strumento sia di salvaguardia del passato sia di supporto alla corretta pianificazione degli interventi futuri. Le attività previste comprendono carotaggi, prospezioni geofisiche, saggi di scavo, restauro e inventariazione dei reperti già rinvenuti negli anni '80-'90 e custoditi nei depositi comunali. Un obiettivo centrale è la creazione di una carta del potenziale archeologico, integrata nei sistemi GIS e nel Geoportale Nazionale, che permetta agli enti locali di pianificare meglio gli interventi urbanistici, alla Soprintendenza di apporre dichiarazioni di interesse culturale ex art. 13 del d.lgs. 42/2004 e a prescrizioni urbanistiche condivise, garantendo così una tutela più efficace. Sono previste anche azioni di divulgazione pubblica per restituire alla comunità i dati acquisiti. Una parte del finanziamento è dedicata esclusivamente a ricerche relative alle fasi della Grande Guerra, momento storico di particolare importanza per il territorio di Musile di Piave. La ricerca ha analizzato documenti cartografici e militari inediti conservati presso l'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio e l'Ufficio Storico della Marina, ricostruendo con precisione le linee difensive e le vicende belliche che interessarono il territorio tra il 1917 e il 1918. Grazie alla georeferenziazione delle mappe e all'uso di QGIS, sono stati restituiti shapefile aggiornati delle trincee, delle postazioni e dei capisaldi, consentendo di attualizzare i dati e integrarli nella carta del potenziale archeologico. Il quadro che emerge mostra come Musile sia stato un nodo strategico del fronte del Piave, segnato da violenti scontri, contrattacchi e distruzioni, con un deposito archeologico legato non solo alle fasi antiche ma anche alla memoria materiale della Grande Guerra. I risultati rafforzano la necessità di una tutela preventiva, in grado di riconoscere, documentare e salvaguardare anche le tracce novecentesche prima che vengano cancellate da trasformazioni urbanistiche. La valorizzazione di questi dati potrà tradursi in nuove dichiarazioni di interesse culturale, nell'integrazione con gli strumenti urbanistici locali e in percorsi divulgativi per la comunità. L'approccio conferma come l'archeologia preventiva non si limiti all'età antica, ma sia uno strumento essenziale per la conoscenza e la gestione consapevole di tutte le stratificazioni storiche, dalla romanità alla contemporaneità.

Comune di Venezia – Interventi finalizzati alla stesura di una mappa archeologica del sottosuolo utile alle attività di salvaguardia dell'isola di Torcello
Circolare Direzione Generale Bilancio n. 99/2023 (Cap. 7433/2) – CUP F77B23000670001
€ 40.000,00
RUP, DL e Progettazione: Sara Bini
Il finanziamento riguarda un intervento di archeologia preventiva a Torcello, finalizzato alla realizzazione di una mappa archeologica del sottosuolo utile alla tutela e alla salvaguardia dell'isola. L'iniziativa nasce dall'urgenza di conciliare la protezione del patrimonio archeologico con la necessità di eseguire lavori di restauro e messa in sicurezza, spesso in condizioni emergenziali dovute al fenomeno dell'acqua alta. L'obiettivo principale è fornire uno strumento conoscitivo che consenta alla Soprintendenza, alla Diocesi e agli enti di Salvaguardia di pianificare con cognizione di causa gli interventi infrastrutturali e manutentivi, integrando da subito le esigenze di tutela nei computi economici e progettuali.

Questo primo lotto intende approfondire in particolare l'area della Basilica di Santa Maria Assunta e dell'Episcopio medievale, zone ad altissimo potenziale archeologico ma solo parzialmente indagate. Sono previsti saggi esplorativi mirati e uno studio di fattibilità tecnico-economica per futuri lavori di scavo e restauro. L'iniziativa mira a documentare e salvaguardare i resti sepolti prima che vengano compromessi, fornendo basi solide per futuri lavori di manutenzione, anche in condizioni emergenziali, e consentendo alla Soprintendenza di disporre di un quadro chiaro per stabilire le opportune prescrizioni. Le ricadute positive riguardano quindi la maggiore efficacia della tutela, la riduzione dei rischi nei cantieri e la valorizzazione culturale attraverso la restituzione pubblica dei risultati. Il tema centrale è la costruzione di una conoscenza preventiva e condivisa, che unisce tutela del patrimonio e pianificazione territoriale dell'isola di Torcello.

Comune di Venezia – Interventi di documentazione e protezione del patrimonio archeologico subacqueo
Circolare Direzione Generale Bilancio n. 99/2023 (Cap. 7433/2) – CUP F79D22001880001
€ 30.000,00
RUP: Sara Bini
DL e Progettazione: Alessandro Asta
Il finanziamento riguarda un intervento di documentazione e protezione del patrimonio archeologico subacqueo della Laguna di Venezia. Il progetto si concentra sul sito noto come 'Torrione del Canale San Felice', attribuito all'età romana e già indagato in passato, ma oggi minacciato da correnti di marea, ancoraggi e attività di pesca sportiva. L'obiettivo principale è garantire la conservazione in situ del contesto mediante l'applicazione di sistemi di protezione meccanica (geotessuti e materassi di materiale inerte), già sperimentati con successo in altri siti lagunari. Le attività comprendono anche la rimozione dei rifiuti moderni che compromettono la leggibilità del sito e la documentazione fotografica e GPS delle operazioni. Accanto a questo, sono previste azioni complementari: analisi radiometriche e dendrocronologiche su campioni lignei provenienti da altri siti subacquei (Canale Passaora), recupero e stoccaggio di reperti lignei deperibili rinvenuti lungo il litorale e destinati ai depositi della Soprintendenza. L'intervento unisce tutela, ricerca scientifica e valorizzazione, rafforzando la conoscenza del patrimonio subacqueo veneziano e riducendo i rischi di perdita definitiva dei contesti archeologici. La ricaduta positiva è duplice: da un lato la protezione fisica e la conservazione del sito, dall'altro la produzione di nuove conoscenze e dati analitici, da restituire anche alla comunità scientifica e locale.

Interventi di tutela sui beni antropologici rinvenuti in contesti di scavo nei territori di competenza della Soprintendenza
Circolare Direzione Generale Bilancio n. 99/2023 (Cap. 7433/2) – CUP F77B23000690001
€ 15.000,00
RUP, DL e Progettazione: Sara Bini
La perizia riguarda gli interventi di tutela sui reperti antropologici provenienti da scavi archeologici nei territori di competenza della Soprintendenza di Venezia e Laguna. Si tratta di resti umani rinvenuti dal secondo dopoguerra in poi, oggi custoditi nei depositi ma in condizioni spesso precarie a causa della fragilità del materiale e dell'uso di contenitori inadeguati. L'obiettivo è duplice: da un lato, migliorare le condizioni conservative attraverso nuove forniture (cassette in polietilene, contenitori per crani, sacchetti protettivi), dall'altro valorizzare il potenziale scientifico di questi reperti, che rappresentano una fonte inesauribile di dati per studi antropologici e paleopatologici. L'intervento prevede censimento, valutazione dello stato di conservazione, eventuali piccoli restauri, ricostituzione dei contesti di provenienza e monitoraggio costante, in linea con le Linee guida ICA 2022 sul trattamento dei resti umani. Sono inoltre previste azioni di comunicazione e divulgazione per restituire i risultati alla collettività. Il progetto assicura al tempo stesso dignità, cura e rispetto ai reperti, la sicurezza degli spazi di deposito e un uso più efficiente delle risorse, ponendo le basi per future ricerche e per una tutela eticamente consapevole del patrimonio antropologico.

Comune di Venezia – Interventi di scavo finalizzati alla stesura di una mappa archeologia del sottosuolo utile alle attività di salvaguardia dell'area marciana
Circolare Direzione Generale Bilancio n. 99/2023 (Cap. 7433/2) – CUP F77B23000680001
€ 115.000,00
RUP, DL e Progettazione: Sara Bini
La perizia riguarda un ampio intervento di scavo archeologico preventivo in Piazza San Marco, finalizzato alla redazione di una mappa archeologica del sottosuolo a supporto delle attività di salvaguardia dell'area marciana. L'iniziativa nasce dalla necessità di integrare la tutela archeologica con i lavori di restauro e messa in quota della pavimentazione, avviati dal Comune di Venezia dopo l'acqua alta del 2019, e con gli interventi del Provveditorato per la protezione della piazza dalle maree medio-basse. Poiché il sottosuolo marciano è noto solo in parte, grazie a scavi ottocenteschi di Federico Berchet e alle ricerche di Giacomo Boni dopo il crollo del campanile nel 1902, il progetto intende documentare in modo sistematico i livelli archeologici ancora conservati, minacciati da dissesti e infiltrazioni. Le indagini sono state condotte in parallelo ai cantieri comunali, durante le fasi di rimozione e restauro dei masegni, prevedendo scavi stratigrafici manuali, rilievi, prelievi di campioni per analisi

archeometriche e la redazione di una documentazione completa. Sono previste inoltre la digitalizzazione della documentazione storica conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato e la inventariazione dei reperti rinvenuti. Parte delle attività sarà dedicata anche alla comunicazione e divulgazione, garantendo al contempo tutela, conoscenza e valorizzazione di uno dei luoghi più iconici e fragili di Venezia, rafforzando le best practice di collaborazione tra enti statali e locali.

Sistemazione e messa in sicurezza dei reperti depositati presso il magazzino della Soprintendenza
Circolare Direzione Generale Bilancio n. 99/2023 (Cap. 7433/2) – CUP F77B23000700001
€ 80.000,00
RUP, DL e Progettazione: Sara Bini
La perizia affronta la questione della sistemazione e messa in sicurezza dei reperti archeologici conservati nei magazzini della Soprintendenza di Venezia e Laguna, spesso distribuiti in sedi eterogenee e non sempre adeguate. Il deposito principale si trova al Tezon Grando del Lazzaretto Nuovo, ma molti reperti risultano ancora dispersi tra magazzini comunali, musei, sedi di altre Soprintendenze o persino depositi privati, con criticità legate a trasporto, logistica e saturazione degli spazi. L'intervento punta a regolarizzare i conferimenti, riportando i materiali in depositi ministeriali e migliorandone le condizioni conservative. Le azioni previste includono l'inventariazione informatizzata, il trasferimento dei reperti tra magazzini (da Meolo, Jesolo, Cavallino, Padova), la sistemazione delle consegne Canal e il riordino dei materiali custoditi a Palazzo Ducale. Sono previste forniture specifiche per imballaggio e conservazione, oltre a schede tecniche per circa 300 reperti da avviare a restauro. L'obiettivo è duplice: garantire tutela e sicurezza ai reperti, ottimizzando al tempo stesso la gestione degli spazi e l'accessibilità per ricerca e valorizzazione. Parte del finanziamento è destinata a attività di fruizione pubblica, così da restituire alla collettività il valore del patrimonio custodito. L'intervento, infine, pone le basi per un futuro trasferimento del magazzino in una sede demaniale più funzionale e accessibile.

Venezia – Archeologia preventiva nella Laguna sud
Circolare Direzione Generale Bilancio n. 99/2023 (Cap. 7433/2) – CUP F77B23000660001
€ 25.000,00
RUP, DL e Progettazione: Cecilia Rossi
La perizia riguarda un ampio programma di indagini di archeologia preventiva nel comparto della Laguna sud, finalizzato a colmare le lacune conoscitive rispetto alla Laguna nord e a rafforzare gli strumenti di tutela del patrimonio sepolto nei territori di Venezia, Mira e Chioggia. Il progetto interessa tre siti principali: l'area dell'antica chiesa di San Nicolò al Lido, il settore meridionale del Lido in località Alberoni e la zona lagunare di Giare (Mira). Le attività comprendono prospezioni geofisiche, carotaggi meccanici e analisi archeometriche su materiali provenienti dai contesti investigati, in collaborazione con l'Università di Padova. Gli interventi mirano a ricostruire le fasi evolutive degli insediamenti, verificare la presenza di strutture inedite e definire nuovi vincoli di tutela ai sensi della parte II del d.lgs. 42/2004. L'iniziativa consolida un percorso pluriennale di ricerca e conoscenza promosso dalla Soprintendenza, volto a integrare tutela, pianificazione territoriale e valorizzazione del paesaggio archeologico della Laguna sud.

Venezia-Lido, località Alberoni – Restauro strutture e reperti archeologici altamente deperibili da scavo per valorizzazione museale
Circolare Direzione Generale Bilancio n. 46/2023 e n. 93/2024 (Cap. 7433/2) – CUP F79D22001130001 / F79D24000020001
€ 155.000,00
RUP, DL: Cecilia Rossi
Progettazione: Cecilia Rossi, Maria Letizia Pulcini, Sara Emanuele
La perizia, articolata in due annualità, riguarda il restauro e la valorizzazione museale delle eccezionali strutture lignee e dei manufatti in materiale vegetale rinvenuti nel 2022 al Lido di Venezia, in località Alberoni: un complesso spondale medievale interpretato come diga foranea e alcune testimonianze più tarde legate alla pesca lagunare. L'intervento, condotto in collaborazione con le Università di Padova e Ca' Foscari e con la Direzione Regionale Musei del Veneto, prevede il restauro conservativo dei reperti lignei e vegetali, analisi dendrocronologiche e radiocarboniche, e la ricostruzione museale di un segmento della struttura all'interno del futuro Museo Archeologico Nazionale della Laguna di Venezia. Il progetto include inoltre un plastico in scala, un video in animazione 3D, un volume monografico e un evento pubblico di presentazione, configurandosi come un modello di integrazione tra tutela, ricerca scientifica e comunicazione del patrimonio sommerso della Laguna.

Il progetto di digitalizzazione dell'Archivio Fotografico e Archivio Disegni della Soprintendenza Venezia e Laguna (PNRR, misura M1 componente C3)
Referente per la Soprintendenza: arch. Irina Baldescu
Nell'ambito di un ampio progetto di digitalizzazione degli archivi fotografici delle Soprintendenze, promosso dal Ministero della Cultura – Digital Libray – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), con fondi PNRR – misura M1, componente 3, il nostro Istituto ha iscritto

due fondi peculiari, per un totale di più di 240.000 pezzi archivistici. Il progetto è stato messo in cantiere a marzo 2025, dopo una lunga preparazione amministrativa e logistica.
L'Archivio Disegni è un fondo speciale, che raccoglie elaborati grafici con una storia particolare; non contiene i progetti delle singole pratiche autorizzate in passato dalla Soprintendenza, che sono conservati, nei rispettivi fascicoli di documenti, nell'Archivio corrente.
Nell'Archivio disegni sono raccolti disegni estratti, nei primi del Novecento, dalle pratiche oggi conservate nel fondo dell'Archivio storico (secondo un uso consueto all'epoca); diversi rilievi di edifici, realizzati nel Novecento in occasione di interventi di restauro, di scavi archeologici o di campagne di schedatura; alcune mappe di porzioni del territorio veneziano. É costituito da disegni su carta e cartoncino e da lucidi, con diverse tecniche – china, matita, carbone, acquerello. Il numero stimato di pezzi è di circa 20.000, con gli estremi cronologici dal XIX-XXI secolo.
L'Archivio Fotografico è costituito dall'insieme della documentazione fotografica eseguita dalla Soprintendenza dagli anni della sua istituzione (ultimi decenni del XIX secolo), ad oggi, a compendio delle attività svolte: interventi di restauro, operazioni di vincolo e di tutela, eventi e manifestazioni particolari. É costituito da stampe, negativi su lastra e pellicola, oltre una quantità di materiali nativi digitali. Il numero stimato di pezzi non nativi digitali è di circa 220.000, con gli estremi cronologici dalla fine XIX-XX secolo.
Gli oggetti conservati nell'Archivio fotografico e Archivio Disegni sono in stretta relazione con le documentazioni scritte conservate nell'Archivio Storico e nell'Archivio corrente: raccontano la storia della tutela dei monumenti a Venezia, dei progetti di restauro e dei lavori per la conservazione del patrimonio; sono la la memoria delle vicende che vedono il patrimonio a rischio, come le guerre mondiali – una serie documenta le protezioni dei monumenti di fronte ai bombardamenti – oppure le grandi acque alte, come quella del 1966; sono anche la memoria del lavoro di restauro svolto o sorvegliato nell'attività ordinaria degli uffici impegnati nella tutela, dalle fine dell'Ottocento ad oggi.
La digitalizzazione rende facile l'integrazione della memoria storica, della documentazione pregressa, che talvolta copre un arco di più di 100 anni, con la documentazione attuale. Si vedano per esempio i grandi lavori di consolidamento svolti nel Novecento nei grandi complessi, come per esempio ai Frari, nell'Archivio di Stato, ma anche nei casi di chiese e di campanili.
In alcuni casi, lo stesso monumento è documentato, forse in fasi diverse, sia nell'Archivio Disegni che nell'Archivio fotografico; la digitalizzazione renderà più veloce l'interpretazione dei dati a confronto, per capire meglio la consistenza degli interventi otto-novecenteschi, e l'aggregazione dei dati in un 'fascicolo storico' del monumento. La digitalizzazione significa migliorare la fruizione e l'accessibilità di un pubblico più ampio; significa anche evitare la consultazione continua degli originali e conservare in modo diverso, alternativo, i contenuti del patrimonio archivistico, altrimenti comunque soggetto a dei rischi e al lento degrado di carta, delle pellicole, delle stampe fotografiche. Nel passato alcune campagne di digitalizzazione hanno ripreso – con mezzi e con risoluzioni ormai superate – fascicoli di più frequente consultazione, però la rilevanza dell'attuale campagna è l'azione a tappeto, su tutto il materiale. Rilevante sarà il passo avanti nella gestione delle consultazioni e anche nella comunicazione del patrimonio, in quanto consente con facilità l'avvio di attività di divulgazione tematica (per fare solo alcuni esempi: restauri di cupole, restauri di altari, interventi su superfici lapidee ecc.), mentre l'Archivio cartaceo ha una conservazione con criterio topografico. Un significato profondo della digitalizzazione è il recupero esteso della memoria e la sua condivisione con la collettività, su una scala molto più ampia: significa anche apertura verso dei pubblici diversi, non solo verso la comunità degli studiosi che solitamente frequentano gli archivi, anche superando il limite logistico della necessità di accesso fisico per la consultazione.

UFFICIO CATALOGO

Beni Storico-artistici
Responsabile: dott.ssa Giulia Altissimo
È stata proseguita l'attività di ricognizione dei provvedimenti di tutela di beni mobili di competenza della Soprintendenza, tramite recupero dei fascicoli cartacei conservati presso l'archivio dell'attuale Direzione regionale Musei nazionali Veneto, per la formazione di fascicoli digitali completi relativi ai singoli beni.

Beni Archeologici
Referente: dott.ssa Cecilia Rossi
L'attività ha riguardato l'inventariazione sistematica dei reperti archeologici provenienti dalla terraferma veneziana, conservati nei depositi del Museo Nazionale e Area Archeologica di Altino, e dei materiali già esposti nella sezione archeologica di Palazzo Ducale, ora smantellata in vista di un nuovo allestimento museale. Contestualmente è stata avviata la digitalizzazione dei provvedimenti di tutela relativi alle collezioni archeologiche di competenza della Soprintendenza, con l'obiettivo di integrare dati inventariali, documentazione giuridico-amministrativa e strumenti digitali di consultazione, in un'ottica di razionalizzazione dei depositi e di maggiore accessibilità del patrimonio.

TIROCINI

Area Patrimonio Archeologico
Chiara Costantini – Scuola Interateneo di Specializzazione in Beni Archeologici (SISBA)
Jacopo Paiano – Scuola Interateneo di Specializzazione in Beni Archeologici (SISBA)
Mauro Marchiori – Scuola Interateneo di Specializzazione in Beni Archeologici (SISBA)
Elisa Merlino – Scuola di Specializzazione in beni Archeologici
Valentina Zancan – Scuola interateneo di specializzazione in Beni Archeologici (SISBA)
Alice Barbisan – Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici Università degli Studi di Padova

Area Patrimonio storico artistico
Gemma Tolfo – Università di Udine
Annarita Lovato – Università Ca' Foscari Venezia
Livia Falcone – Università Ca' Foscari Venezia
Irene Anna Maria Boiocchi – Università degli Studi di Udine

Area comunicazione
Margherita Persico – corso di laurea magistrale EGArt, Economia e Gestione delle arti e delle attività culturali presso l'Università Ca' Foscari Venezia

Area patrimonio architettonico
Marco Comunian – Dottorato di ricerca, Università La Sapienza Roma
Luca Callegari – Master in Miglioramento sismico, restauro e consolidamento del costruito storico e monumentale, Università di Ferrara
Elisabeth Steinberger – Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Iuav

CONVENZIONI

Protocollo d'intesa per la collaborazione in attività istituzionale con l'Università Ca' Foscari Venezia e il Gruppo Archeologico Mino Meduaco nell'ambito del PNRR Missione 4 – 'Istruzione e ricerca' – Progetto CHANGES – Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society. Protocollo d'intesa per la collaborazione in attività istituzionale con l'Università Ca' Foscari Venezia (rinnovo).

PROGETTO EDUCAZIONE CIVICA AL PATRIMONIO CULTURALE. SCUOLE 2023-24; 2024-25

12 febbraio 2024 Classi quarte I.I.S.A. Gritti, Mestre Venezia

29 febbraio 2024 Classi terze Scuola Secondaria di primo grado Leonardo Da Vinci, sede di Eraclea

5 marzo 2025 Classi terze I.I.S.A. Gritti, Mestre Venezia

10 aprile 2024 Classe prima Scuola Secondaria di primo grado Murano; classe prima Scuola Secondaria di primo grado Burano; Classe quinta Cerutti di Murano; Classe quinta Plesso di Cocco di Burano e Vivarini di Sant'Erasmo

15 maggio 2024 Classi prime Scuola Secondaria di primo grado Leonardo Da Vinci, sede di Eraclea

9 ottobre 2024 Classi prime Scuola Secondaria di primo grado Istituto Foscarini, Venezia

7 novembre 2024 Classi seconde Scuola Secondaria di primo grado Istituto Foscarini, Venezia

13 novembre 2024 Classi seconde e terze Liceo Stefanini di Mestre

4 dicembre 2024 Classi quinte I.I.S.A. Gritti, Mestre Venezia

La Soprintendenza

Federica Dolores Alberti	Funzionaria architetto
Giulia Altissimo	Funzionaria storica dell'arte
Antonio Amoroso	Assistente Fruizione Accoglienza e Vigilanza
Giulia Artico	Assistente amministrativa
Irina Baldescu	Funzionaria architetto
Franco Barragato	Assistente amministrativo
Maria Pia Barzan	Funzionaria archivista
Antonello Bettin	Assistente Tecnico per la Tutela e la Valorizzazione
Sara Bini	Funzionaria archeologa
Antonio Andrea Borgesi	Funzionario amministrativo
Marta Borghi Boato	Supporto A.L.E.S. Area amministrativa contabilità
Fiorenza Bortolami	Funzionaria archeologa
Manuele Bozza	Assistente amministrativo
Angela Maria Caccavallo	Assistente amministrativa
Laura Calandriello	Supporto A.L.E.S. Area tecnico specialistica – supporto al RUP
Francesca Campagnoli	Funzionaria architetto
Giulia Campanini	Funzionaria architetto
Cinzia Casadoro	Assistente amministrativa
Ilaria Cavaggioni	Funzionaria architetto
Anna Chiarelli	Funzionaria architetto
Angela Cianfrocca	Assistente amministrativa
Rosa d'Alessandro	Funzionaria amministrativa
Silvia Degan	Funzionaria architetto
Alessandra De Marchi	Assistente amministrativa
Paolo De Marchi	Assistente amministrativo
Anna De Stefano	Funzionaria restauratrice
Luca Del Prete	Funzionario amministrativo
Chiara Donà	Funzionaria architetto
Luigi Donzelli	Assistente amministrativo
Chiara Faedo	Assistente amministrativa
Chiara Ferro	Funzionaria architetto
Chiara Follin	Assistente tecnica
Edy Fonsato	Assistente tecnica
Maria Ilaria Garavelli	Funzionaria storica dell'arte
Maria Rosaria Gargiulo	Funzionaria architetto
Antonio Giacomini	Assistente amministrativo
Daniele Girelli	Assistente tecnico
Elisa Longo	Funzionaria storica dell'arte
Daniele Girelli	Assistente tecnico
Valentina Krebs	Assistente amministrativa
Luigi Marangon	Funzionario per le Tecnologie Informatiche e dei Sistemi
Mara Martinelli	Assistente amministrativa
Susanna Mihalich	Assistente amministrativa
Morena Maresia	Funzionaria restauratrice
Laura Miccoli	Funzionaria amministrativa

Luca Millo	Funzionario archeologo
Daniela Montagner	Assistente amministrativa
Adriana Morosini	Assistente amministrativa
Alice Padoan	Supporto A.L.E.S. Area amministrativa – assistente di direzione
Angela Francesca Peci	Assistente amministrativa
Antonella Pedrali	Assistente amministrativa
Pierpaolo Pezzano	Assistente amministrativo
Federica Romaro	Funzionaria architetto
Cecilia Rossi	Funzionaria archeologa
Sabrina Rossi	Assistente amministrativa
Domenico Russo	Assistente amministrativo
Valeria Saccarola	Funzionaria restauratrice
Antonina Sanna	Assistente Fruizione Accoglienza e Vigilanza
Erika Schiavon	Assistente amministrativa
Claudio Luca Sciacca	Assistente amministrativo
Fernando Screnci	Funzionario amministrativo
Romina Simonato	Funzionaria storica dell'arte
Irene Spada	Funzionaria storica dell'arte
Fabio Spagiari	Funzionario archeologo
Cinzia Tasso	Funzionaria archivista
Ilaria Turetta	Funzionaria archivista
Alessandra Turri	Funzionaria architetto
Devis Valenti	Funzionario storico dell'arte
Franca Vianello	Assistente amministrativa
Silvia Zoico	Assistente Fruizione Accoglienza e Vigilanza
Francesco Zullo	Assistente tecnico

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

e-ISSN 3035-3262
ISSN 3035-3440