

CA' CORNER LA CA' GRANDA ITINERARIO TRA IERI E OGGI



CITTÀ METROPOLITANA DI VENEZIA

CA' CORNER LA CA' GRANDA ITINERARIO TRA IERI E OGGI



CITTÀ METROPOLITANA DI VENEZIA

Ca' Corner la Ca' Granda

Supervisione e coordinamento del progetto "Tesori aperti"

Franca Sallustio, dirigente Servizi in formativi della Città metropolitana di Venezia
con la collaborazione del Dipartimento economico – finanziario, dirigente *Matteo Todesco*

Coordinamento editoriale, cura redazionale e grafica

Anna Pietropolli

TESTI

Patrizia Lucchi

Anna Pietropolli

FOTO

Mario Fletzer, Città metropolitana di Venezia

Studio fotografico Giorgio Boato di Pierantonio Boato & C. S.n.c.

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano tutti coloro che, a vario titolo, hanno contribuito alla realizzazione di questa guida, in particolare:

République et Canton de Genève – Archives d'Etat de Genève

Archivio di Stato di Venezia

Archivio di Stato di Alessandria

Archivio di Stato di Milano

Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova

Centro Interuniversitario di Studi Veneti - Università Ca' Foscari, Venezia

Comune di Piombino Dese

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Gallerie dell'Accademia, Venezia

Associazione Musica a Palazzo, Venezia

Annalisa Bottacin

Nicoletta Cesca

Gisella Gambier

Giovanni Liva

Cristina Martin

Andrea Vitturi

Corte, riva d'acqua, giardino e sala consiliare di Ca' Corner la Ca' Granda, sede della Città metropolitana di Venezia, in applicazione dell'articolo 38 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, sono visitabili il giovedì mattina dalle 9.30 alle 11.30. Per informazioni: urp@cittametropolitana.ve.it

In copertina: Lorenzo Rizzi, *Venezia trionfante sulle nubi con gli stemmi dei 7 Comuni distrettuali*, particolare del soffitto della Sala Affreschi, Ca' Corner la Ca' Granda

INDICE

DAI CORNER AL DOMINIO AUSTRIACO, DAL REGNO D'ITALIA ALLA CITTÀ METROPOLITANA	5
UNA GUIDA PER CA' CORNER, ALCUNE CONSIDERAZIONI	5
I CORNER DALLA CA' GRANDA	5
Caterina Cornaro, regina di Cipro	9 ◆
L'ARCHITETTURA	13
L'incendio del 1532	13
La cronaca dell'incendio nei <i>Diarii</i> di Marin Sanudo	14 ◆
Alcune considerazioni sull'architettura del palazzo	20
Le vicende ottocentesche	21
L'androne e il cortile	24
Lo stemma dei Corner di San Maurizio	24 ◆
L' <i>Antinoo</i> del Belvedere	25 ◆
I rilievi con bucrani	26 ◆
LE SALE INTERNE E LE OPERE D'ARTE	27
La Sala degli Affreschi	27
La Sala del Consiglio	28
Come funziona la Città metropolitana	34 ◆
La Sala delle Colonne	34
IL QUARTO PIANO	36
Il vestibolo di ingresso	36
Il <i>Trionfo dello spirito sulla materia</i> di Cagnaccio di San Pietro	37 ◆
Il Salone	37
I Corner e la battaglia di Lepanto	40 ◆
Gli emblemi d'Italia	43 ◆
San Marco in forma de leon	44 ◆
Il corridoio	44
La Sala Giunta	45
Il Gabinetto del Sindaco metropolitano	49
<i>Il leone marciano con la Giustizia</i>	52 ◆
Il Gruppo Veneziano Arti Decorative	55 ◆
L'Alcova o Camerino di Lucrezia Corner Dolfin	55
Il mito di Fetonte	57
Un ambiente fuori dal comune: a sala delle carte geografiche nel "palazzo nuovo"	57
APPARATI	59
SCHEDE DEGLI ARTISTI	61
GLOSSARIO	77
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE	85
APPENDICE	87
I CORNER DI SAN MAURIZIO TRA LA FINE DEL '600 E LA METÀ DELL'800 (di Patrizia Lucchi)	89

Ca' Corner la Ca' Granda

CA' CORNER LA CA' GRANDA ITINERARIO TRA IERI E OGGI

Dai Corner al dominio austriaco, dal Regno d'Italia alla Città metropolitana

Ca' Corner detta *la Ca' Granda* è uno dei più celebri e importanti palazzi veneziani del Cinquecento affacciati sul Canal Grande. Oggi è sede della Città metropolitana di Venezia, ente subentrato alla Provincia di Venezia nel corso del 2015, come previsto dalla Legge n. 56 del 7 aprile 2014, che ha sancito la nascita di dieci città metropolitane (Torino, Milano, Venezia, Genova, Bologna, Firenze, Roma, Bari, Napoli e Reggio Calabria), definite quali enti territoriali di area vasta.

Il palazzo venne edificato nelle attuali forme, dopo il devastante incendio che distrusse nel 1532 il precedente edificio, dai nipoti di Caterina Cornaro/Corner, che fu regina di Cipro e il cui rientro a Venezia dopo l'abdicazione viene ancora oggi celebrato in occasione della *Regata Storica* che si svolge ogni anno la prima domenica di settembre.

Per poco meno di trecento anni il palazzo, diviso in almeno tre appartamenti (quello del mezzanino sopra il piano terra e quelli dei due piani nobili), continuò a essere abitato dai Corner detti per questo "dalla Ca' Granda", poiché era il più alto palazzo sul Canal Grande, o "di San Maurizio", dal nome della chiesa parrocchiale. Ne detennero il possesso anche dopo la caduta della Serenissima, fino agli inizi della seconda dominazione austriaca, proprio nel momento in cui stava estinguendosi tale ramo dei Corner. Rimase, infatti, in loro proprietà fino al 1817, quando venne acquistato dal Demanio austriaco.

Con l'avvento del Regno d'Italia (1866) il Palazzo passò in proprietà alla Provincia di Venezia, divenendo sede anche della Prefettura.

La guida descrive il palazzo e i principali spazi oggi utilizzati dagli uffici della Città metropolitana.

Una guida per Ca' Corner, alcune considerazioni

Prima di iniziare la visita a Ca' Corner la Ca' Granda, è importante fare alcune considerazioni. Innanzitutto le opere che costituivano la collezione dei Corner sono andate purtroppo disperse, sono pochissimi i dipinti e le sculture di proprietà Corner tuttora in loco.

Inoltre il palazzo non è un museo né una galleria d'arte: dal 1817 è sede, come già evidenziato, di Uffici pubblici. Come tale, l'attuale raccolta si è arricchita nel tempo con lo scopo di arredare le stanze ad uso di uffici e di rappresentanza. Proprio per questo manca di scientificità nei criteri di raccolta.

La disomogeneità emerge evidente lungo il percorso guidato: le opere sono state realizzate in un arco cronologico molto vasto (dal XVI al XXI secolo); i temi rappresentati e le tecniche sono i più vari; l'esposizione in una stanza può es-

sere casuale ed estremamente eterogenea (Sala Giunta).

Le opere più antiche sono riconducibili alla committenza Corner solo in pochissimi casi (le tre tele di Giovanni Segala; la statua e gli stucchi del Cabianca; i busti e lo stemma Corner in pietra collocati al pianterreno); alcune opere in relazione con i Corner sono pervenute in epoca recente per acquisizione dell'Ente (il quadro ad olio *De gente Cornelia* nella stanza del Sindaco metropolitano, nonché le due pergamene con alberi genealogici e l'arazzo esposti in Sala Giunta), o sono state acquisite al momento del trasferimento di nuove funzioni/competenze (villa Stadler di Marocco di Mogliano, già sede del Centro audiofonologico, alienata nel 2007); altre ancora sono in deposito sin dal 1933 dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Le opere più recenti e di arte contemporanea sono legate in buon numero a ragioni socio-culturali: acquistate in occasione delle esposizioni della Biennale d'Arte, in un periodo che va dal 1910 al 1958, allo scopo di sostenere l'Ente e in particolare gli artisti veneti meritevoli per il loro valore, oppure sono state comprate direttamente da artisti "bisognosi", in difficoltà per l'età avanzata o per ragioni di salute proprie o di un familiare. Raramente troviamo opere commissionate dall'Amministrazione all'artista (è il caso dei dipinti di Cagnaccio di San Pietro e di Marco Novati). Sono infine presenti dipinti provenienti da donazioni.

I Corner dalla Ca' Granda

Le origini dei Corner sono antichissime, secondo alcuni genealogisti discendono direttamente dalla romana *gens Cornelia*. Prima di stabilirsi a Venezia pare transitassero per Rimini, in ogni caso sono annoverati tra le più antiche famiglie veneziane. Secondo la tradizione il patriziato veneziano nacque da dodici famiglie "apostoliche" (che avrebbero concorso, nel 697, all'elezione del primo doge: Contarini, Tiepolo, Morosini, Michiel, Badoer, Sanudo, Gradenigo-Dolfìn, Memmo, Valier, Dandolo, Polani e Barozzi) e altre quattro "evangeliche" (Giustinian, Corner, Bragadin e Bembo), cioè



Albero genealogico della Famiglia Corner dei Rami di San Cassiano; San Maurizio e San Polo, penna, pennello e inchiostro colorato su pergamena, 67 x 74 cm., post 1669/ante 1690

quelle che nel 982 avevano partecipato alla fondazione del monastero di San Giorgio Maggiore. Sembra che la denominazione "Cornara" venne assunta solo verso il 1152, inizialmente dovevano essere noti come "Coronetti" o "Coronelli" perché nell'Arma portavano una corona.

Se per i tempi più antichi si conoscono nomi e gesta di alcuni Corner in modo non sistematico, a partire da **Andrea** (nato attorno al 1215) – forse il primo dei Corner/Cornaro ad essere insignito del titolo di signore dell'isola greca di Scarpanto – sono stati riconosciuti circa 1500 discendenti maschi.

La prima linea che si distinse fu quella dei discendenti di **Renier**, uno dei figli di Andrea. Da lui discese, infatti, Nicolò e da questi **Federico, al quale risale il ramo di San Luca o della Piscopia**. Di particolare interesse il prestito che Federico concesse a Pietro I di Lusignano, re di Cipro, in lotta contro i Turchi. In cambio ricevette il feudo di Piscopi, oggi Episkopi, sull'isola di Cipro, che il Corner seppe trasformare in un'importante industria zuccheriera. Nel 1379 Pietro era il cittadino più

ricco di Venezia. Il '500 vide gli inizi del decadimento di questo ramo, anche se si contano ancora personaggi di spicco quali Francesco di Fantino (1521-1584) politico e militare, Girolamo di Giacomo Alvise (1574-1625) politico e uomo di cultura, nonché suo figlio Giovanni Battista (1613-1692), che seguì le orme del padre. La figlia di Giovanni Battista, **Elena Lucrezia** (1646-1684), è considerata la prima donna laureata al mondo. Elena Lucrezia intendeva laurearsi in teologia ma, osteggiata dal cardinale Gregorio Barbarigo, nel 1678, a trentadue anni, riuscì a laurearsi in filosofia. Il palazzo che fu di proprietà di questo ramo dei Corner è oggi noto come Ca' Loredan, in quanto un'altra Elena, una delle due figlie di Girolamo, ultimo discendente maschio, si sposò con Giovanni Battista Loredan (1703) e il palazzo passò in eredità alla famiglia di quest'ultimo. Dal 1867 è sede del Comune di Venezia, unita all'attigua Ca' Farsetti.

L'altra linea importante fu quella di San Felice il Grande, che attorno alla metà del '500 diede vita anche al ramo di San Maurizio. Di questa ricordiamo:

Giovanni (?-1348 c.a.), ambasciatore, figlio di Marco di Giovanni, di Andrea. Sposato con Agnese, cui non si conosce il casato, ebbe sei figli tra i quali Andrea, celibe, che rivestì importanti cariche, Piero, con numerosa discendenza, che fu procuratore, e il futuro doge Marco. Una pergamena esposta nella Sala Giunta a Ca' Corner riporta il suo testamento datato 3 luglio 1348. L'albero genealogico che lo contiene forse venne redatto in occasione di una controversia ereditaria tra i discendenti del doge Marco e quelli del procuratore Piero.

Marco (1285-1368), dopo essersi occupato privatamente di mercatura in Egitto, fece decisamente una brillante carriera pubblica: fu militare in terra e in mare, diplomatico e rettore di città e province. Ottenne anche la dignità di procuratore *de supra* e il titolo di cavaliere dall'imperatore Carlo IV. Dal catalogo della sua biblioteca, trascritto nel suo testamento, si evince che doveva essere un uomo abbastanza colto, secondo taluni aveva seguito i corsi di diritto all'Università di Padova e conseguì il dottorato. Eletto doge all'età di ottant'anni il 21 luglio 1365, fu il primo a far dipingere i ritratti dei dogi nella Sala del Maggior Consiglio, tanto che il suo venne collocato in modo che fosse sopra il seggio ducale e rivolto verso il Consiglio stesso. Nel 1305 aveva sposato in prime nozze Giovanna, figlia del padovano Enrico Scrovegni, mentre non è noto in quale anno sposò in seconde nozze Caterina, di famiglia non nobile ma benestante forse di origine dalmata di Scardona. Di certo Caterina fu dogaresa e con buona probabilità fu anche la madre dei suoi figli. L'età in cui visse Marco è particolarmente segnata da congiure contro il Serenissimo Governo: la prima fu quella di Marin Bocconio che il 28 febbraio 1297, contrario al predominio politico della fazione nobile - oligarchica, tentò di entrare in maggior Consiglio per sterminare tutti i suoi avversari. La seconda è quella che vide protagonista Bajamonte Tiepolo. Nella notte tra il 14 e il 15 giugno 1310, con un gruppo di armati, tentò di rovesciare il dogado e di uccidere il doge Pietro Gradenigo e i suoi fedelissimi. Il 16 aprile dell'anno seguente il suocero di Marco Corner, Enrico Scrovegni, par-

tecipò ad una riunione con altri nobili per valutare se sostenere il fuggiasco Bajamonte, il fatto non ebbe luogo, ma l'astio contro i veneziani non fu sopito. Tra il 15 e il 17 aprile del 1355 vennero giustiziati gli aderenti ad una nuova congiura, posta in essere dallo stesso doge Marin Faliero desideroso di insediarsi come principe, come avveniva in altre parti d'Italia. Il Corner, che era il più anziano dei senatori e pertanto era vice-doge, ebbe il comando della *flotta veneziana nel controllo della laguna in modo da impedire interventi a favore degli insorti dalla terraferma*. Quanto al doge Lorenzo Celsi, si suppone che venne avvelenato il 18 luglio 1365 per i suoi non celati atteggiamenti da principe, più che da doge. Gli successe nel dogado proprio Marco Corner, eletto in soli tre giorni.

Giorgio (1374-1439), primogenito di Andrea (figlio del doge Marco) e di Giustiniana Giustinian, sposò Caterina Giustinian. Dopo aver ricoperto varie cariche, combatté con valore le truppe di Filippo Maria Visconti. Fatto prigioniero, venne rinchiuso per anni nei forni di Monza e, torturato per ottenere informazioni sul Carmagnola, non parlò. Il Visconti fece credere che fosse morto, ma Giorgio riuscì ad informare suo figlio Andrea che era ancora in vita, così, su pressione del Senato veneziano, riuscì a rientrare in patria il 1° ottobre 1439. Morì a seguito dei patimenti subiti il 4 dicembre di quello stesso anno. Fu sepolto nella chiesa dei SS. Apostoli, al funerale partecipò la Città al completo, dal doge al popolo minuto. Lui stesso aveva raccontato le sevizie patite nella cosiddetta *Cronachetta Corner*.

Andrea (1419-1473), secondogenito di Giorgio, celibe, giunto a Cipro dopo alterne vicende, riuscì a fare fiorire a tal punto la sua attività di commerciante e appaltatore da ottenere nel 1468 la privativa della vendita del vino, principale prodotto dell'isola. Fu lui a spingere tra le braccia di Giacomo II di Lusignano sua nipote Caterina, alla quale rimase al fianco una volta che quest'ultima, rimasta vedova, assunse il governo del regno. Morì assassinato a Cipro in uno dei momenti più cruenti della congiura contro Caterina.

Marco (1406-1479), cavaliere, primogenito di Giorgio, sposato con Fiorenza Crispo, figlia di Nicolò Duca dell'Arcipelago e di Valenza Comnena Paleologa, figlia dell'Imperatore Giovanni IV di Trebisonda. La coppia ebbe due maschi e sette figlie femmine, tra le quali Caterina, la regina di Cipro.

Giorgio (1454-1527), cavaliere e procuratore, figlio di Marco, sposò Elisabetta Morosini. Iniziò la sua carriera nel 1479, con la nomina a Savio agli Ordini, e per più di quarant'anni sostenne un ruolo fondamentale nella Venezia del suo tempo, muovendosi con destrezza in campo politico, economico, militare e religioso. Nel 1489 fu insignito del titolo di padre della patria per l'apporto che diede nel far pressione su Caterina affinché cedesse a Venezia il regno di Cipro e si ritirasse a vita privata. Caterina lasciò in eredità a Giorgio e ai suoi discendenti buona parte delle sue proprietà, nonché il diritto di inquartare lo stemma Corner con quello dei Lusignano.

Caterina Cornaro, regina di Cipro



Regata Storica, revocazione del rientro a Venezia di Caterina Cornaro

Caterina, appena quattordicenne, aveva sposato per procura Giacomo II di Lusignano, detto “il bastardo”, re di Cipro, Gerusalemme ed Armenia (1468). Quando finalmente giunse a Cipro (1472) venne incoronata nella chiesa di Nicosia. Nell’estate dell’anno successivo Giacomo II morì improvvisamente, lasciando Caterina in attesa di un figlio, Giacomo III, che tuttavia morì un anno dopo la sua nascita (1474). Non fu un regno facile, minacciata da varie fazioni. Caterina, regina solo formalmente, in realtà era sottoposta a stretto controllo da parte della Serenissima, che le impose l’abdicazione. Il suo rientro a Venezia è ad oggi celebrato in occasione della Regata Storica che si svolge la prima domenica di settembre. Si ritirò ad Asolo, dove diede vita ad una splendida corte rinascimentale, circondata da artisti tra cui Giorgione, Lorenzo Lotto, Pietro Bembo, che qui ambientò *Gli Asolani*. Ad oggi a Ca’ Corner una sala dell’appartamento di rappresentanza del Prefetto è nota come “la stanza della Regina”.

Assieme al doge Marco e a sua sorella Caterina, Giorgio fu il rappresentante più importante di questa linea, detta anche “della Regina”. Giorgio ebbe tre figlie e sei figli, uno dei quali figlio naturale, tre di questi fecero carriera ecclesiastica:

Francesco (1478-1543), uomo d’armi e diplomatico, alla morte del fratello Marco, più giovane di lui, passò alla carriera ecclesiastica. Morto anche il padre nel 1527, per un breve periodo fu a capo della casata, fino alla sua elezione a cardinale, quindi gli subentrò il fratello Giacomo. Ricoprì vari incarichi anche in seno alla Chiesa, assumendo un ruolo di particolare importanza nei rapporti tra la Santa Sede, la Repubblica di Venezia e l’Impero germanico. Ebbe due figli naturali, Marco e Cornelio, che be-

neficiò nel suo testamento. Morì a Viterbo il 26 settembre 1543 mentre si stava recando a Roma, richiamato dal papa. Combinazione, proprio il giorno prima, aveva fatto testamento dichiarando che si trovava sano nel corpo e nella mente. Uomo raffinato e dotato di cultura, a differenza del fratello Marco, Francesco fu il primo dei Corner a glorificare il casato richiamandone la discendenza dalla *gens Cornelia*. Per il tramite di Marco commissionò al Mantegna un ciclo di dipinti che la critica ha voluto identificare come la celebrazione di quattro grandi esponenti dell'antico dell'antico nucleo dei Cornelli del ramo degli Scipioni: i vecchi Gneo e Publio, e i due giovani "Nasica" e l'"Africano". Il Mantegna morì dopo aver realizzato solo l'Introduzione del culto di Cibele a Roma, oggi conservato nella National Gallery di Londra. Pare che suo cognato, Giovanni Bellini, dipinse un altro della serie commissionata, la Continenza di Scipione, oggi appartenente alle collezioni della National Gallery di Washington. La collezione del camerino di Francesco era completata da sei arazzi di Giulio Romano, sempre con le storie degli Scipioni. Gli arazzi passarono sicuramente in eredità a suo fratello Giovanni.

Marco (1482-1524) cardinale e patriarca. Studiò all'università di Padova, anche se pare senza gran profitto. Venne eletto cardinale a diciotto anni da papa Alessandro VI, carica comperata per 15.000 ducati. Proprio verso la fine del '400 anche i patrizi veneziani iniziarono ad interessarsi in modo più materiale che spirituale alle cariche ecclesiastiche; anche se inizialmente la loro acquisizione costava danari, erano poi rendite sicure. Quanto a Marco, successivamente ottenne la nomina a patriarca latino di Costantinopoli e le cattedre episcopali di Verona e di Padova, insieme a numerose altre prebende. Amico di papa Giulio II, perorò la causa dei veneziani all'epoca della Guerra di Cambrai. Rientrato da Roma a Venezia nel 1524, a causa dello stato di salute di suo padre, che tuttavia morì nel 1527, fu colto da un attacco di gotta e morì il 24 luglio 1524 "*si dice per il syropo tolto con il rabarbaro*".

Andrea (?-1563), figlio naturale di Giorgio nominato Arcivescovo di Spalato, la sua nomina venne invalidata per scorrettezza nell'atto, forse un abuso di potere. Pietro Aretino ne "La Cortigiana" lo ricorda così: "*el reverendissimo Andrea Corner, bastardo venezian, inetto e presuntuoso e inconsiderato arcivescovo di Spalato (...)*". A Roma, assieme a Girolamo Diedo, segretario dell'ambasciatore Marco Minio, si interessò, tra l'altro, degli affari del ricco veneziano Zaccaria Gabriel.

Quanto ai tre figli di Giorgio ammogliati, fondarono propri rami: Giovanni quello di San Polo, Girolamo quello di San Cassiano, Giacomo quello di San Maurizio. Questa è la discendenza di San Maurizio:

Giacomo (1483-1542), fondatore del ramo, senatore e procuratore, sposò la ricchissima Marina Morosini di Orsatto. Per far carriera sostenne ingenti spese *per caxa sua in angarie, et armar galie*. Nel 1537 comprò per 16.000

ducati il titolo di procuratore, posto in vendita dalla Repubblica per risanare le casse a seguito della guerra contro il Turco. La consuetudine di raccogliere denaro attraverso le nomine agli uffici e alle magistrature di Venezia e ai reggimenti del dominio si era diffusa nel periodo successivo alla sconfitta di Agnadello del maggio 1509. Non venne mai formalizzata poiché era principio che la «repubblica bene ordinata» tutelava la teorica uguaglianza di tutti i patrizi nei confronti delle possibilità di carriera. Al momento della divisione dei beni paterni, ereditò il palazzo di famiglia di San Maurizio, ma non riuscì a vedere l'avvio della nuova costruzione. La sua morte e quella avvenuta l'anno successivo del fratello Francesco, segnarono la fine della fraterna.

Andrea (1511-1551), figlio di Giacomo, soprannominato l'abate nero, fu uno dei tre cosiddetti abati Cornari, protagonisti del panorama intellettuale nella Venezia del primo Cinquecento. Appena ventenne venne eletto vescovo di Brescia, succedendo allo zio Francesco. Fu creato cardinale nel 1544.

Giorgio (1523-1586), detto *Zorzeto*, figlio di Giacomo, membro del Consiglio dei X, sposò Camilla Donà. Fu lui che seguì dal 1544 gli interventi sulla "nuova fabbrica". Costruì anche "*la Cappella maggiore della chiesa di San Maurizio e l'abbellì di molti ornamenti*", oggi non visibili a seguito di un restauro ottocentesco ad opera del Selva.

Nicolò (1560-1615), procuratore, sposò la figlia del doge Marino Grimani e di Morosina Morosini, una delle coppie dogali più celebri della storia della Serenissima.

Andrea (1593-1656), sposato dal 1615 con Betta Soranzo, q. Lorenzo, q. Zuanne Cavaliere e Procuratore di San Marco.

Nicolò (1618-1673), cavaliere, nominato "*procuratore de supra*" nel 1646. Era sposato con Elena da Pesaro. All'epoca la "Ca Granda" era ricca di quadri "*così Eccellenti, e pretiosi, che ogn'uno di essi, basterebbe per formar un studio...*". E' questo il momento in cui i tre rami si rinsaldarono: l'11 ottobre 1667, ai Gesuati, sua figlia Laura sposò Giovanni del ramo di San Polo, mentre un'altra figlia, Cornelia, sposò Girolamo Cornaro del ramo di San Cassiano. Quest'ultimo ramo si trova più comunemente citato come "Cornaro" e non come "Corner", a volte seguito anche dall'appellativo "della Regina" poiché ebbe in eredità il palazzo dove Caterina crebbe e, rientrata da Cipro, assunse come sua dimora veneziana.

Francesco (1654-1715), procuratore, sposò Lucrezia di Daniele Dolfin.

Andrea (1686-1730), quarto figlio di Francesco, celibe, politico e diplomatico, ricoprì numerose cariche presso le magistrature veneziane. Come diplomatico fu ambasciatore a Roma (1719) e a Vienna (1724). A Vienna fu tra i protettori del giovane Haydn.

Marco (1691-1716), anche lui figlio di Francesco, sotto il comando di Eugenio di Savoia, il 5 agosto 1716 partecipò alla battaglia di Petervaradino, dove morì colpito da una cannonata.

Nicolò (1677-1738), anche lui figlio di Francesco, procuratore, politico e di-

plomatico di spicco, sposò nel 1707 in prime nozze Francesca Soranzo, dalla quale ebbe almeno due figli. Rimasto vedovo, nel 1717 sposò Alba Loredan, vedova Giustinian, che gli diede una femmina e sei maschi. Tra questi vanno ricordati, oltre a Giulio Andrea (si veda più sotto), Marco (1727-1779), che fu vescovo di Vicenza, e Giovanni (1720-1789), cardinale.

Giulio Andrea (1727-1790), senatore, anche lui figlio di Nicolò, sposò nel 1750 Maria (Marietta) Foscarini, nipote del doge Marco. Uomo di grande cultura, fu amico e protettore di personaggi della levatura di Carlo Goldoni. Fu anche impresario teatrale del San Moisè assieme a Domenico Caminer, padre della giovane e bella giornalista e letterata Elisabetta (1751-1796). Nonostante la differenza d'età, Elisabetta mantenne con Giulio Andrea una grande amicizia, tanto da dedicargli nel 1770 una poesia dal titolo *Poema per un amico*

Nicolò (1764-1807), dopo aver assunto varie cariche sotto il Serenissimo Governo, fu il primo presidente della Municipalità provvisoria alla caduta della Repubblica marciana.

Andrea (1787-1842), ufficiale al servizio del viceré Eugenio di Beauharnais, visse soprattutto a Milano. Nel 1817 vendette Ca' Corner al Governo austriaco. Tra il 1817 e il 1820 sposò Adelaide di Lebert, la coppia non ebbe figli, né il matrimonio fu felice. Fuggì all'estero nell'aprile 1821 assieme ad alcuni partecipanti ai moti rivoluzionari piemontesi, appena sedati.

Le vicende degli ultimi Corner di San Maurizio tra il Settecento e l'Ottocento, sono indagate in uno studio ancora in divenire, proposto in *Appendice*.



*Pianta di Jacopo de
Barbari (1500),
particolare*

L'ARCHITETTURA

L'antico palazzo esistente a San Maurizio, che figura nella pianta del De' Barbari (1500), là dove più tardi sarebbe sorta Ca' Corner, fu edificato dal ricchissimo mercante Bartolomeo Malombra, conte della Tisana, discendente da un'antica famiglia cittadina venuta da Cremona. La "bella casa", di cui le cronache narrano che fosse la più bella di Venezia, fu acquistata da Giorgio Corner, fratello di Caterina, Regina di Cipro, nel 1499.

Non era questa la casa dove abitava Caterina quando era a Venezia, ma al suo interno si trovavano vari suoi ricordi, che bruciarono in occasione del pauroso incendio che si sviluppò nella notte tra il 15 e il 16 agosto del 1532. Fu proprio dalle ceneri di quel palazzo che venne edificata l'attuale dimora ad opera dei figli di Giorgio, in particolare da **Zorzeto**, capostipite della nuova linea di San Maurizio (l'edificio, infatti, si trova nella Parrocchia di San Maurizio).

L'incendio del 1532

Alla morte di Zorzi (Giorgio), avvenuta nel 1527, il palazzo e gli altri suoi possedimenti furono ereditati dai quattro figli maschi ancora in vita: Francesco, che seguì la carriera militare e poi religiosa, Zuanne (Giovanni), sposato con Andriana Pisani, Hieronimo (Girolamo), sposato con Franceschina Muazzo, e Iacomo (Giacomo), sposato con Marina Morosini. Cinque anni dopo la morte di Giorgio, il palazzo fu completamente distrutto da un incendio sviluppatosi nella notte fra il 15 e il 16 agosto 1532. In tale occasione andarono perduti, unitamente a 400 staja di frumento e grandi quantità di zucchero, tutti i quadri della sala, tra questi, secondo taluni, anche il dipinto rappresentante la *Cena di Emmaus* di Giovanni Bellini, una testa romana di gran valore e alcuni oggetti che erano appartenuti alla Regina di Cipro.

Marin Sanudo, il celebre storico e diarista veneziano, testimone oculare dell'incendio, scrive nei suoi *Diarii* che si era salvata *solum la riva con le colonne*. Per provvedere alla ricostruzione del palazzo, l'11 settembre 1532 i Corner facevano richiesta di fondi alla Repubblica, sostenendo che, essendo i legittimi eredi di Caterina regina di Cipro, deposta dalla Repubblica quando il suo regno passò direttamente sotto la sovranità veneziana, la Repubblica dovesse riconoscere loro un concreto appoggio per la lealtà e la generosità con la quale la loro famiglia aveva servito lo Stato. Per ripagare i Corner della dote della regina di Cipro furono erogati 30.000 ducati, metà della cifra richiesta dalla nobile famiglia, ma comunque sufficiente per procedere ai lavori.

L'incarico per la ricostruzione fu affidato a Jacopo Sansovino. Il 19 ottobre 1532, solo due mesi dopo l'incendio, cominciarono i lavori di risanamento delle fondazioni del vecchio palazzo.

La cronaca dell'incendio nei *Diarî* di Marin Sanudo

La cronaca dell'incendio di Ca' Corner viene riportata dal Sanudo nel Tomo LVI dei *Diarî*, qui un breve passo della narrazione, per assaporare la scrittura dell'autore, frammista di termini veneziani e latini, ed apprezzarne la ricchezza di dettagli:

“... Il caso fu questo: che havendo ser Zuan Corner, qual suo fiol ha la commendaria di Cipro.... E li vien mandà zuchari et gotoni, hor questi zuchari era bagnadi in casse, e per farli indurir fo posti nel soler di sopra in una camera sora la corte. Di zorno il sol li dava, di note si portava carbon impiado sopra foghere per scaldarli e sugarli. E Dio o il diavolo volse che'l dito ser Zuane per le gotte, ch'è il peculiar di quella caza e lui le ha rabiose, li fo insegnà tuor il legno de India, ma bisogna star caldi. Et quella sera di le bronze dil luogo di la sua camera ne fo tolto assai e portà in suso....il qual calor grando e forsi covò...il foco se impiò sichè in un tratto e il colmo e le casse di zuhari se impiarono facendo bampa granda...”

Marin Sanudo, il Giovane (Venezia, 1466-1536), è ricordato principalmente per la sua attività di attentissimo osservatore e scrupoloso annotatore di tutto quanto accadeva a Venezia e nel mondo allora noto, dagli eventi politici alle feste, alle notizie di guerra e alla cronaca nera. Autore di numerose opere, è però famoso soprattutto come autore dei 58 volumi dei *Diarî* (dal 1° genn. 1496 al sett. 1533), che Sanudo lasciò al Consiglio dei Dieci e che furono pubblicati solamente tra il 1879 e il 1903.

Il primo riferimento certo all'architetto, toscano di nascita e formazione, ma veneziano d'adozione, in relazione alla ricostruzione del palazzo di San Maurizio risale a una lettera del 20 novembre 1537 a lui indirizzata dall'Aretino, dal quale sappiamo che a quella data i lavori di riedificazione erano ben avviati. Come emerge dalle indagini strutturali effettuate sull'edificio, questo doveva essere in cattive condizioni. Furono adottate tecnologie ormai consolidate nel delicato contesto veneziano con l'impiego, come legante, di malta di origine vulcanica. Le attuali fondazioni appaiono strutturate per sostenere una quinta muraria di dimensioni rilevanti, per cui è senz'altro da ritenersi che esse siano state interamente rifatte in occasione della ricostruzione del palazzo seguita all'incendio, con un parziale reimpiego dei materiali che furono ritenuti ancora utili. Questo anche in considerazione del fatto che l'architetto, per dare maggior rilievo alla costruzione, avanzò il fronte sul Canal Grande.

Il palazzo dei Corner, infatti, con la sua imponenza e proprio con l'avanzamento del fronte sul canale, doveva rappresentare con tutta evidenza la grandezza del casato. La scelta dell'architetto inoltre, di formazione toscano-romana, garantì uno stile architettonico di rottura con la tradizione veneziana che sottolineava ancora

di più l'unicità del palazzo agli occhi dei contemporanei. Sansovino infatti, arrivato nel 1527 da Roma, portava con sé i canoni architettonici della Roma papalina, che ben si accordavano con la linea filopapalista della famiglia committente, rinforzando anche la presunta discendenza dalla *Gens Cornelia* romana.

La soluzione da lui adottata per l'ingresso d'acqua, con la scalinata semiottagonale prepotentemente affacciata sul Canal Grande, rimarrà un *unicum* nell'edilizia veneziana, a sottolineare ulteriormente la imponenza e l'importanza del palazzo e dei suoi proprietari.

Il palazzo è “romano” per molti aspetti architettonici, che lo rendono un'eccezione nel panorama architettonico del tempo nella città lagunare: il basamento

Particolare dell'ingresso d'acqua con la scalinata semiottagonale



a bugnato, i mensoloni a volute, l'ingresso a triplice arcata, i piccoli balconi inseriti alle finestre, i cornicioni lunghissimi che segnano orizzontalmente la distribuzione dei piani e l'elemento delle colonne binate che intervallano regolarmente le finestre, così da perdere la tradizionale tripartizione del palazzo. La soluzione architettonica più innovativa è però costituita dall'organizzazione degli spazi attorno al cortile centrale, ripreso ampiamente poi nel secolo successivo.

I lavori durarono alcuni decenni, anche dopo la morte dell'architetto avvenuta nel 1570. Nel 1581 sicuramente il palazzo non era ancora finito: nella reddecima di quell'anno (che corrisponde più o meno alla dichiarazione dei redditi) la casa di Zorzetto *quondam* Giacomo Corner è detta infatti “non ancora del tutto finita di fabbricare”. È stato avanzato il nome di Vincenzo Scamozzi come architetto che portò a conclusione i lavori, ma il fatto che Francesco Sansovino nel 1581



Vista di Ca' Corner la Ca', Granda del giardino e della sala consiliare



Facciate sul cortile



Particolare delle finestre e della balconata centrale

non parli di alcun altro architetto e che Tommaso Temanza, che nel Settecento ebbe modo di accedere agli archivi familiari, affermi di non aver trovato alcun altro nome, pare escludere questa ipotesi.

Secondo il Lorenzetti il motivo del fatto che sia stato chiamato in causa lo Scamozzi è dovuto all'esistenza del progetto di un palazzo mai realizzato che sarebbe dovuto sorgere a San Maurizio nell'area di fianco alla Ca' Granda, commissionato all'architetto vicentino dal cardinale Federico, figlio di Zuanne del ramo di San Polo, cui erano in parte pervenute le proprietà del cardinale Francesco.

*Dettaglio d'angolo
con il bugnato*



Androne

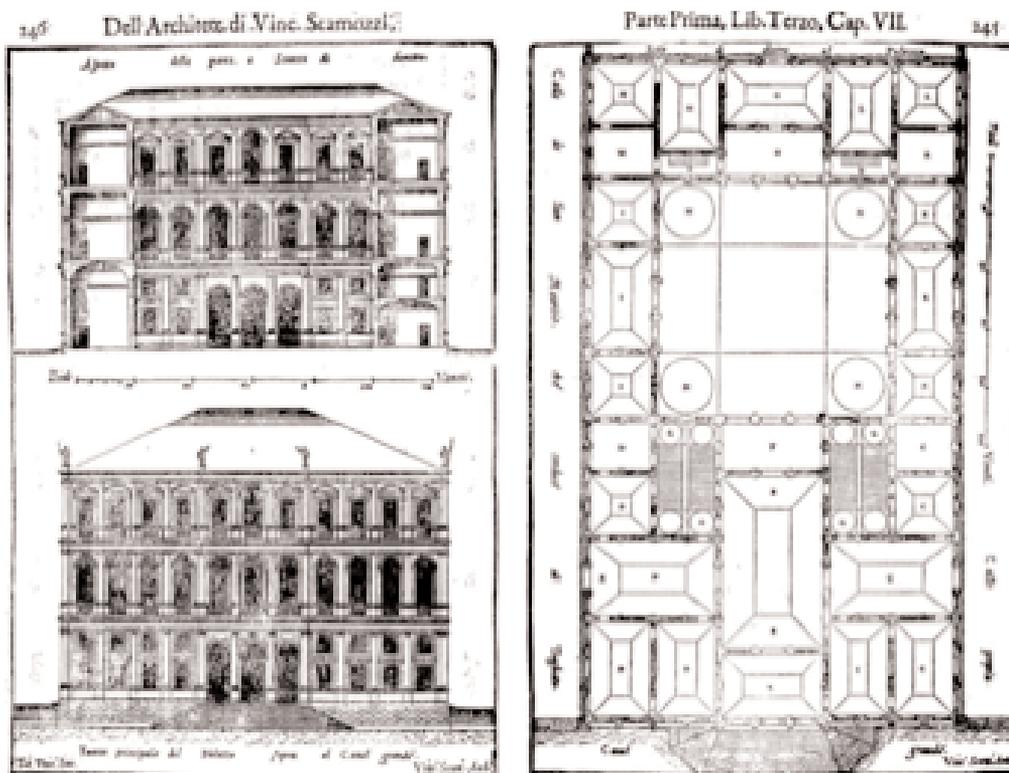




Un documento del 1533 rende più che plausibile l'intenzione già allora dei Corner, in particolare Giacomo, di far costruire un secondo palazzo di fianco alla Ca' Granda, in un "terren vacuo" dove un tempo era presente uno squero, ispezionato dai Giudici del Piovego per verificare le fondamenta che la nobile famiglia stava gettando a lato della "caxa granda". Perché quindi non fu costruito questo nuovo palazzo? Nel giro di pochi anni gli interessi della famiglia Corner, così come la situazione politica veneziana, si evolse e nel 1542, con la divisione dell'asse ereditario di Zorzi Corner, le sorti di Ca' Corner e dei terreni contigui si differenziarono: a Giacomo venne assegnata la "casa granda", mentre a Francesco e ai suoi eredi spettò il "terren vacuo" a fianco. La morte a poca distanza l'uno dall'altro di Giacomo (aprile 1542) e di Francesco (1543) fece sì che i progetti edilizi di questi Corner non trovassero più spazio in quello degli eredi e fu pertanto abbandonata la costruzione ad ovest.

Ad avvalorare l'ipotesi che si dovesse edificare a fianco del palazzo sansoviniano, vi sono anche testimonianze nell'architettura stessa di Ca' Corner, la più evidente sta nel fatto che la parete ovest sia rimasta priva di rivestimento e manchi la soluzione d'angolo realizzata invece sul fianco est. Inoltre lo stesso Sansovino aveva realizzato nell'ala ovest del palazzo un grande cavedio con pozzo previsto per dare aria e luce a quelle stanze che, a seguito della possibile costruzione di un nuovo palazzo, sarebbero rimaste cieche o tutt'al più con un affaccio su una calle strettissima. Questo lato del palazzo fu poi interessato da molti rimaneggiamenti nel corso dei restauri ottocenteschi.

Progetto di Vincenzo Scamozzi di un palazzo per i Corner



Bella e significativa la descrizione del palazzo fatta da Francesco Sansovino, figlio di Jacopo, nella sua *Venezia città nobilissima e singolare*: “fabricato per ordine di Giorgio Cornaro già figliolo di Iacopo Procurator di San Marco.... Di dentro, con gran cortile coperto, et scoperto, con bellezze et ornamenti alla Romana”.

In un edificio adiacente il giardino di Ca' Corner visse Antonio Canova (Posagno 1757 - Venezia 1822). L'atelier, oggi demolito, si trovava a filo d'acqua. La sistemazione degli spazi adiacenti il lato ovest di Ca' Corner è visibile anche nella *Veduta del Canal Grande da Campo San Vio*, dipinta da Canaletto nel 1723-24 (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid). Fu qui, nell'area attualmente adibita a giardino del palazzo, che Canova progettò e realizzò la scultura *Dedalo e Icaro* nel 1779, che gli diede fama e fortuna; opera che si può ammirare al Museo Correr. Questo fatto è per altro ricordato da un'iscrizione su lastra di marmo inserita nella parete del palazzo che si affaccia sul giardino.

Anche un'incisione settecentesca di Luca Carlevarijs, che riporta l'erronea attribuzione dell'architettura a Vincenzo Scamozzi, rappresenta l'area a fianco del palazzo ancora occupata dalle casette adiacenti.



Lastra in marmo con iscrizione a memoria della realizzazione del gruppo scultoreo Dedalo e Icaro da parte di Antonio Canova nell'area del giardino di Ca' Corner



Incisione settecentesca di Luca Carlevarijs con l'erronea attribuzione a Vincenzo Scamozzi. Sulla sinistra l'area dello squero, poi divenuta giardino, e le casette adiacenti.

Alcune considerazioni sull'architettura del palazzo

La facciata si staglia imponente sul Canal Grande e caratterizza quel tratto della via d'acqua fin da grande distanza, dispiegando la sua unità visiva per prefigurare già la magnificenza del palazzo e della sua famiglia. Come detto, la facciata non fa trasparire la tradizionale tripartizione interna della casa veneziana, con salone centrale ("portego") e sale minori ai lati.

Da notare il richiamo tra la trifora centrale della facciata e la trifora della corte interna, dove sono riprodotti, in forma semplificata, i tre ordini della facciata: le paraste del bugnato inferiore sono fatte corrispondere alle altre paraste che nei due ordini superiori sostituiscono le semicolonne binate della facciata. Sia in facciata che nel cortile le semicolonne e le paraste hanno capitelli ionici al primo piano e corinzi al secondo. Le dimensioni dei fornicati al pian terreno della corte interna sono uguali a quelle della facciata, ma con bugnato molto meno rilevato.

Nella corte interna, al contrario di quanto avviene nel prospetto sul Canal Grande, le trabeazioni a livello del primo e del secondo piano sono realizzate a triglifi e metope.

Mentre nella facciata sul Canal Grande la funzione dei poggiali è anche quella di evidenziare ulteriormente la tripartizione del prospetto, nella corte interna corrono con continuità sulle quattro cortine perimetrali.

Da notare inoltre che i parapetti del prospetto principale non sono uniformi: in-

fatti quelli della zona centrale hanno sette balaustrini delimitati da pilastri laterali, mentre quelli laterali ne hanno sei e cinque. Nella corte interna invece, sempre semplificando rispetto alla facciata, i parapetti hanno 5 balaustrini e un pilastro.

L'ingresso di terra al palazzo è rappresentato da un vestibolo dominato dalla tripartizione degli archi che immettono sul cortile, analogamente a quanto avviene per l'accesso dall'acqua, con triplice fornice prospettante sulla maestosa scalinata semiottagonale.

Le vicende ottocentesche

Con la rioccupazione di Venezia da parte degli austriaci, l'edificio divenne sede prima dell'Imperial regia delegazione provinciale, l'attuale Prefettura, poi dell'Imperial regia luogotenenza. Alcuni documenti rinvenuti presso l'archivio di Stato di Venezia resi noti dal Romanelli, hanno rivelato che il palazzo fu venduto da Andrea Corner al Demanio: il 21 maggio 1817 venne stipulato un preliminare di vendita tra "Giuseppe cavalier Corner, come procuratore del nobile homo Andrea Corner e D. Aita, Direttore del Demanio", perfezionato il 30 ottobre 1817.

Un altro incendio, causato dall'introduzione delle stufe nei locali, rischiò di distruggere nuovamente l'edificio: nella notte del 6 dicembre 1817 sembrava che il fuoco minacciasse l'intera mole portandola alla totale distruzione, ma arsero soltanto il lato destro e il tetto.

A seguito dell'incendio venne costruita, nella corte interna (cavedio) dove si trovava la vera da pozzo, la scala che diverrà poi principale. Vennero pertanto abbattute numerose scale secondarie. Per quanto riguarda la collezione di dipinti del palazzo, è andata dispersa, in parte venduta già dai Corner.

Nel 1824 la vera da pozzo scolpita con putti reggenti festoni di frutta, attribuita al Sansovino, che era situata al centro della corte interna del palazzo utilizzata per far spazio alle scale, fu trasferita nel campo SS. Giovanni e Paolo, dove tuttora si trova.

Anche la pavimentazione del cortile fu rifatta nel corso di alcuni lavori di restauro nel 1864 ed è andata quindi perduta l'originale pavimentazione in pietre rosse sulla quale, secondo le fonti, era disegnato un labirinto.

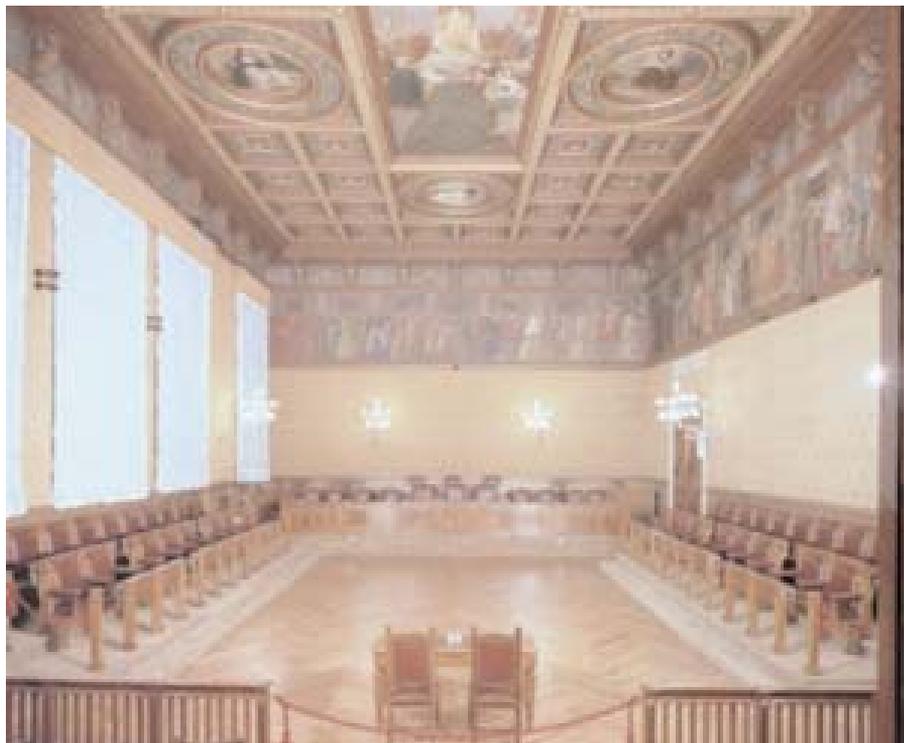
Nello stesso anno il Demanio acquistò dai coniugi Fadiga la corte e la casetta adiacenti al lato ovest di Ca' Corner (l'area che nel Cinquecento avrebbe dovuto ospitare l'ampliamento del palazzo dei Corner, mai edificato, e dove a fine Settecento aveva bottega Antonio Canova), con contratto datato 2 maggio 1864. Probabilmente l'acquisto del fondo da parte del Demanio fu fatto per scongiurare l'ipotesi, tutt'altro che remota, che i Fadiga edificassero un palazzo quasi a contatto con Ca' Corner, visto che la legge austriaca lo consentiva.

In questo modo, invece, l'imperial regio luogotenente poté preservare la volumetria di Ca' Corner e realizzare il giardino, di cui godette però per poco tempo, visto che due anni dopo, con l'annessione di Venezia al regno d'Italia, fu costretto ad abbandonare la residenza.

Nel giardino, sul quale si affaccia la sala consiliare, è collocata una vera da pozzo ricavata da un antico capitello, di provenienza incerta, mentre sulla parete sono infisse due lapidi, una a ricordo del Canova, già menzionata, l'altra con i nominativi a partire dal primo Presidente del Consiglio provinciale (Leopardo Martinengo, 1867-1869) fino a quello del Commissario straordinario Antonio Garione (1926-1929). Sopra la porticina di ingresso al giardino dalla calle laterale è collocata un'antica testa maschile in pietra, forse di epoca romana, molto consunta.



*Vera da pozzo in
campo SS. Giovanni e
Paolo un tempo a
Ca' Corner*



*Sala del Consiglio,
interno*

A seguito dell'utilizzo del palazzo per uffici della pubblica amministrazione, gli spazi interni subirono numerose trasformazioni. Con il passaggio in proprietà dell'amministrazione provinciale, oltre ai lavori già ricordati, il palazzo fu interessato da ulteriori restauri tra il 1875 e il 1880.

Nel 1892 venne edificata la sala grande delle riunioni di Consiglio, in luogo della demolita casa del custode, e vennero fatti eseguire rispettivamente da Giuseppe Vizzotto Alberti e Vincenzo Stefani il dipinto con il *Trionfo di Venezia* e il fregio lungo 42 metri con la *Processione del doge*, descritti più avanti (vedi pp. 31-33).

Il palazzo subì ulteriori importanti interventi di ripristino strutturale, resi necessari a causa delle preoccupanti condizioni statiche dell'edificio, tra il 1932 e il 1935. Nel corso dei restauri furono rimesse in luce le antiche travature dei saloni del piano nobile, come quelle del salone d'angolo, originali e risalenti al XVII secolo, con bellissime dorature.

*Sala del Consiglio,
esterno con affaccio
sul giardino*



Da ultimo la Provincia di Venezia tramite il proprio Ufficio Tecnico ha promosso un importante e complesso intervento di restauro realizzato tra il 1999 e il 2004, che ha visto: il ripristino strutturale dei paramenti marmorei e dei serramenti della facciata sul Canal Grande; il ripristino, la pulizia e il consolidamento di due delle quattro facciate della corte interna (le altre due già restaurate negli anni '80); il ripristino delle parti lapidee, dei serramenti e degli intonaci della facciata ovest; il restauro del pavimento e delle superfici murarie dell'androne e dei due vestiboli di ingresso ("da mar" e "da tera"); infine i restauri delle superfici murarie del salone al IV piano.

L'androne e il cortile

L'androne che si apre giungendo a Ca' Corner dal Canal Grande offre alcuni spunti interessanti relativi alla sua storia dapprima come dimora dei Corner poi come sede di pubblici uffici: qui infatti troviamo un imponente stemma in pietra di casa Corner.

Alla parete sinistra è collocata una targa marmorea datata 20 ottobre 1866, che riporta un accurato discorso del commissario del Re Pasolini, in occasione del suo insediamento a Venezia, da poco annessa al Regno d'Italia.

Sempre sulla parete sinistra sono disposti gli stemmi dei 44 Comuni, ovvero il territorio metropolitano così come è configurato oggi, commissionati nel 2004 al Maestro Dario Dall'Olio, che li ha realizzati in bronzo con la tecnica della cera persa. Del Comune di Cavallino Treporti, istituito nel 1999 dopo la divisione dal Comune di Venezia, vi è solo la targa con il nome mentre manca lo stemma, poiché al momento della commissione l'insegna comunale non era ancora stata approvata.



*Stemma dei Corner
infisso alla parete del-
l'androne*

Lo stemma dei Corner di San Maurizio

Lo stemma dei Corner della Ca' Granda o di San Maurizio, discendenti da Giorgio ed eredi anche di Caterina Cornaro, reca in sé la storia di questo ramo della famiglia.

La blasonatura che qui si riporta (ovvero la descrizione di uno stemma, con i suoi smalti, le sue partizioni, le sue figure nella loro posizione, nel loro numero, nei loro attributi, secondo le leggi e la terminologia proprie della scienza araldica) è stata effettuata dall'esperto di araldica Giorgio Al-drighetti (in *Dal Tempo dei Corner al '900*):

“Partito: a) inquartato: nel 1° d'argento alla croce potenziata e scorciata d'oro accantonata da quattro crocette potenziate dello stesso (Gerusalemme), nel 2° fasciato d'argento e d'azzurro caricato di un leone di rosso, armato e coronato d'oro (Cipro), nel 3° d'oro al leone di rosso, coronato d'oro (Armenia), nel 4° d'argento al leone di rosso, coronato d'oro (Lusignano); b) ripartito: nel 1° d'oro, nel 2° d'azzurro.”

L'ampio cortile interno presenta, addossata ad un lato, l'edicola posta sopra al pozzo, dove si può ammirare la statua di *Antinoo* di Francesco Penzo detto Cabianca del 1685/90 circa, che costituisce lo sfondo monumentale che appare a chi arriva al palazzo dal Canal Grande.

Statua ed edicola sembrerebbero state concepite assieme, ma secondo un manoscritto di Antonio Visentini reso noto da Elena Bassi pare che la nicchia fosse già esistente nel Cinquecento, occupata da una statua di *Nettuno*, forse anch'essa parte dell'arredo scultoreo cinquecentesco progettato dal Sansovino.

La scultura, firmata sul basamento, fu commissionata originariamente al Cabianca dal re di Francia Luigi XIV e fu realizzata su modello in cera dell'originale (*Antinoo del Belvedere*, Roma, Musei Vaticani). Alla corte francese però la statua non giunse mai a causa della ritardata consegna da parte del Cabianca



*Francesco Cabianca,
Antinoo/Hermes, cor-
tile, marmo, 1693 ca.*

del pezzo, che venne quindi rifiutato; questo fu poi acquistato per Ca' Corner probabilmente da Francesco e oggi collocata nella nicchia del cortile. Poiché si è scoperto che la scultura romana rappresenta in realtà Hermes-Mercurio, anche la statua di Ca' Corner deve essere identificata con tale soggetto, sebbene all'epoca della sua realizzazione fosse comunemente ritenuta la rappresentazione del favorito di Adriano o anche quella di Apollo.

Antinoo del Belvedere

La statua fu acquistata da papa Paolo III (1534-1549) per decorare una nicchia del Cortile delle Statue nel Belvedere. L'opera era stata rinvenuta intorno al 1540 nei giardini circostanti il Mausoleo di Adriano, oggi Castel Sant'Angelo, e per questo fu a lungo ritenuta una raffigurazione di Antinoo, il favorito dell'imperatore Adriano. In realtà l'opera, di età adrianea, rappresenta Hermes nella sua funzione di psicopompo, ossia accompagnatore dei defunti nel cammino verso l'Oltretomba. La divinità è colta nell'attesa del defunto, in atteggiamento mesto con lo sguardo rivolto in basso; il mantello da viaggio (clamide) è gettato sulla spalla e ripiegato sull'avambraccio. Il tipo iconografico (Andros-Farnese) è ben noto e si ispira a creazioni bronzee della scuola di Prassitele.

Negli spazi del pianterreno è collocata una serie di 13 *Busti virili e femminili*, di cui uno reca la firma "F.co Cabianca", che probabilmente risale alla committenza dei Corner. Sicuramente la famiglia apprezzava questo artista, visto che a lui si devono anche gli stucchi dell'alcova, attribuitigli già nel Settecento da Tommaso Temanza (vedi pp. 55-56), e anche il fratello Bortolo lavorava per i Corner del ramo di San Cassiano eseguendo gli stucchi nella Villa Cornaro a Piombino Dese (1716-1720).



*Francesco Cabianca,
Busto virile, cortile.
Marmo, 1716-20 ca.*

Oltre al busto firmato, sono stati attribuiti al Cabianca dalla critica altri due *Busti virili* della stessa serie, di uno dei quali esiste il modello in terracotta nel Museo del Settecento Veneziano a Ca' Rezzonico. Non tutte le sculture sono infatti della stessa qualità e quindi non pare possano essere attribuite *in toto* al Cabianca.

Rilievi con bucrani

Nel fregio superiore dell'edicola della statua dell'*Hermes-Antinoo*, nelle due porte laterali dell'ingresso acqueo e nel portale dell'ingresso di terra troviamo dei bassorilievi con bucrani. Il bucranio è una rappresentazione decorativa e simbolica del cranio di bue, in visione frontale, diffusa nell'arte greca e romana. Questo elemento decorativo si ricollega all'usanza greca tramandata da Teofrasto e testimoniata dalla pittura vascolare, consistente nell'appendere all'esterno dei templi parti dei crani degli animali sacrificati, comprese le corna. Dalla testa dell'animale venivano eliminate le parti molli, la mandibola inferiore e gran parte di quella superiore, cosicché restavano soltanto le corna e l'osso frontale dalla caratteristica sagoma approssimativamente triangolare e che talvolta poteva conservare brani di pelle.

Il fregio di Ca' Corner è simile a quello del parapetto della Rotonda di Arsionoe a Samotracia (oggi nel Museo). La Rotonda è la più grande sala circolare coperta del mondo greco, con i suoi 20 m di diametro. Serviva forse ad accogliere le processioni dei sacri ambasciatori delegati dalle città o dalle associazioni a presenziare alle grandi feste del santuario.



Particolare del portale d'ingresso di terra con il fregio con bucrani

LE SALE INTERNE E LE OPERE D'ARTE

La Sala degli affreschi

A lato dell'androne dell'accesso d'acqua del palazzo, tra questo e il giardino, si trova la sala detta degli Affreschi, poiché il soffitto è interamente decorato da dipinti murali databili entro il 1893. Al centro del soffitto, incorniciata da un fregio polilobato che simula stucchi è dipinta la raffigurazione di *Venezia trionfante sulle nubi con gli stemmi dei 7 Comuni distrettuali*. Lo stile adottato dall'artista richiama i grandi soffitti affrescati del Tiepolo: la figura femminile che incarna Venezia, in testa il corno dogale, posta al centro della composizione, è retta da putti e da vaporose colonne di nubi.



Lorenzo Rizzi
(attr.) *Venezia
trionfante sulle
nubi con gli
stemmi dei 7 Co-
muni distrettuali*
dipinto murale,
ca. 840/890 x
605/620 cm con
quadratura, tra
1866 e 1893

In basso, gli stemmi raffigurati sul basamento dove posa il leone marciano, sono quelli dei distretti della Provincia di Venezia, ridotti da 8 a 7 nel 1853 a seguito della riorganizzazione territoriale compiuta dall'Austria, che non subì variazioni fino al 24 agosto 1926, quando cessò l'autonomia amministrativa del distretto costituito dai comuni autonomi di Mestre, Chirignago, Zelarino e Favaro Veneto, che divennero parte del distretto di Venezia.

Nel dipinto murale vengono riportati nell'ordine:

sopra: gli stemmi dei comuni di Mirano, Dolo, Mestre, Venezia;

sotto: gli stemmi dei comuni di San Donà di Piave, Portogruaro, Chioggia.

Sala del Consiglio

La decorazione di questa sala, delle cui vicende architettoniche si è già scritto, è davvero grandiosa: è probabile che gli artisti abbiano preso spunto, nella foggia del soffitto a cassettoni e nei fregi alle pareti, dalle ampie aule capitolari delle Scuole grandi veneziane, se non addirittura dalla sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale.

Il soffitto

Il 16 aprile 1896 veniva stipulato fra l'Ufficio tecnico e i pittori Giuseppe Vizotto-Alberti e Vincenzo De Stefani il verbale di consegna per la decorazione della sala per le adunanze del Consiglio provinciale, da poco costruita, in base al *Convegno* del 7 marzo 1896, approvato dal Consiglio provinciale nella seduta dell'11 marzo.

Nel *Convegno* veniva ampiamente descritta la decorazione che doveva essere eseguita dai due pittori nel soffitto:

“Detta decorazione risulterà come segue: - Il soffitto sarà decorato a lacunari dipinti, incorniciati in legno a rilievo a seconda delle sezioni che risultano dai tipi suaccennati.

Nello scomparto dei cassettoni risulterà un quadro centrale di mt 5,50 per mt 2,30 e quattro rotondi del diametro di mt 1,70. Il soggetto di questi quadri sarà allegorico alla grandezza morale di Venezia, al suo dominio, alla sua virtù di governo. La trabeazione sarà essa pure in legno a rilievo, ornata nelle sue membrature col fregio scompartito a mensole di sostegno del gocciolatoio, pur esse in legno e negli scomparti fra le mensole stesse verranno dipinti degli emblemi, e stemmi dell'antico Dogato e dell'attuale Provincia.”

Il soffitto infatti accoglie nel centro un dipinto ad olio su tela rettangolare che raffigura *Venezia protettrice delle Arti, dell'Industria, dell'Agricoltura e delle Scienze*, in cui l'allegoria di Venezia, rappresentata come una solenne figura femminile vestita d'oro e avvolta di un ampio mantello, sta ritta al vertice di una scalinata. La circondano, a renderle omaggio, varie figure maschili e femminili, impersonificazioni delle Arti, dell'Industria, dall'Agricoltura e delle

Scienze. Lo stile che contraddistingue l'opera, se da un lato rivela ancora ben chiare radici nella pittura storico-accademica alla Hayez, dall'altro prefigura già la leggiadria del Liberty, stile che in quegli anni stava ormai dilagando in tutta Europa.

Gli artisti qui danno inoltre prova di grandi capacità tecniche e assoluta destrezza nella prospettiva e nel gioco di luci e ombre: la scalinata è dipinta con un effetto *trompe-l'œil*, che induce l'osservatore a vederla in tridimensionalità e, percorrendo la sala tenendo lo sguardo al soffitto, la scala pare "seguire" lo spettatore.

Giuseppe Vizzotto-Alberti e Vincenzo De Stefani, *Venezia protettrice delle Arti, dell'Industria, dell'Agricoltura e delle Scienze*, encausto, ca. 570 x 240 cm, 1896-1897



La decorazione del soffitto è completata dai quattro tondi con *Allegorie* che rappresentano *La Giustizia*, *La Sapienza*, *Il Mare* e *La Terra*, rappresentate da altrettante figure. I tondi sono iscritti entro una cornice circolare minutamente dipinta, a sua volta entro un quadrato. Ogni cornice circolare riporta un motto in latino riferito alla *Allegoria* contenuta.



Giuseppe Vizzotto Alberti, *Allegoria della Giustizia (a sinistra) e Allegoria della Sapienza (a destra)*, olio su tela, ca. 240 x 240 cm , 1896-1897. Iscrizioni: “*fama virtutis et iustitiae*” (tradizione di moralità e di equità) e “*delibera lente quod decreveris urge*” (decidi accuratamente ciò che dovresti risolvere con urgenza)



Giuseppe Vizzotto Alberti, *Allegoria del Mare (a sinistra) e Allegoria della Terra (a destra)*, olio su tela, ca. 240 x 240 cm , 1896-1897. Iscrizioni: “*urbis tutela civibus opes profero*” (difensore della città, porto ricchezze ai cittadini) e “*ex labore laeta fecunditatis*” (dalla fatica, i ricchi doni della fertilità del suolo)

Nel “*Convegno*” veniva descritta anche come doveva essere realizzata la decorazione della sala nel fregio sotto la cornice, che però non sarà realizzato secondo queste indicazioni, ma con la *Processione del Doge*. Ecco cosa avrebbe dovuto rappresentare il fregio:

“All’ingiro della sala, sotto la cornice, ricorrerà un grandioso fregio storico diviso in sette scomparti (tre nella parete tramontana e due per ciascuna delle due pareti minori) divisi da altrettanti pilastrini e rappresentanti detti quadri sette fatti dei più salienti della storia di Venezia. Le pareti avranno un tono intiero di tinta neutra che richiamerà le fasce del soffitto. (...) Tutte le dipinture saranno eseguite ad encausto e non a tempera (...)”

Il fregio della Processione dogale

Il fregio della processione, eseguito a quattro mani dal Vizzotto con Vincenzo De Stefani, misura ben 42 metri, occupando tre lati della sala, nella parte alta delle pareti, subito sotto il soffitto.

La sequenza dei personaggi raffigurati è sicuramente tratta dall’incisione *La processione del Doge nella domenica delle Palme, lunga quattro metri, impressa in Venezia tra il 1556 ed il ’59, “per Matteo Pagan in freezeria al segno della Fede. Precedono otto vessilli di seta, col leone di San Marco, (...) due bianchi, due celesti, due rossi, due color d’ametista, (simboleggiano rispettivamente la pace, la guerra, la lega e la tregua), portati dai comandadori, dal lungo mantello turchino e il rosso berretto, adorno di uno zecchino. Tra il suono di trombe d’argento e di pifferi, s’avanzano i familiari degli ambasciatori, gli scudieri e il cavaliere del doge, col missier grande e lo scalco, il chierico ducale, sei canonici in piviale, il patriarca in paramenti pontificali, circondato dal clero, i segretari, il cappellano ducale e due scudieri che recano la sedia dorata e un guanciale di ristagno d’oro. Sotto un’ombrella di drappo d’oro, (...) appare il doge col manto d’oro e l’ermellino, e dietro a lui il nunzio pontificio, l’ambasciatore cesareo e gli altri legati, un patrizio che porta un lungo stocco e infine, in lunga schiera, patrizi e magistrati, ritti, insaldati, pettoruti, in vesti di velluto e di damasco”*.

La processione si svolgeva nella Domenica delle Palme, ma anche nella festa del Corpus Domini ed in altre occasioni solenni. Il Doge era il simbolo vivente della dignità e della magnificenza dello stato. Il doge portava in capo un corno d’uso, sopra al camauro, o renza, una sorta di caratteristica cuffietta di tela di Reims. Il “corno” portato in parata è quello col quale il Doge viene incoronato, dopo essere stato eletto, in cima alla scala dei Giganti del Palazzo Ducale e che indossa una sola volta all’anno, il giorno di Pasqua.

La corona dogale è un esemplare preziosissimo tempestato di gemme: è talmente unico e ricco che a Venezia veniva chiamato la “Zogia”, il gioiello per antonomasia.

Comparando la raffigurazione della processione presente nell'incisione del Pagan con quella realizzata nel fregio di Ca' Corner emerge che l'unico personaggio di assoluta invenzione è il turco che si trova proprio sotto al cartiglio con la firma del Vizzotto Alberti. Forse si tratta dell'autore stesso che – con le braccia spalancate – presenta al pubblico la sua opera.



Giuseppe Vizzotto-Alberti e Vincenzo De Stefani, *Processione Dogale davanti al porticato delle Procuratie Vecchie*, decorazione della parete ad ovest – encausto, ca. 11,70 x 2 mt



Giuseppe Vizzotto-Alberti e Vincenzo De Stefani, *Processione Dogale davanti al porticato delle Procuratie Vecchie*, decorazione della parete a tramontana - encausto ca. 17,80 x 2 mt. Si nota il cartiglio con la firma dell'autore e la figura del turco a braccia spalancate immediatamente sotto, forse l'autoritratto dell'artista.



Giuseppe Vizzotto-Alberti e Vincenzo De Stefani, *Processione Dogale davanti al porticato delle Procuratie Vecchie*, decorazione della parete ad oriente - encausto ca. 11,70 x 2 mt

Come funziona la Città metropolitana

La Sala consiliare era il luogo di riunione del Consiglio provinciale, insediatosi la prima volta il 21 gennaio 1867. Oggi è luogo deputato alle periodiche assemblee del Consiglio metropolitano, che è l'organo di indirizzo e controllo dell'Ente. Si riunisce qui anche la Conferenza metropolitana, organo di rappresentanza dei comuni ricompresi nel territorio metropolitano e delle loro unioni.

Il sindaco metropolitano, che rappresenta l'ente, convoca e presiede sia il Consiglio metropolitano che la Conferenza metropolitana.

Il Consiglio metropolitano ha i seguenti compiti:

proporre alla Conferenza metropolitana lo statuto e le sue modifiche, approvare regolamenti, piani e programmi;

approvare o adottare ogni altro atto ad esso sottoposto dal sindaco metropolitano;

esercitare le altre funzioni attribuite dallo statuto.

Su proposta del sindaco metropolitano, il Consiglio adotta gli schemi di bilancio da sottoporre al parere della conferenza metropolitana. A seguito del parere espresso dalla conferenza metropolitana con i voti che rappresentino almeno un terzo dei comuni compresi nella città metropolitana e la maggioranza della popolazione complessivamente residente, il consiglio approva in via definitiva i bilanci dell'ente.

La conferenza metropolitana ha poteri propositivi e consultivi, secondo quanto disposto dallo statuto. Adotta o respinge lo statuto e le sue modifiche proposti dal consiglio metropolitano con i voti che rappresentino almeno un terzo dei comuni compresi nella città metropolitana e la maggioranza della popolazione complessivamente residente.

Il Consiglio metropolitano di Venezia è composto da 18 membri, la Conferenza metropolitana è composta dai 44 sindaci dei comuni del territorio metropolitano.

La Sala delle Colonne

Poco distante dall'aula consiliare è presente una stanza detta Sala delle Colonne per la presenza di due snelle colonne che ne dividono lo spazio interno. La sala, ricavata al tempo del riattamento del palazzo a sede di pubblici uffici tra Otto e Novecento, ospita sulla parete d'ingresso un delicato olio di Beppe Ciardi intitolato *Azzurro mattutino – Pace in laguna*, esposto nella XVI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1928 e acquisito dalla Provincia il 17 novembre dello stesso anno.

Sulla parete opposta è appeso un quadro di Bartolomeo Bezzi, dal titolo *Pace (Riviera del Brenta)*, che raffigura uno scorcio dell'alta valle del Brenta in Trentino.

Nel corridoio che separa la Sala Consiliare dalla Sala delle Colonne sono collocate due opere recentemente donate dalla famiglia Vitturi. Si tratta di due *Scene di battaglia*, attribuite all'artista Jacques Courtois, detto Giacomo Cortese il Borgognone, specializzato nella realizzazione di battaglie.

Beppe Ciardi, *Azzurro mattutino – Pace in laguna*, olio su tela, 78 x 101 cm, 1927



Bartolomeo Bezzi, *Pace (Riviera del Brenta)*, olio su tela, 82 x 134 cm, 1913



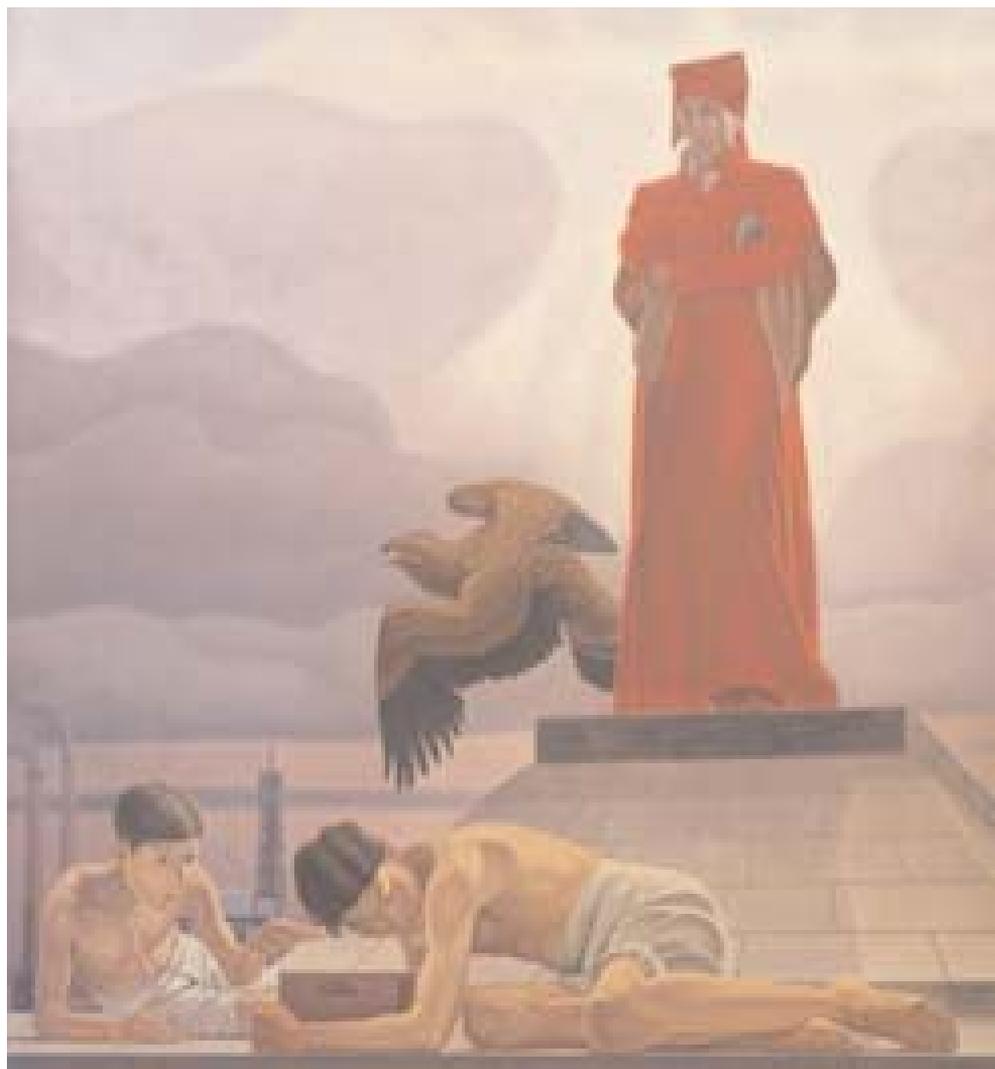
Jacques Courtois, detto Giacomo Cortese il Borgognone, Scene di battaglia, olio su tela, 55 x 90 ciascuno, sec. XVII



IL QUARTO PIANO

Il vestibolo di ingresso

Prima di accedere al salone del quarto piano (o secondo piano nobile), si transita per il vestibolo dove è esposta una delle rare opere realizzate su commissione della Provincia. Si tratta de *Il trionfo dello spirito sulla materia: 18 novembre 1935*, dipinto dall'artista veneziano Cagnaccio di San Pietro.



Cagnaccio di San Pietro, *Il trionfo dello spirito sulla materia*, olio su compensato, 61 x 55 cm, 1935-1936

Il dipinto fu commissionato dalla Provincia all'autore per l'Istituto scolastico Paolo Sarpi a fronte di una spesa di £. 5.000. Nella delibera del 17 dicembre 1935 furono commissionati tre pannelli decorativi: uno a Cagnaccio di San Pietro, un altro a Marco Novati e infine il terzo a Fioravante Seibezzi da destinarsi all'Aula magna del Liceo Benedetti, alla sala del Consiglio e alla sala dei Professori dell'Istituto Paolo Sarpi. La cerimonia di "scoprimto della tela" avvenne il 18/11/36.

Del dipinto esiste anche il bozzetto realizzato su compensato, conservato anch'esso nelle collezioni della Città metropolitana.

Nel dipinto campeggia Dante Alighieri quale raffigurazione della grandezza dello spirito, affiancato da un'aquila che si sta librando nel cielo. Ai suoi piedi due personaggi seminudi, quasi strisciando al suolo, uno avvinghiato a una cassetta chiusa da un catenaccio a simboleggiare l'attaccamento ai beni materiali.

“L'allegoria rappresentata dall'opera trae lo spunto precisamente dall'assedio economico ed è intitolata ‘Il trionfo dello spirito sulla materia’, rappresentato il primo dalla figura di Dante che campeggia per tutta la grandezza del quadro e impersonata la seconda in due figure di primo piano, prone ed aggrappate ad un forziere, che simboleggiano la cupidigia ed i volgari interessi”.

Il trionfo dello spirito sulla materia di Cagnaccio di San Pietro

Il soggetto è ispirato ad una data precisa, 18.XI.1935, ad oggi presente nel bozzetto sul piedistallo che regge Dante, irrimediabilmente abrasa nell'originale. La data è quella dell'entrata in vigore delle sanzioni economiche all'Italia fascista, chiamate anche assedio societario o assedio economico dalla propaganda fascista. Furono sanzioni economiche deliberate dalla Società delle nazioni contro l'Italia in risposta all'attacco contro l'Etiopia che portò alla conseguente guerra d'Etiopia. Rimasero in vigore fino al 4 luglio 1936.

Anche gli altri due quadri commissionati avevo un soggetto legato all'epoca *Le Corporeazioni* di Marco Novati (oggi nel corridoio) e *la Battaglia del grano* di Fioravante Seibezzi, andato perduto. L'autore consegnò il quadri privo di firma, ne nacque una querelle con la Provincia che durò fino al 1946, quando l'Ente prese atto che ormai non era più di interesse. Forse per questo al quadro non è poi più stato dato peso, e non risulta più negli inventari provinciali.

Il Salone

I dipinti che adornano le pareti furono eseguiti su commissione delle otto Province venete (all'epoca, infatti, anche il territorio di Udine apparteneva al Veneto) in occasione della grande Expo internazionale organizzata a Roma nel 1911 per commemorare i 50 anni dell'Unità d'Italia.

All'evento il Veneto si presentò compatto con un proprio padiglione che riprendeva le fattezze della loggia veneziana realizzata dall'architetto veronese Michele Sanmicheli (San Michele Extra, Verona 1484 – 1559) nell'isola di Candia, danneggiata dai turchi e quindi demolita dal governo cretese nel 1904, nonostante Venezia si fosse offerta di assumersi l'onere del restauro. La Loggia era

stata scelta quale “segno del dominio veneto e della civiltà latina”. Il lato posteriore, invece, prendeva spunto dalla Torre dell’Orologio di Piazza San Marco. Di grande interesse era l’intero complesso espositivo, qui ci soffermiamo solo sulla sala “della Gloria”, una delle quattro sale riservate a Venezia, in quanto erano qui esposti i 7 “teleri”. Questa sala era posta al piano superiore della Loggia, destinato a sala di rappresentanza e di manifestazioni, pertanto i committenti curarono in particolare i soggetti delle opere che dovevano mantenere “vivi quei legami formali e “contenutistici” che caratterizzarono l’antica tradizione artistica della Serenissima, e che, peraltro, l’Italia avrebbe ereditato”.



Il salone, veduta generale

Il ciclo di dipinti collocato alle pareti del salone venne commissionato ai pittori Vittorio Emanuele Bressanin, Giovanni Vianello e Carlo Donati.

Il trittico della parete di ingresso lo si deve a Vittorio Emanuele Bressanin (Mussile di Piave 1860 - Venezia 1941), un artista molto conosciuto e stimato del suo tempo, ed è così composto:

al centro: ***Venezia gloriosa per la sua sapienza civile e politica, per l’amore alle Arti e alla Guerra***

a sinistra: ***Una nave capitana veneta, seicentesca, in piena battaglia***

a destra: ***Tributo d’arte: le navi apportanti a Venezia da Costantinopoli i cavalli d’oro per la basilica.***

Queste opere, certamente di effetto, dovevano stimolare il visitatore con immagini così potenti e dirette, ove tutto è narrato con dovizia di particolari il più possibile appariscenti: i colori sono sgargianti e luminosi, soprattutto sul riquadro centrale destinato ad esaltare le glorie socio-politiche della Repubblica.



Vittorio Emanuele Bressanin, a sinistra: *Una nave capitana, seicentesca, in piena battaglia*, olio su tela, 390 x 257 cm, 1911; al centro: *Venezia gloriosa per la sua sapienza civile e politica*, olio su tela, 390 x 700 cm, 1911; a destra: *Tributo d'arte: le navi apportanti a Venezia da Costantinopoli i cavalli d'oro per la basilica*, olio su tela, 390 x 257 cm, 1909-10

blica del Leone. Tra i personaggi rappresentati troviamo il condottiero Bartolomeo Colleoni (1395/1400-1475), l'eroe della battaglia di Lepanto e doge Sebastiano Venier (1496 circa – 1578), nonché il maestro della pittura veneziana del Cinquecento Tiziano Vecellio, e poi senatori, ammiragli di terra e di mare, sbandieratori e soldati, trombettieri e scrivani, alabardieri e spadaccini, patriarchi e procuratori.

I due teleri laterali celebrano le guerre sostenute dalla Repubblica Marciana. Quella alla destra di chi guarda rappresenta, infatti, l'arrivo a Venezia del bottino conquistato a seguito della partecipazione alla quarta Crociata (1204), detta “dei veneziani” per l'importanza dell'apporto della Serenissima. In particolare viene raffigurato lo sbarco di uno dei quattro cavalli poi esposti sulla terrazza della basilica di San Marco. La Crociata doveva raggiungere la Terra Santa, in realtà si limitò a ricondurre sotto la Serenissima la ribelle Zara e a occupare e saccheggiare Costantinopoli. Venne, peraltro, decretata la fine dell'Impero Romano d'Oriente e la costituzione dell'Impero Latino.

Il telero di sinistra non lascia dubbi interpretativi. Il titolo ci riporta alle guerre combattute per mare dai veneziani nel '600, si può solo discutere su chi possa essere l'ammiraglio rappresentato (forse Lazzaro Mocenigo, uno degli eroi caduti ai Dardanelli durante la guerra di Candia).

Una particolarità che accomuna i due teleri è che con la IV Crociata Venezia ottenne in cambio, tra l'altro, Modone e Corone in Morea (Peloponneso) che, perdute nel 1500, furono riconquistate nel 1685 ad opera di Francesco Morosini. Ma soprattutto il comune denominatore è la conquista e la perdita di Candia (Creta), divenuta veneziana nel 1204 con la IV crociata, perduta, dopo strenua difesa nel 1669. Ed era, come dicevamo, proprio in una riproduzione della loggia di Candia il luogo dove furono esposti a Roma.

Ma più che cercare di coglierne storicamente i punti di contatto, queste opere vanno inserite nel momento politico in cui furono commissionate, ovvero nel

1909/1910. D'altra parte i committenti erano pubbliche amministrazioni, quindi nulla di strano se i temi trattati erano allora di attualità. In questo caso vertono anche sulle mire espansionistiche italiane in Africa, che si risolsero poi con la guerra italo-turca (nota anche come guerra di Libia) combattuta tra il 29 settembre 1911 e il 18 ottobre 1912.

Gabriele d'Annunzio, che all'epoca a Venezia viveva nella "casetta rossa" attigua a Ca' Corner, nel felicitarsi con Umberto Cagni per l'impresa compiuta al comando della corazzata "Re Umberto", in "Merope La Canzone dei Dardanelli", ripercorre anche la storia dei possedimenti veneziani sulle coste e le isole greche, e dei casati che le tennero, e conclude rievocando proprio Lazaro Mocenigo:

“...Ma il freddo astro di tutti gli ardimenti
è l'occhio manco, specchio dei perigli
Lazaro Mocenigo ha le sue genti?
Guardalo, Cagni, tu che gli somigli”.

I Corner e la battaglia di Lepanto

Strettamente legata alla storia di Cipro è anche la battaglia di Lepanto, che si inserisce nella quarta guerra turco-veneziana (1570-1573). Venne combattuta da una lega, al comando di Don Giovanni d'Austria, formata principalmente dal papa, dalla Spagna, da Genova e da Venezia. La flotta veneziana era comandata da Sebastiano Venier. Cipro era ormai caduta da un paio di mesi quando avvenne lo scontro, ad oggi celebrato il 7 ottobre. Fu una vittoria schiacciante per i cristiani, grazie soprattutto all'apporto veneziano che schierò per la prima volta l'arma novissima: 6 galeazze da trasporto armate di tutto punto con cannoni che sparavano da tutti i lati. Se Giorgio/Zorzone Corner (1517-1571), figlio di Girolamo fondatore del ramo di San Cassino non riuscì a partecipare perché da poco caduto in battaglia, altri quattro Corner vi presero parte: nel corno sinistro (o ala sinistra) erano schierate due galee candiote, all'insegna del "Cristo", comandate da Andrea e Giovanni Corner, mentre nel corno destro vi erano altre due galee armate da Candia comandate da Corner, Francesco anche lui sotto l'insegna del "Cristo", e Girolamo con la "Speranza".

Sulla parete di fondo sono collocate due tele di Giovanni Vianello (Padova 1873-1926) rappresentanti *Il Fondaco dei Tedeschi* (a sinistra) e *Il Fondaco dei Turchi* (a destra). I soggetti erano stati scelti per rappresentare l'operosità di Venezia nel commercio, attiva sia con il Levante (Fondaco dei Turchi) che con l'Occidente (Fondaco dei Tedeschi).

Giovanni Vianello, a sinistra *Il fondaco dei tedeschi*, olio su tela, 390 x 257 cm, 1909-10; a destra *Il fondaco dei turchi*, olio su tela, 390 x 257 cm, 1909-10



Carlo Donati, a sinistra *Il porto commerciale*, olio su tela, 390 x 257 cm, 1909-10; a destra *L'arsenale*, olio su tela, 390 x 257 cm, 1909-10



Sulla parete di ingresso che porta al Gabinetto del Sindaco metropolitano si trovano altri due dipinti, opera di Carlo Donati (Verona, 1874-1949), anch'essi tesi a valorizzare l'importanza di Venezia nel commercio e nelle attività marittime: *Il porto Commerciale* e *L'Arsenale militare*.

Il gruppo di opere realizzate per il padiglione veneto nell'esposizione universale del 1911 era completato da un altro dipinto, che però non si trova a Ca' Corner: Ettore Tito realizzò il soffitto a tempera che fu intitolato *L'Italia erede e custode della gloria e della ricchezza marittima di Venezia*, donato dall'artista al Museo di Arte Moderna di Ca' Pesaro, dove ad oggi è conservato.

Quando i *teleri* che celebravano le glorie veneziane vennero posizionati a Ca' Corner, nel 1921 per opera di Filippo Grimani, in segno di omaggio alle altre sette Province venete furono incastonati i loro stemmi, ai quali si aggiunsero quelli delle Province redente, passate all'Italia a seguito del I Conflitto Mondiale: Trento, Bolzano, Gorizia, Trieste, Pola, Quarnaro (Fiume) e Zara. Queste ultime tre vennero poi cedute alla Jugoslavia nel 1947, con il Trattato di Pace di Parigi, quale conseguenza della II Guerra Mondiale. Gli stemmi, come emerso dalla documentazione d'archivio, furono acquistati presso la Società Arti Decorative Interne G. Marchetti & C. S.A.D.I. di Vicenza e dipinti dalla ditta Luigi Potenza di Venezia.



Stemmi delle Province (da sinistra a destra): Belluno e Udine; Rovigo (stemma del Comune, in mancanza di quello della Provincia) e Padova; Verona e Vicenza



Stemmi delle Province (da sinistra a destra): Pola e Zara; Trieste



Stemmi delle Province (da sinistra a destra): Quarnaro (Fiume) e Trento; Gorizia; Bolzano

Gli emblemi d'Italia

Gli stemmi sono tutti sormontati da una stella.

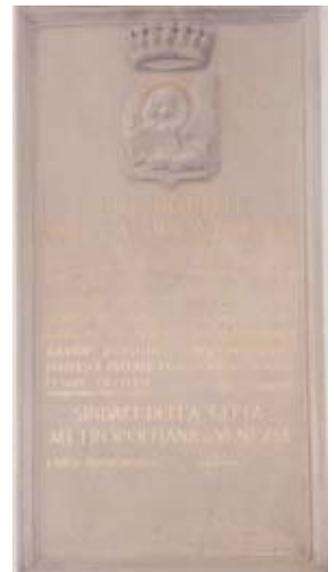
La stella è uno degli oggetti più antichi del nostro patrimonio iconografico ed è sempre stata associata alla personificazione dell'Italia, sul cui capo essa splende raggianti. Così fu rappresentata nell'iconografia del Risorgimento e così comparve, fino al 1890, nel grande stemma del Regno unitario (il famoso stellone); la stella caratterizzò, poi, la prima onorificenza repubblicana della ricostruzione, la Stella della Solidarietà Italiana e ancora oggi indica l'appartenenza alle Forze Armate del nostro Paese. Ad oggi l'emblema della Repubblica Italiana è caratterizzato da tre elementi: la stella, la ruota dentata, i rami di ulivo e di quercia. Il ramo di ulivo simboleggia la volontà di pace della nazione, sia nel senso della concordia interna che della fratellanza internazionale.

Il ramo di quercia che chiude a destra l'emblema, incarna la forza e la dignità del popolo italiano. Entrambi, poi, sono espressione delle specie più tipiche del nostro patrimonio arboreo. La ruota dentata d'acciaio, simbolo dell'attività lavorativa, traduce il primo articolo della Carta Costituzionale: "L'Italia è una Repubblica democratica fondata sul lavoro".

Tra le due finestre sono inserite due lastre marmoree con i nomi incisi l'una dei Presidenti della Provincia e dei Sindaci metropolitani, l'altra dei Prefetti.

Il *Leone marciano*, che si trova sopra l'ingresso che conduce alla Sala Giunta, è un altorilievo in gesso policromo datato 1951 ed è opera dell'artista veneziano Francesco Scarpa, detto Scarpabolla, e ha sostituito il preesistente stemma dei Savoia.

*Lastra marmorea
con i nomi dei Pre-
sidenti della Provin-
cia e dei Sindaci
metropolitani*



San Marco in forma de leon

Per Leone di san Marco o Leone marciano o Leone alato si intende la rappresentazione simbolica dell'evangelista Marco, raffigurato in forma di leone alato. Altri elementi in varie combinazioni presenti sono: l'aureola sul capo e un libro e una spada tra le zampe.

Il Leone marciano compare in tutte le città che sono state sotto il dominio della Repubblica Veneta (solitamente nelle piazze principali e nei palazzi storici). Lo si trova inoltre in bandiere, gonfaloni, stemmi, statue e monete. Compare inoltre nella bandiera navale sia mercantile che militare della Repubblica Italiana.

La simbologia del Leone di san Marco deriva da un'antichissima tradizione delle Venezie, secondo la quale un angelo in forma di leone alato avrebbe rivolto al Santo, naufrago nelle lagune, la frase: «Pax tibi Marce, evangelista meus. Hic requiescet corpus tuum.» (Pace a te, Marco, mio evangelista. Qui riposerà il tuo corpo.) preannunciandogli che in quelle terre avrebbe trovato un giorno riposo e venerazione il suo corpo. Il libro, spesso erroneamente associato al Vangelo, ripropone proprio le parole di benvenuto del leone e, nella maggior parte delle rappresentazioni veneziane, si presenta aperto recando solitamente la scritta latina «PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEVS»

Solitamente veniva raffigurato “in moleca” (o “in maestà”) o “andante”, raramente “rampante”. Elementi caratteristici sono: la testa con la criniera fluente, l'aureola, le ali aperte, la scritta evangelica in latino sul libro aperto. Nella raffigurazione in “moleca” tutte e due le zampe anteriori reggono il libro, mentre in quella “andante” generalmente la zampa anteriore destra regge il libro, quella sinistra è poggiata sulla terraferma, le due posteriori poggiano sul mare.

Il corridoio

Superata la parete di fondo ci si immette nel corridoio che porta a vari uffici e alla Sala Giunta. La visuale che si presenta quando si varca la porta è dominata da uno splendido dipinto di Ettore Tito, *Partenza per la pesca*.

L'opera fu esposta in occasione della VIII Esposizione Biennale d'Arte di Venezia del 1909 e venne acquistata dalla Provincia di Venezia nel 1910.

Oltre a questa tela, di un realismo scenografico e poetico, le collezioni dell'Ente ne annoverano altre – quali *Azzurro mattutino* del 1928 di Beppe Ciardi, *Sposazio n. 3* di Alessandro Milesi del 1912, *Pescatori* di Pietro Fragiaco del 1910, *Verso la foce* della sorella Antonietta del 1912, *Traghetto di Santa Maria del Giglio* di Guido Marussig del 1924 – che provengono dalle esposizioni delle

Biennali, tutte caratterizzate dalla rappresentazione evocativa della realtà lagunare.

Paesaggi lagunari sono presenti anche in opere di varia provenienza quali *Sul mare* di Angelo Brombo (1936), *La poesia di un'ora* di Dario Galimberti (1936), *L'isola di San Giorgio* di Virgilio Guidi (1960), *Prospettiva di Burano* (1972) e *Laguna veneziana* (1985) di Carlo Memo. Mentre tra le opere dei giovani talenti veneziani non si può non citare *Situazione n. 4* (1962) di Arabella Giorgi, prematuramente scomparsa nel 1973.



Ettore Tito, *Partenza per la pesca*, olio su tela, 161 x 335 cm, 1909.

La Sala Giunta

Questa sala è così denominata poiché negli ultimi anni era adibita, fino all'entrata in funzione della Città metropolitana, alle riunioni della Giunta provinciale. Alle sue pareti troviamo ben tre testimonianze della famiglia Corner: lo splendido arazzo fiammingo con lo stemma "primigeno" (partito d'oro e d'azzurro) e due pergamene databili a fine '600, una con l'albero genealogico dei Corner di San Felice il Grande, dai quali discendono anche le tre linee di San Maurizio, San Polo e San Cassiano.

In una delle due pergamene è nuovamente presente lo stemma primigenio dei Corner, nell'altra invece (vedi fig. a p. 6) lo stemma è inquartato con quello dei Lusignano (che comprende quello del Regno di Cipro, di Gerusalemme, di Armenia e della casa di Lusignano), sormontato dall'aquila imperiale: la famiglia materna di Giorgio e Caterina discendeva infatti dagli imperatori di Trebisonda e di Bisanzio.

Le due pergamene rivestono particolare importanza poiché evidenziano le diverse funzioni per le quali sono stati redatti gli alberi genealogici. Nel primo caso si tratta della tipica ricostruzione in occasione di eredità (ricerca degli eredi) che arriva fino all'individuazione dei nati entro il 1690. Il secondo celebra le principali cariche ricoperte da membri della famiglia, e probabilmente si riallaccia ad una moda allora particolarmente in voga. Per supplire alle necessità di fare cassa durante la Guerra di Candia, la Serenissima pose in vendita la patente di nobiltà, che venne acquisita da ricche famiglie borghesi. Per distinguersi da queste, i nobili veneziani di antico lignaggio andarono al recupero dei propri avi che avevano reso gloriosa la Repubblica marciana. Per comodità qui riportiamo le varie cariche, evidenziate nella pergamena da un particolare tipo di berretto, in ordine di importanza, e non in quello cronologico: la corona imperiale contraddistingue l'imperatore Costantino e l'imperatrice Irene; la corona regale è per Despina, zia di Caterina e moglie del re di Persia Usucassano, per sua nipote Caterina regina di Cipro e per il re infante, Giacomo III di Lusignano; il corno dogale cinge il nome di Marco, quello dei dogi Giovanni e Francesco del ramo di san Polo, e persino quello di Cecilia, qui riprodotta in quanto moglie del doge Lorenzo Priuli, peraltro figlia di Maria della quale si sa solo che fu sorella di Giorgio e Caterina. Infine i procuratori, i capitani e generali portano il berretto rosso dalla forma svasata, accompagnato dal bastone gentilizio, mentre i cardinali e i vescovi sono contraddistinti da un cappello prelatizio, galero, rosso o verde.

I due stemmi li ritroviamo anche sotto il ritratto del doge Marco Corner (dal quale, come già rilevato, discendono i tre rami di San Maurizio, San Polo e San Cassiano), l'altro presente in un dipinto collocato nel Gabinetto del Sindaco metropolitano, sotto a quelli degli altri 3 dogi Corner (appartenenti alla linea di San Polo).



Anonimo XVII secolo (?), *Ponto del testamento del N.H. Zuane Corner MCCCXLVIII*, stampa, pennello e inchiostro colorato su carta pergamena, 50 x 82 cm

Anche nell'arazzo appeso alla parete di ingresso è raffigurato lo stemma primigenio dei Corner, collocato al centro della bordura superiore. L'opera è entrata recentemente nelle collezioni della Città metropolitana: fu infatti acquistato nel dicembre 2002 sul mercato antiquario, proprio per la presenza dello stemma, che ne testimonia la provenienza dalla famiglia Corner, seppure non dei discendenti di Giorgio e Caterina.

Albert Auwercx su cartone di Jan Van Orley, *Banchetto Di Telemaco, Mentore e Calipso*, arazzo: trama di lana, seta ed argento 320 x 498 cm, 1710 ca

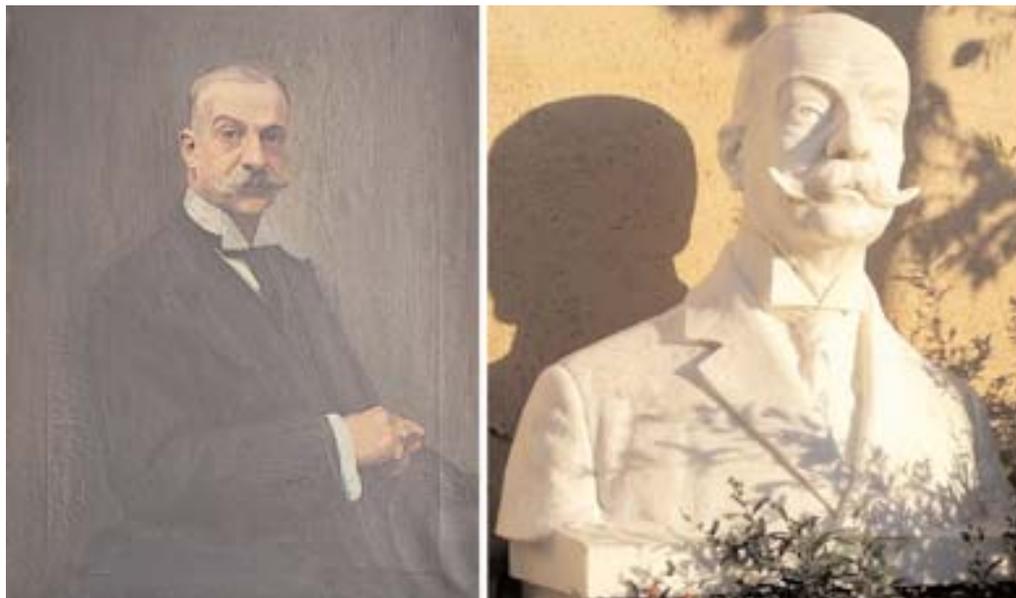


L'arazzo faceva parte di una serie dedicata alle *Storie di Telemaco* ispirate dal romanzo pedagogico *Avventure di Telemaco*, scritto nel 1694-95 da Fénelon, francese, precettore di Luigi, duca di Borgogna, figlio del re Luigi XIV. Il romanzo, dedicato al principe, narra l'avventurosa ricerca del padre da parte di Telemaco, figlio di Ulisse, accompagnato dall'anziano Mentore ed aiutato dalla dea Minerva.

Il soggetto dell'arazzo di Ca' Corner rappresenta Telemaco, vestito di un sontuoso mantello giallo, seduto a tavola con il suo vecchio amico Mentore, e con la ninfa Calipso, che indossa un abito di velluto giallo; giovani donne suonano, cantano, colgono frutta da un albero o servono a tavola; sullo sfondo, si vedono lontane colline sotto un cielo nuvoloso e la nave di Telemaco in secca sulle rive dell'isola di Calipso.

In Sala Giunta è collocato anche l'unico ritratto di un Presidente del Consiglio della Provincia di Venezia presente nelle collezioni: si tratta di *Filippo Gri-mani*, Presidente del Consiglio provinciale dal 1914 fino al 4 settembre 1921, di cui è conservato un busto ritratto in marmo nel giardino. Fu inoltre Sindaco di Venezia dal 1895 al 1919 e Senatore del Regno d'Italia. L'autore del dipinto

è stato identificato in Umberto Zini, secondo quanto riscontrato nei documenti conservati nell'archivio provinciale.



Umberto Zini (?), Ritratto di Filippo Grimani (*a sinistra*)
Anonimo, Busto ritratto di Filippo Grimani, *marmo (a destra)*

Completa l'arredo un olio di Teodoro Wolf Ferrari (Venezia 1876–San Zenone degli Ezzelini/Treviso 1945), intitolato *Verso Asolo e il Montello*, quadro esposto alla XIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, acquistato dalla Provincia nel maggio del 1924.



Teodoro Wolf Ferrari,
Verso Asolo e il Montello,olio su compensato, 56 x 74 cm;
datato 28 marzo 1924

Il Gabinetto del Sindaco metropolitano

L'ampia sala che ospita l'ufficio del Sindaco metropolitano (già sede della Presidenza) è ricca di importanti esempi di arte veneziana sia antica che moderna. Entrando nell'ambiente, attira subito l'attenzione la tavola fondo oro con la *Madonna con Bambino*, risalente forse tra il XV e il XVI secolo e attribuita in via dubitativa alla scuola veneziana dei Vivarini, inserita in una cornice in stile rinascimentale, probabilmente ottocentesca. La tavola, realizzata come una icona, è già citata come appartenente alla scuola dei Vivarini in un documento del 1869 rinvenuto nell'Archivio provinciale, relativo ad un intervento di restauro con ripristino della doratura, dove viene definita "Quadro rappresentante la Beata Vergine nella sala delle sedute della Deputazione provinciale".



Gabinetto del Sindaco metropolitano, veduta

Se si accetta l'appartenenza alla Scuola dei Vivarini, questo dipinto, oltre ad essere il più antico, è certamente l'opera che da più lunga data è di proprietà provinciale.

In un documento del 1953 viene invece citata più semplicemente come "pregevole opera Veneto-Bizantina, presumibilmente del secolo XVI, quasi interamente ridipinta sulle figure e con il fondo oro rifatto totalmente di recente". Più recentemente è stata avanzata l'ipotesi che il dipinto sia una realizzazione ottocentesca in stile veneto-cretese, coeva alla cornice.



Scuola dei Vivarini (?),
Madonna con bambino
“*Odighitria*”, Olio su ta-
vola, cm 45 x 35, tra il
XV e il XVI sec.

A fianco della scrivania è collocato il gonfalone della Provincia di Venezia, così descritto da Antonio Stangherlin nel libro *La Provincia di Venezia 1797–1968 nel 50° anniversario della vittoria* (Venezia, 1968): “Venne istituito con deliberazione del Rettorato il 26 dicembre 1936 in sostituzione del vecchio deteriorato dal tempo. Opera finissima eseguita dal laboratorio femminile del Comitato provinciale orfani di guerra. Su fondo rosso laborato da pregevoli arabeschi d’oro, inquadrato dagli stemmi seguenti: nel mezzo, lo stemma della provincia col leone marciano; sul lato destro, dagli stemmi di San Donà di Piave, di Chioggia, di Noale, di Mirano, di Dolo e di Concordia Sagittaria; sul lato sinistro, dagli stemmi dei comuni di Portogruaro, di Cavarzere, di Caorle, di Malamocco e di Jesolo; sopra, al centro, dallo stemma del comune di Venezia; sotto, al centro, dallo stemma del comune di Mestre”.

Un particolare interessante: non presenta il capo del Littorio, reso obbligatorio dal RD del 12 ottobre 1933, bensì un capo rosso privo del Fascio, parrebbe pertanto essere stato quantomeno rimaneggiato dopo il 26.X.1944, quando decadde l’uso del capo del Littorio.

Un dipinto che costituisce una interessante testimonianza storica della famiglia Corner è l’albero genealogico *De gente cornelia*, databile tra il 1697 e il 1709: lo si deduce dalla presenza di Giorgio, figlio di Federico, creato cardinale da Innocenzo XII nel 1697, data che figura nel cartiglio che a lui si riferisce, e rappresentato indossante la porpora. Il fratello Giovanni II, che fu il 111° doge, fu invece eletto nel 1709. L’opera è pervenuta nelle collezioni dell’Amministra-



*Gonfalone della
Provincia di Venezia*

zione provinciale con una singolare vicenda. Fu infatti acquistato a Londra in seguito ad una vendita di alcuni dipinti dei depositi del British Museum. Il dipinto, che proveniva dalle collezioni di Sir Hans Sloane (1660/1753), medico e collezionista, che lasciò allo Stato le sue collezioni che formarono poi le basi del British Museum, venne acquistato per la simbolica cifra di 5 sterline nel gennaio dell'anno successivo.

Scuola veneziana fine XVII – inizio XVIII, *De gente cornelia (albero genealogico dei rami della famiglia Corner di San Cassiano, San Maurizio, San Polo)*



Grazie alla documentazione conservata nell'Archivio storico della Città metropolitana, la vicenda è stata ricostruita nei minimi dettagli.

Il British Museum, non avendo fondi disponibili per restaurare il quadro, né possedendo una speciale sezione di pitture ad olio ove esso potesse essere collocato, decise di procedere alla sua vendita o ad uno scambio, ritenendo che potesse interessare qualche Museo o Galleria italiana e soprattutto veneziana. Venne infatti offerto per una vendita o uno scambio alla Sovrintendenza per l'Arte Medioevale e Moderna di Venezia nel 1934 e da quest'ultima segnalato all'Amministrazione provinciale, a ricordo della nobile famiglia che eresse il palazzo.

In data 9 gennaio 1934 veniva recapitata alla Presidenza della Provincia una lettera della Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna di Venezia avente per oggetto l'offerta del dipinto del British Museum:

“Il Ministero ci ha comunicato il seguente rapporto dell’Ambasciata d’Italia a Londra:

“La Direzione del British Museum mi comunica di aver rinvenuto in un suo deposito, ove giaceva dimenticato da parecchi anni, un grande quadro a olio (10 per 7 piedi) dei primi del 700, donato a Sir Hans Sloane dall’Ambasciatore Veneto del tempo. Il quadro riproduce lo stemma dei Cornaro ed i nomi dei membri più importanti della famiglia sono accompagnati dai ritratti, i quali sembrano iconograficamente corretti; quello della Regina di Cipro ricorda ad esempio il ritratto del Bellini”.

L’acquisto venne poi realizzato, e, nella delibera del 14 marzo 1935, si approvò il rimborso all’economista delle spese di acquisto (5 sterline), trasporto e dogana (6 sterline), pari a £. 976,50.

Completano l’arredo della sala alcune opere che non sono di proprietà della Città metropolitana, ma sono qui esposte in deposito dalle Gallerie dell’Accademia di Venezia.

Tra questi si segnalano i seguenti dipinti, in deposito dal 1933:

Scuola veneta (Tommaso Bragadin?), *Il leone marciano con la Giustizia*, del 1521, già a Palazzo Ducale, Magistratura della Bestemmia (gli stemmi infatti si riferiscono ai tre magistrati dell’epoca).

Gioseffo Alabardi, *Allegoria Dell’agricoltura (?) e altre allegorie*

Girolamo Pilotti, *Allegoria della Sapienza, dell’Abbondanza e altre virtù con la Terra in trono circondata dalle Virtù*

Il leone marciano con la Giustizia

A sinistra il leone alato, simbolo della Serenissima, ha le zampe posteriori sull’acqua, a rappresentare il dominio della Repubblica sul mare, una delle anteriori sulla terra, a significare il dominio sulla terraferma, e l’altra su un libro aperto, sulle cui pagine si leggono le parole: “Justiti<a>e ac legis ratio<ne>Confusa resolvo” (con la ragione della legge e della giustizia risolvo i problemi).



Di lato la Giustizia, in trono, coronata, con in mano la spada e la bilancia e al centro un grande cuore con gli stemmi delle famiglie Dolfin, Malipiero e Trevisan. Il cuore è sormontato da due cartigli, il primo con i nomi di Z. Andrea Malipiero, Andrea Dolfin e David Trivisan, il secondo con la scritta “TRIA. SED. UNUM”, e, ancora sopra, lo stemma dei Loredan onorato dal corno dogale. Sullo sfondo il mare, una galera, e l'altra riva con monti, alberi e un castello con torre e vessillo, e la data.

“(…) Ma circa l'origine del leone di san Marco, quale segnacolo in vessillo della Repubblica Veneta, nulla apparisce dai documenti. E sulle monete veneziane, sino dal secolo II, l'Evangelista si mostra in figura umana. Il leone senz'ali e senza libro si vede per la prima volta sul soldo d'argento”

Le due grandi tele di Alabardi e Pilotti, poste quali fregio decorativo che corre attorno al soffitto in occasione dei restauri del palazzo degli anni '30 del Novecento, sono legate alla storia della Sala dei Banchetti del Palazzo Ducale veneziano, da dove provengono.

Così troviamo scritto nel Sansovino-Martinioni del 1663, a proposito di questa sala:

“In capo adunque alle Ducali stanze vecchie, nella camera detta di Stucchi, si fece una porta, e si gittò un volto dal muro del Palazzo fino al muro della Sagrestia di San Marco, formando quivi una Galleria, che vien da detto Palazzo, e s'allonga fino sopra la Canonica,(...). Dalla Galleria si entra in una bellissima sala lunga piedi 87.mezo larga piedi 31. e alta 24. In questa Sala li Dogi banchettano ogni anno Li Ambasciad. de Principi, e la Serenissima Signoria li giorni di S. Stefano, S. Marco, dell'Ascensione, e de Santi Vito, e Modesto”.

A completamento della fascia decorativa vi sono poi altre opere, quali la *Cariatide maschile*, anch'essa proveniente da Palazzo Ducale e attribuita al Pilotti, e due frammenti con *Angeli*, attribuiti al Pilotti-Alabardi o Filippo Zaniberti.

Infine nel fregio trovano collocazione quattro telette realizzate nel 1932 dal Gruppo Veneziano Arti Decorative, probabilmente eseguite dal pittore veneziano Cesare Mainella.

Pur in assenza di una precisa documentazione riguardante questo quadro e quello riproducente lo stemma dei Corner retto da due putti, si può affermare che questi dipinti sono stati quasi sicuramente realizzati dal Gruppo Veneziano Arti Decorative, cui era stato affidato il lavoro di riassetto ed arredamento della sala, con l'obiettivo anche di ottenere un “insieme artisticamente armonico”, come si legge nella delibera n. 14365 dell'Amministrazione provinciale di Venezia del 31 dicembre 1931, dove si approvava la spesa di £. 30.000 per il riassetto e l'arredamento della Sala della Adunanze del Rettorato.

I pannelli sono copie da Palma il Giovane: il quadro originale, conservato nel Depositorio dei dipinti demaniali in Palazzo Ducale era in origine nella Sala dei Banchetti dello stesso Palazzo Ducale. Non è invece di derivazione da Palma il Giovane la tela con lo stemma dei Corner, realizzata autonomamente dal Mainella proprio con l'intento di ottenere una decorazione armoniosamente scandita delle pareti e completare l'assieme in analogia con gli altri pannelli.

In margine alla delibera n. 12262 del 14 ottobre 1932, per l'approvazione della maggior spesa, si legge che il pittore Angelo Moro richiedeva il pagamento di lavori non preventivati inizialmente, perché, oltre al restauro dei quadri, "si dovette procedere pure alle velature dei due soprafinestre eseguiti dal Mainella e ciò per intonarli all'ambiente, (...)".



Gruppo veneziano arti decorative (pittore Cesare Mainella?), *Copia da Palma il Giovane*, olio su tela, 102 x 255 cm ca., 1932



Gruppo veneziano arti decorative (pittore Cesare Mainella?), *Due putti con lo stemma dei Corner*, olio su tela, 100 x 180 cm ca., 1932

Il Gruppo Veneziano Arti Decorative

Il *Gruppo Veneziano Arti Decorative* si era costituito con l'appoggio dell'Istituto Veneto per il Lavoro, della Unione Industriale Fascista e della Federazione degli Artigiani, considerata la necessità che anche Venezia, a somiglianza di altre città d'Italia e dell'Estero, avesse una organizzazione di artisti e di industrie che potessero assumere il completo arredamento di interni.

Il Gruppo assumeva lavori di costruzione - arredamento di ambienti, eseguendo e fornendo quanto possa anche in parte necessitare di: Mobilio - stoffe e velluti - Decorazioni pittoriche - Decorazioni in stucco - Decorazioni in mosaico - Vetri - Lampadari - Vetrate - Pannelli decorativi - Pavimentazioni in legno - ad intarsio - mosaico e terrazzo - Oreficeria - Lavori in ferro battuto e metalli - Quadri ecc. Del Gruppo facevano parte le Ditte Mainella Cesare pittore - Pasinetti Antonio tappezziere - Pasinetti Giovanni decoratore, e altre.

Il Gruppo agiva come coordinatore delle forze artistiche produttive dei partecipanti e quale tramite degli stessi con la clientela ed eseguiva lavori su progetti propri o del committente (notizie tratte da una lettera pubblicitaria dell'Associazione, del 1932, conservata presso l'Archivio storico della Provincia di Venezia).

L'Alcova o Camerino di Lucrezia Corner Dolfin

L'alcova, che qui si propone di ribattezzare come "Camerino di Lucrezia Corner Dolfin" è forse l'unico ambiente del palazzo dove possiamo trovare ancora la struttura così come la vissero i Corner nel Settecento. È tradizionalmente chiamata alcova poiché è probabile fosse adibita a camera da letto. Come abbiamo già ricordato, gli stucchi che decorano la stanza, di fattura delicata e con soggetto appropriato alla collocazione, in base alla testimonianza di Tommaso Temanza sono attribuiti a Francesco Cabianca, databili entro la fine del secondo decennio de Settecento se non prima e rappresentano *Galatea (?)*, e *Venere*.



Francesco Cabianca (attr.), in alto Galatea (?), in basso Venere, stucco, 1716-20 ca.

Il fatto che in entrambi i riquadri siano ben in evidenza dei delfini, induce a pensare che possano essere stati commissionati all'epoca di Francesco Corner, già estimatore dello scultore avendo acquistato la statua dell'*Antinoo*, che era sposato con una Dolfin, Lucrezia, il cui stemma familiare era caratterizzato proprio dai delfini. Date le dimensioni della stanza, piuttosto ristrette, un'ipotesi suggestiva è quella che questo ambiente sia stato trasformato in camerino e decorato appositamente per Lucrezia Dolfin dopo essere diventata vedova nel 1715. Seguendo questa ipotesi, diviene consono anche il soggetto dei dipinti del soffitto, dedicato al mito di Fetonte e al dolore per la perdita dell'amato.

Nel soffitto sono incastonate tre tele, anch'esse tra le poche opere di epoca Corner presenti nel palazzo. Sono infatti citate nell'Inventario dei mobili dei quadri di proprietà di Marina Pisani Corner presenti nel Palazzo al momento dell'indemaniazione da parte del Governo austriaco redatto il 21 maggio 1817 come "...tre soffittoni del Segala rappresentanti la la teme<ra>rietà di Fetonte colle sorelle piangenti e la caduta d'Icaro. L. 26".

Si tratta di tre dipinti che rappresentano i tre episodi salienti del mito di Fetonte, dalla richiesta di guidare il cocchio del sole, alla sua caduta e conseguente morte fino al pianto delle sorelle Eliadi e dell'amico Cicno.

L'autore di questi dipinti, caratterizzati dalla massiccia fisicità dei personaggi che quasi incombono in primo piano facendo trapelare la loro collocazione in epoca tardobarocca, è stato concordemente identificato dalla critica in Giovanni Segala, pittore veneziano apprezzato già dalla critica settecentesca per la "forza e vaghezza dei dipinti suoi" (Zanetti, 1771).



Giovanni Segala, La richiesta di Fetonte al padre di poter condurre il cocchio del sole (*a sinistra*); La caduta di Fetonte nell'Eridanio (*al centro*); Fetonte pianto dalle sorelle Eliadi e dall'amico Cicno nell'atto di trasformarsi in cigno (*a destra*), olio su tela, fine XVII-inizio XVIII secolo

Il mito di Fetonte

Fetonte era figlio di Elio (Sole). Un giorno un suo amico lo canzonò negando la sua discendenza dal dio Sole. Fetonte si recò dal padre, il quale come prova della sua paternità gli promise che avrebbe esaudito ogni suo desiderio. Fetonte chiese di poter guidare per un giorno il carro del Sole. Sebbene inquieto, Elio dovette esaudire il desiderio. Nonostante le indicazioni fornite a Fetonte, questi perse ben presto il controllo dei cavalli e il carro uscì dalla sua rotta bruciando cielo e terra. Giove intervenne e con un fulmine sbalzò Fetonte dal carro. Il corpo arso precipitò e cadde nel fiume Eridano (l'odierno Po). Sulle sponde si trovavano molte delle Eliadi, figlie di Elio e sorellastre di Fetonte, che piangevano per l'accaduto. Furono trasformate in pioppi, numerosi sulle rive del Po. Anche il re ligure Cicno, parente di Fetonte, accorse inconsolabile essendo stato l'amante del figlio del Sole. Apollo lo trasformò in un cigno, toccato da tanto dolore.

Un ambiente fuori dal comune: la Sala delle carte geografiche nel "palazzo nuovo"

Non possiamo dimenticare una stanza davvero peculiare situata in quello che è chiamato il "palazzo nuovo", edificato nel 1938 a nord del Palazzo provinciale quale ampliamento della sede degli uffici e della Prefettura di Ca' Corner: si tratta della cosiddetta "Sala delle carte geografiche", non aperta generalmente al pubblico per la difficoltà di accesso. Si tratta di un ambiente le cui pareti sono interamente occupate da carte geografiche affrescate su di esse.

Sala delle carte geografiche, particolare della parete di ingresso



Non sappiamo molto del perché sia stata realizzata tale decorazione, che rappresenta la geografia del Mare Mediterraneo. L'unico dato certo che è stato possibile stabilire dalla documentazione è che tutte le carte geografiche di questa sala dovrebbero essere state realizzate tra il 15 aprile del 1939 e il 13 luglio del 1940, quando furono pagati alla ditta Venerus alcune opere durante lavori di restauro.

Il periodo in cui è stata realizzata tale decorazione spiega forse il soggetto: la spinta imperialista data all'Italia dal regime fascista porta alla glorificazione dell'impero romano e all'identificazione del regime con esso. Ecco quindi i nomi latini che fanno da legenda ai territori affrescati, che rappresentano i confini della civilizzazione di Roma imperiale.

Apparati

SCHEDE DEGLI ARTISTI**Alabardi Giuseppe detto Giuseppe degli Schioppi**

Già attivo a Venezia nel 1590 (risulta in quell'anno iscritto alla Fraglia dei pittori, dove è ricordato anche nel 1637), la sua morte dovette avvenire fra il 1645, anno in cui fece testamento ed il 14 marzo 1650, in cui sua moglie Rossana si dichiara vedova. Dipinse ornati e prospettive.

Le sue opere certe sono oggi perdute: le importanti decorazioni a fresco nella sala nova dei conviti (1618-23) in Palazzo ducale e sulla facciata e nel cortile di palazzo Mocenigo, ora Robilant, a S. Samuele (circa 1590) non ci sono note che per memoria delle fonti. Il fregio a monocromato col Martirio di Marcantonio Bragadin, dipinto (circa 1596) attorno all'urna dell'eroe nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia gli fu assegnato da M. Boschini e, sulla fede di questo, da A.M. Zanetti, ma l'attribuzione non è sicura. Tra le opere perdute, ricordate dal Boschini e dallo Zanetti, erano anche alcuni affreschi nella chiesa degli Incurabili, distrutta da un incendio nel 1821.

Particolarmente interessante l'attività dell'Alabardi come scenografo, poiché essa si ricollega al periodo veneziano dell'opera del Monteverdi, anch'egli, come l'Alabardi, protetto dai Mocenigo. Dei suoi allestimenti si ricordano: *La Rosilda*, tragedia di T. Ferrari rappresentata a Venezia dall'Accademia dei Sollevati Genovesi il 4 febr. 1625; *La Proserpina rapita* di C. Monteverdi, su libretto di G. Strozzi, rappresentata nel palazzo Mocenigo agli Schiavoni in occasione delle nozze di Giustiniana Mocenigo con Lorenzo Giustinian, il 16 aprile 1630; *La Maga fulminata*, di B. Ferrari e F. Manelli, secondo spettacolo lirico del teatro Tron a San Cassian (1638). Della *Rosilda* resta un'edizione rarissima del testo di Ferrari con un'incisione della scena. Della *Proserpina rapita* e della *Maga fulminata* restano i libretti e gli scenari, dimostrazione evidente dell'abilità tecnica dell'Alabardi.

Auwercx Albert

È stato uno dei più celebri arazzieri del suo tempo, iniziò la sua attività nel 1657, fu "privilegiato" nel 1671 ed è documentato per l'ultima volta nel 1717. Tra le sue opere più note si ricordano *Le Storie del Conte Guglielmo Raimondo Moncada signore d'Airola*, *Le Storie di S. Paolo*, *Le Storie di Mosè* della Cattedrale di Toledo, varie redazioni di un ciclo delle *Parti del Mondo e Potenze che reggono il mondo* (una serie a Vienna, Kunsthistorisches Museum).

Bentivoglio Scarpa Natale detto Cagnaccio di San Pietro (Desenzano del Garda 14 gennaio 1897 - Venezia 26 maggio 1946)

Crebbe nell'isola di San Pietro in Volta nella laguna veneta, luogo d'origine dei genitori manifestando fin dall'infanzia una spiccata attitudine per le attività artistiche. Discepolo di Ettore Tito all'Accademia di Venezia, iniziò la sua attività come scultore, per poi dedicarsi esclusivamente alla pittura: dopo un esordio nel futurismo, preferì poi dedicarsi ad una pittura paesana. Intorno al 1920 co-

minciò a firmare i suoi lavori con il nome di Cagnaccio con cui era conosciuto nella piccola isola di San Pietro e verso il 1925 l'artista iniziò a firmarsi Cagnaccio di San Pietro. Tenne una mostra personale nel 1923 a Ca' Pesaro. Partecipò a tutte le Biennali veneziane fino al 1946; espose al Salone di Parigi e ad altre esposizioni straniere. Tra il 1937 e il 1938 soggiornò a Genova; tornato a Venezia venne ricoverato tra il 1940 e il 1941 all'ospedale del Mare del Lido. Vari suoi lavori si trovano in Argentina, a Roma nella Galleria d'Arte Moderna e in varie collezioni private.

Il critico tedesco Rho lo definisce interprete del "Realismo magico", corrente del '900 che scarta i risultati delle avanguardie per rifarsi direttamente alla tradizione nazionale, in particolare ai modelli trecenteschi e quattrocenteschi; l'obiettivo è di approdare a una rappresentazione realistica del mondo, domestica e familiare ma al tempo stesso sospesa, attonita, quasi allucinata.

Bezzi Bartolomeo (Fucine d'Ossana in Val di Sole - Trento, 6 febbraio 1851 - Cles, 8 ottobre 1923)

Solo quand'ebbe superato i vent'anni poté, per le misere condizioni della famiglia, frequentare l'Accademia di Belle Arti a Milano. Nel 1882 prese parte all'Esposizione di Roma e da allora manifestò non comune pratica di pennello. Dal 1890 al 1912 risiedette a Venezia, trasferendosi, poi, a Verona. Nel 1914 dovette abbandonare per una malattia nervosa la pittura che riprese soltanto poco prima della sua morte. Pittore di genere e di paesaggio, visitò tutta l'Italia, la Germania e la Francia, acquistando vasta conoscenza d'arte contemporanea. Era professore onorario delle Accademie di Bologna, Venezia e Ferrara. Alla Biennale veneziana del 1914 gli fu concessa una parete apposita nella quale figuravano 9 opere. Il Bezzi sostenne, assieme a Marius Pictor, la necessità di far divenire internazionali le Biennali veneziane e nel 1895 raggiunse finalmente il suo scopo.

Bressanin Vittorio Emanuele (Musile di Piave, 22 dicembre 1860 - Venezia, 15 agosto 1941)

Studiò all'Accademia di Venezia sotto la guida di Pompeo Molmenti. Nel 1887 espose il suo primo dipinto, *L'ultimo Senato*, oggi conservato al Museo Correr. Nel 1892, nella Torre di San Martino della Battaglia, eseguì un grande affresco rappresentante un *Episodio della resistenza veneziana agli austriaci nella rivoluzione del 1848-49*. Nel 1894 vinse il premio Principe Umberto alla Seconda Triennale di Brera. Fu interprete sensibile ed originale, talvolta satirico e pungente, della vita veneziana del '700. La sua partecipazione alle Biennali di Venezia si limita a cinque edizioni, nel 1897, 1899, 1901 con notevole successo, 1905, 1922 ed inoltre alla Mostra dei 40 anni nel 1935. Ha dipinto soggetti sacri per le chiese di Rovereto, di Pola e di Rovigo; nel 1904 dipinse il salone di concerti al Conservatorio di Venezia presso Ca' Pisani realizzando a tempera una complessa serie di allegorie musicali e non. L'ultimo ampio ciclo a cui si è dedicato è quello realizzato per il Padiglione veneto all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911, i tre grandi teleri oggi conservati a Ca' Corner.

Ciardi Beppe (Venezia, 18 marzo 1875 - Quinto di Treviso, 14 giugno 1932)

Figlio di Guglielmo Ciardi e di Linda, a sua volta figlia del pittore Gian Francesco Locatelli (Locatello). Il padre Guglielmo fu il suo primo maestro. Frequentò l'Accademia di Belle Arti di Venezia, studiando figura con Ettore Tito fino al 1899. La sua prima mostra, a Milano, nel 1894, con 60 studi dal vero, ebbe notevole successo. Tenne con successo varie mostre personali. Artista innamorato della natura, alla quale si attenne scrupolosamente, cercando di coglierne gli sfolgorii e i riflessi di luce più suggestivi, lavorò ininterrottamente per oltre un quarantennio. Alla Biennale del 1912 espose in una sala apposita ben quarantacinque opere. Alla Mostra dei "Quarant'anni", Venezia 1935, gli fu allestita una esposizione postuma con 27 opere.

Brombo Angelo (Chioggia 5 gennaio 1893 - Venezia, 1962)

Partecipò alle mostre di Venezia, Roma, Torino, Napoli ed altre, minori, della regione veneta, con successo di pubblico e giudizi lusinghieri dalla critica per la sua personale, commossa visione del tema marino. A Milano, alla mostra Peschereccia del 1939, ottenne la medaglia d'oro del Ministero dell'Agricoltura. Molte sue opere sono in raccolte private e altre in raccolte pubbliche, come il mausoleo di Diocleziano a Spalato nel Museo Capitolino a Roma e i Ruderi di Nona nella Collezione Comunale di Perugia.

Courtois Jacques, detto Giacomo Cortese il Borgognone (St. Hippolyte - Francia-Comté, 12 dicembre 1621 - Roma, 14 novembre 1675)

Esponente della famiglia di pittori e disegnatori francesi. Specializzato in scene di battaglia, campo nel quale ebbe una notevole fama nel XVII secolo. La prima formazione la ebbe dal padre Jean Pierre Coutois, prima di trasferirsi in Italia nel 1636. Trascorse tre anni in campagne militari, dove disegnò battaglie e paesaggi. I suoi biografi ci dicono che in Italia risiedette a Bologna, Firenze e Siena, dove lavorò con Astolfo Petrazzi. Fu a Roma nel 1638, se è vero che qui divenne amico di Pieter Van Laer, che ritorno ad Haarlem nel 1639. A Roma Courtois conobbe Pietro da Cortona e Cerquozzi, che lo incoraggiò a dipingere battaglie.

Le sue prime opere note sono due incisioni firmate (1632 e 1647). Durante il suo primo soggiorno romano divenne richiesto dalle nobili famiglie romane, fra le quali quella dei Sacchetti e dei Pamphili. Dal 1651 al 1655 lavorò a Firenze per il principe Mattia de Medici. Tornò poi per un periodo a St. Hippolyte per vendere le proprietà di famiglia e provvedere alla dote delle due sorelle che entrarono nel convento delle Orsoline di Friburgo in Svizzera. Per questo convento fece numerosi dipinti. Nel dicembre del 1657 fece ritorno a Roma e qui entrò nell'Ordine dei Gesuiti, divenendo prete 11 anni più tardi. Dipinse alcune opere a soggetto religioso subito dopo aver preso i voti, ma presto ritornò al suo tema preferito, le battaglie.

Collaborò con suo fratello minore, Guglielmo Cortese (considerato più dotato del fratello) nella commissione più impegnativa di quest'ultimo, la decorazione

ad affresco dell'Oratorio della Congregazione Prima del Gesù (1658-1661). Nel 1664 fu coinvolto nella decorazione ad affresco dell'abside del Gesù, ma morì prima che potesse iniziare il lavoro.

De Stefani Vincenzo (Verona, 6 marzo 1859 - Venezia, 2 aprile 1937)

Compiuti gli studi classici, fu poi allievo di Napoleone Nani, all'accademia Cignaroli della sua città, e di Cesare Maccari a Roma (1883). Dopo un soggiorno a Capri, ritornò a Verona (1886), si sposò e si stabilì a Torri del Benaco, sul lago di Garda. Ma nel 1887, ottenuto successo alla Esposizione nazionale di Venezia, si trasferì in quella città, dove insegnò pittura ornamentale all'Accademia. La sua attività espositiva era iniziata nel 1883 a Roma e a Milano (con *Lungo l'Adige*); seguirono Torino nel 1884 (con *Vespero*), la Promotrice di Firenze (con *Rusticale*) nel 1885 e Verona (con *Alla botte e Cravatta nera*) nel 1886. Venne quindi l'affermazione alla Esposizione nazionale di Venezia (1887) con *Meriggio*, *Convalescenza* e *Nel tempo delle cicale*.

Pittore eclettico, passò con disinvoltura dal ritratto al paesaggio, dal quadro drammatico ed episodico a quello di genere e alla semplice notazione realistica. Le prime opere subirono l'influsso di F. Carcano e della pittura lombarda di quegli anni, come egli stesso dichiarò in una lettera (curriculum vitae, 1895): "sempre ritenuto a torto allievo del Carcano, ne dividevo però le idee". Il D., che il Costantini (1939) definisce "avvenirista", fu il primo in area veneta a partecipare al rinnovamento che serpeggiava nella penisola, aderendo a un franco naturalismo.

Nel 1890 iniziò un'intensa attività di frescante, con la decorazione di una villa a Nizza, cui seguì quella di una villa sul Garda (1898-1905) e di un'altra a Crocetta Trevigiana (1906-1908), ora distrutta (Costantini, 1939). Nel 1890 raffigurò anche alcuni episodi bellici nella torre di San Martino della Battaglia (Desenzano), ancora visibili: al secondo piano *Assalto dei granatieri della guardia nella battaglia di Pastrengo* e al quarto *Assalto della batterza zig-zag nella guerra di Crimea*. Ma la più celebre di tutte le sue decorazioni murali è quella della nuova sala del Consiglio provinciale al pianterreno del palazzo della prefettura di Venezia, per la quale vinse il concorso con l'amico Giuseppe Vizzotto Alberti. Il lavoro, inaugurato nell'agosto 1897, era stato iniziato soltanto un anno prima.

Dopo le presenze a Milano (Brera) nel 1891 (con *L'accusa*) e all'Esposizione nazionale di Torino nel 1898 (con *Le nostre ragazze* e *Ritratto di signora*), intorno ai primi del XX secolo si nota una flessione nella produzione, durata quasi un decennio. Riprese quindi a esporre nel 1910, di nuovo a Brera (con *Gli assenti*), poi a Venezia nel 1912, alla Biennale con un'intera sala (trentacinque opere).

Nel periodo 1914-17 si dedicò all'incisione (acquaforte, puntasecca), sotto la guida di E. Brugnoli. Un'acquaforte (*Madre e figlia*) è presso la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. Dal 1922 (con *Fiore rosso*) mutò stile e iniziò un periodo straordinariamente produttivo.

Proseguì costante anche la sua partecipazione a mostre collettive; a Venezia, alle Biennali del 1922, 1924, 1932; oltre che nel 1930 alla Fondazione Bevilacqua La Masa, nel 1935 alla Mostra dei quarant'anni della Biennale e a Roma nel 1931 alla Quadriennale (p. 165 del catal.). Di rilievo furono anche le personali: a Milano, alla galleria Pesaro, nel 1918 e nel 1928; a Venezia, alla galleria Boralevi, nel 1931, con una sessantina di quadri, studi e bozzetti eseguiti negli ultimi due anni in Cadore e Alto Adige.

Sue opere si trovano presso la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma (*Benaco marino*), presso la Galleria d'arte moderna di Venezia (*Autoritratto*, 1901; *Armonie di sera*, 1906; *Meriggio*, *Quiete del mezzogiorno*, *In osteria*, 1887); il Museo civico di Verona (*Un'ombra*, 1908; *Lisa*), i Civici Musei di Udine (Mercato di Santa Margherita) e in numerose collezioni private. A Verona, nella chiesa dei Ss. Apostoli, si conserva una pala d'altare con il *Transito di san Giuseppe*.

Il De Stefani fu premiato con due medaglie d'oro e una d'argento, rispettivamente a Monaco (1891), all'Esposizione Colombiana di Genova (1892) e da parte del ministero della Pubblica Istruzione (per *A lavoro finito*).

Gli furono dedicate due mostre retrospettive, a Milano (galleria Dedalo) nel 1939) e a Verona (saloni della Gran Guardia) nel 1940.

Donati Carlo (Verona, 4 aprile 1874 - 1949)

Frequentò l'Accademia di Belle Arti "Cignaroli" della sua città, allievo di Napoleone Nani. Ottenne la sua prima affermazione in pubblico nel 1900 con il *Ritratto del cardinale Luigi di Canossa*. Da allora espose in numerosissime mostre in Italia e all'estero. Ha trattato di preferenza il soggetto religioso; ha decorato a fresco la cappella della Vittoria in Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, la cappella dei Caduti in San Luca a Verona, la facciata della chiesa dei Cappuccini a Trento e molte altre chiese del Veneto e dell'Istria. A Budapest, per conto del Governo, affrescò la chiesa nazionale italiana.

Fragiacomo Antonietta (Venezia 13 giugno 1859 - 14 novembre 1942)

Sorella di Pietro, frequentò l'Accademia di Venezia e le scuole libere di paesaggio e di figura; si perfezionò poi studiando dal vero. Prese parte alle Biennali veneziane dal 1907 al 1914, esponendo, fra gli altri, *Verso la foce* e, successivamente, dal 1920 al 1924. Alla "Mostra delle Tre Venezia" a Torino, espose *Partenza per la pesca*, acquistato dal re. Alla "Prima Esposizione Internazionale Femminile" di Torino del 1910, il suo quadretto *Raggio di sole* venne acquistato dalla regina. Ottenne diverse premiazioni. Eseguì anche una pala d'altare per le Missioni dei frati Cappuccini.

Fragiacomo Pietro (Pirano d'Istria 14 agosto 1856 - Venezia 18 maggio 1922)

Di umili origini (suo padre era un cuoco) dopo aver lavorato come falegname, tornitore e fabbro, a venti anni, sulle orme della sorella Antonietta, si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Diventò ben presto amico di Giacomo Favretto e di Ettore Tito. Espose per la prima volta nel 1879 a Verona, e nel 1880

a Torino e successivamente a Milano, a Roma, alle Biennali Veneziane, a cui partecipò ininterrottamente dal 1895 al 1920, riscuotendo attenzione e riconoscimenti. Nel 1891 il suo quadro Pace fu insignito del premio "Principe Umberto" e acquistato dal re, e l'anno successivo Pescatrice venne premiata a Genova e acquistata dalla casa reale. Nel 1905 realizzò la decorazione della sala veneta alla Biennale e nel 1908 partecipò alla prima Esposizione della Fondazione Bevilacqua La Masa. Nel 1910 la Biennale gli dedicò una mostra individuale dove presentò una settantina di lavori. Durante la guerra, per una cappella mortuaria sul Palgrande in Carnia, dipinse una *Madonna della neve*, che portò lui stesso sul monte. A due anni dalla sua morte, nel 1924, fu ordinata a Venezia una mostra delle sue opere, e furono riuniti così ben 100 dipinti, che dimostrarono la bella attività di questo pittore triestino che ritrasse i paesaggi con amore di poeta, rendendone in modo profondo il silenzio, la solitudine, la pace. Sue opere sono conservate in collezioni private e pubbliche, italiane e straniere.

Galimberti Dario (Chioggia 22 novembre 1881 - 26 novembre 1966)

Non frequentò accademie, ma fu avviato all'Arte dal Danieli, e successivamente da Alessandro Milesi. Può dirsi un innamorato della pittura veneziana dell'800: Favretto, Ciardi, Fragiaco, Tito, ecc. Esposse per la prima volta a Vienna nel 1908 e da quell'epoca prese parte attiva alle manifestazioni, sia italiane che estere; presente alle sindacali veneziane, fino al 1931-1932, ottenne anche pratici e concreti successi: sue opere figurano nel Municipio di Venezia e in quello di Chioggia, nella sede della Cassa di Risparmio di Padova e nel Palazzo comunale di san Donà. Dopo lunghi soggiorni all'estero, diresse la Scuola d'Arte di Chioggia e successivamente fu insegnante di disegno all'Istituto Tecnico Comunale.

Giorgi Arabella (Venezia 2 agosto 1942 - 12 marzo 1973)

Ha frequentato l'Istituto d'Arte e successivamente l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Ha avuto un'attività, oltre che nel settore della grafica e delle arti applicate, nella decorazione di stoffe e tappeti e nella creazione di oggetti di uso quotidiano. La sua prima personale fu nel 1962 alla Bevilacqua La Masa, ma già dal 1957 partecipava a mostre collettive. Fu invitata alla Biennale di Venezia nel 1970 per la Serigrafia e nel '72 e per le Arti Decorative.

Guidi Virgilio (Roma 4 aprile 1893 - Venezia 1984)

Dedicatosi dapprima a lavori di decorazione e di restauro, studiando liberamente, frequentò poi l'Accademia di Roma. Attenendosi alla realtà, ha ricercato un equilibrio fra la modernità e la tradizione e ha dedicato la sua attività sia al paesaggio che alla figura. Esordì nel 1915 alla Secessione Romana; in seguito espose alle Biennali veneziane dal 1920 in poi, a tutte le mostre del '900 italiano in Italia e all'estero. Alla prima Quadriennale Romana ebbe una sala personale. Nel 1946 fu invitato a Londra e l'anno seguente a Losanna, nel 1949 a Vienna, Cairo e Parigi. Nel 1950 espose a New York ed a Monaco. Nel 1955

gli fu assegnata la medaglia d'oro della Presidenza del Consiglio. Si è dedicato anche alla litografia e alla poesia pubblicando tre raccolte di liriche. Sue opere si trovano nei più importanti musei del mondo.

Della sua pittura ha detto: “A me piace concepire lo spazio come un universo pieno di luce in costante movimento, accogliente forme e colore; uno spazio che si identifichi con la luce e che la luce sia l'elemento attivo dello spazio. Qual che sia la verità fisica, a me piace concepire la luce come protagonista dello spazio, causa di tutto, veramente primo atto della creazione”.

Mainella Cesare (Venezia 1885 - 21 gennaio 1975)

Nacque in una famiglia di artisti: il padre fu architetto, mentre la madre, Fanny, figlia del pittore Giulio Carlini, di cui la Città metropolitana possiede due bei ritratti raffiguranti l'uno *Carlo Alberto con il proclama del 1848*, l'altro *Napoleone III alla battaglia di Solferino* (da anni collocati a San Servolo), fu una delle prime donne a diplomarsi all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Si iscrisse all'Accademia nel 1901 e studiò poi pittura a Parigi. Nel 1936 partì per l'Etiopia e fu fatto prigioniero dagli Inglesi che lo deportarono in Rhodesia del sud. Ritornò a Venezia nel 1947; a Genova realizzò pannelli decorativi ed alcuni dipinti ad olio. Si ritirò a Treporti nel 1962, dedicandosi alla pittura, in particolare di nature morte ad olio.

Marussig Guido (Trieste 14 dicembre 1885 - Milano 1973)

Fu allievo di Ettore Tito all'Accademia di Belle Arti di Venezia. A Venezia abitò sino al 1916. Appartengono a questo periodo i notturni veneziani e i salici. Poi si trasferì a Milano. Espose opere di pittura a 17 Biennali di Venezia e fu presente alle più importanti mostre nazionali e in molte rassegne internazionali. Sue opere sono nelle Gallerie d'Arte Moderna di Firenze, Venezia, Trieste, ecc. Lavorò anche nel campo dell'arte sacra: ha decorato con otto vetriate il tempio di S. Sebastiano di Milano e con una grande vetriata la chiesa dell'Ospedale Maggiore, a Milano. È stato autore di sintetiche xilografie, in gran parte di soggetto veneziano; insegnante e direttore dell'Istituto d'Arte di Parma, insegnante all'Accademia di Brera. Collaborò con articoli di critica d'arte, specialmente per la decorazione e la scenografia, a più riviste. È stato accademico dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze e dell'Accademia di Belle Arti di Parma.

Memo Carlo (Burano 2 marzo 1941 - vivente)

Da bambino accompagnava i pittori in barca, iniziò da lì a disegnare con il carboncino; fece parte del gruppo di Burano con Bovo, Bronsa, Dini, Senigaglia, ma a vent'anni, fra l'essere pescatore - pittore e solo pittore, prese quest'ultima strada. Ha iniziato come pittore figurativo, disegnando paesaggi, nature morte, poi per caso, nel 1959, cancellando un paesaggio, “ha capito che poteva uscire qualcosa di diverso” e ha intrapreso la strada dell'astrattismo: un astrattismo nato dal mosaico veneziano, con tessere di colore costruite con la pittura ad olio stesa in più strati successivi. Ma dipingeva anche paesaggi, per vendere, e gi-

rava il mondo lavorando come timoniere sulle imbarcazioni da 200 metri: Africa, Australia, Cina. Nel 1976 decide di abbandonare l'arte figurativa, definitivamente, bruciando nell'orto i vecchi dipinti. Ora i suoi quadri sono "un'esplosione di migliaia di segni e di colori accesi", dipinti su tele che si prepara da sé. Si è dedicato anche allo studio del tessile, del disegno da stampare sul tessuto; ed ha allestito anche una mostra in Giappone. Suoi sono stati i manifesti per le Biennali Cinema del 1994, 95 e del 96. Firma i suoi quadri come "Diavolo", soprannome che deriva da una vecchia leggenda che ricorda con orgoglio, secondo la quale i suoi antenati rapivano le fanciulle e poi le gettavano in acqua; o viene talvolta chiamato "Canacca", uomo dei mari del sud. Risiede a Torcello.

Milesi Alessandro (Venezia 29 aprile 1856 - 29 ottobre 1945)

Di origine bergamasca, frequentò l'Accademia di Venezia, poi fu per due anni a Verona, nello studio di Napoleone Nani, che lo aiutò anche finanziariamente. Espose per la prima volta nel 1881 a Milano e dal 1895 a tutte le Biennali veneziane fino al 1935. Si fece ammirare per i gustosi quadri di genere, nei quali dimostrò l'affinarsi della sua tavolozza ed il progressivo acquisto di una delicata e personale individualità artistica. Nel 1890 vinse la medaglia d'oro all'Esposizione di Boston, ed anche nel 1893, a Monaco, il suo dipinto L'ora tranquilla meritò una medaglia d'oro. Negli anni seguenti le partecipazioni a mostre nazionali e internazionali si susseguirono a ritmo incalzante. Nel 1903 iniziò una nuova attività come ritrattista, fu chiamato anche a Roma a realizzare il ritratto di Pio X. Nel 1912 fu tenuta a Venezia una personale nella quale figurarono 38 sue opere, e alla Biennale del 1935, alla mostra dei Quarant'anni, gli verrà dedicata tutta la sala X.

Novati Marco (Venezia, 20 maggio 1895 - 24 luglio 1975)

Può essere considerato autodidatta, anche se dal 1919 al 1921, frequentò lo studio di Emilio Paggiaro. I numerosi viaggi giovanili all'estero e la frequenza di Palazzo Carminati dov'erano gli studi dell'Opera Bevilacqua La Masa e dove lavoravano Ravenna, Bergamini, Seibezzi, Mori, Da Venezia, completarono l'itinerario di maturazione artistica. Espose a numerose rassegne nazionali ed internazionali: ininterrottamente alla Biennale d'Arte dal 1928 al 1956, con una parete in occasione della mostra per il 40° anniversario della manifestazione, varie Quadriennali nazionali d'arte a Roma dal 1931 al 1958 e varie mostre d'arte Italiana contemporanea all'estero. Nel 1932 e 1933 soggiornò in Russia per incarichi artistici. Tra i molti premi conseguiti si ricordano quello conseguito alla Mostra d'Arte Sacra di Padova nel 1932, il primo premio Favretto nel 1952, il premio Rotary Club alla Biennale Internazionale di Venezia del 1954, il primo premio alla Mostra "Disegno italiano" a Savona nel 1954, il I premio artisti Veneti alla Galleria San Vidal nel 1958. Marco Novati intraprese un percorso autonomo nella pittura veneziana tra le due guerre, lontano sia dalla restaurazione accademica, sia dalla pittura anticonformista della Scuola di Burano. La pittura

di Novati si colora di un cupo realismo che predilige il mondo dei popolani, della povera gente, delle contraddizioni della società.

Penzo Francesco detto Cabianca (Venezia 26 dicembre 1666 - 15 aprile 1737)

Secondo il Temanza (Zibaldone, 1738-74) sarebbe stato dapprima allievo dell'Ongaro e poi di Giusto Le Court, con il quale avrebbe collaborato nel cantiere della Salute. La sua prima opera autonoma è l'*Antinoo* di Ca' Corner la Ca' Granda a San Maurizio. All'interno dell'edificio gli sono anche attribuite le decorazioni a stucco (Temanza). Spetta al Riss (1979) l'aver individuato la firma "F.co Cabianca" in uno dei *Busti virili* oggi collocati sulle pareti del cortile di Ca' Corner. Altri due *Busti virili* della stessa serie, di uno dei quali esiste il modello in terracotta a Ca' Rezzonico, gli sono stati attribuiti dal De Grassi. Altre opere di questo periodo: Statue della facciata di San Tomà; Rilievi nello scalone del Seminario patriarcale. Attorno al 1698 il Cabianca si reca in Dalmazia: fa tappa a Spalato, Ragusa, Cattaro. Ritorna a Venezia nel 1708. In questo periodo lavora ai Frari (fino al 1714). Tra il 1715-17 esegue numerosi busti e statue commissionate da Pietro il Grande. Tra il 1723 e il 1728 lavora per la chiesa dei Gesuiti. Attorno al 1730 si trasferisce a Gorizia e, prima di ritornare a Venezia, a Padova.

Rizzi Lorenzo (Colugna, Udine 1830 - Venezia 1893)

Frequentò i corsi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Partecipò nel 1853 all'Esposizione di Arti Belle e Mestieri di Udine con alcuni quadri ad olio, fra i quali *Lacrime di una vedova*. Realizzò pitture a soggetto religioso per la parrocchiale di Ceresetto di Martignacco, per la chiesa di Artegna, per la chiesa parrocchiale di Chiusaforte. Assai apprezzato per la sua abilità nella tecnica dell'affresco, decorò il soffitto del teatro Minerva di Udine (oggi non più esistente); dimorò gli ultimi anni a Venezia a palazzo Papadopoli, dove avrebbe lasciato alcuni non meglio specificati lavori ad affresco. Nella chiesa di San Clemente Papa in Valdagno, che ospita ben 41 sue tele, è documentata l'ultima fase di attività del pittore, anche se si ritiene che si sia avvalso dell'opera di collaboratori o allievi per le tele minori.

Scamozzi Vincenzo (Vicenza, 2 settembre 1548 – Venezia, 7 agosto 1616)

Architetto e scenografo italiano rinascimentale della Repubblica Veneta, operante nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento a Vicenza e nell'area veneziana, dove fu la figura più importante tra Andrea Palladio e Baldassarre Longhena.

Secondo Scamozzi, l'architettura - disciplina a cui egli dedicò tutta la vita - doveva essere una scienza esatta, complessa, con proprie regole da studiare attentamente e con pazienza: «Architettura è scienza».

Ricevette una prima educazione dal padre Giandomenico, imprenditore edile benestante di origini valtelinesi e culturalmente legato a Sebastiano Serlio. Nel

1572 si stabilì a Venezia, studiando il trattato *De architectura* di Vitruvio nell'interpretazione di Daniele Barbaro e di Andrea Palladio. Nel 1578-80 soggiornò per la prima volta a Roma, dedicandosi a sua volta allo studio e al rilievo dei monumenti antichi.

Tornato a Vicenza, in collaborazione con il padre realizzò una serie di palazzi e ville nella città natale e nella provincia, lavorando inoltre al completamento di alcune opere di Palladio, alla morte di quest'ultimo (1580).

La sua tarda attività si svolse ancora a Venezia, dove si era stabilito nuovamente e dove vinse nel 1582 il concorso per la prosecuzione della Libreria di Jacopo Sansovino, realizzando le Procuratie Nuove che completano l'impianto di Piazza San Marco. Interruppe la sua intensa attività a Venezia (chiesa di San Nicola da Tolentino) e a Vicenza nel 1599 per intraprendere alcuni viaggi che lo portarono Praga, in Svizzera, Germania, Francia e in particolare a Parigi dove studiò l'architettura gotica. Del suo viaggio di ritorno da Parigi a Venezia rimane un taccuino illustrato. Fu attivo nel vasto territorio della Serenissima, da Castelfranco Veneto a Bergamo.

Scamozzi rappresentò, per molti aspetti, una figura assai moderna come architetto, studioso ed intellettuale del suo tempo. Fu tra i pochi a capire la necessità di raccogliere una notevole biblioteca personale, collezionando libri (all'epoca assai preziosi) delle più diverse discipline, dalla matematica alla fisica. Fu il primo a progettare l'allestimento di un museo, curando attentamente non solo la disposizione dei pezzi ma anche lo studio dell'illuminazione sia naturale che artificiale, aspetto assai moderno che del resto si riscontra in molti dei suoi progetti. Scamozzi, contemporaneo di Palladio ma di quarant'anni più giovane, dovette sviluppare un rapporto complesso (e in parte ancora da esplorare) con il più grande architetto del tempo. Sembra esserne assieme discepolo e avversario, ammiratore e critico.

Scamozzi fu al contrario un vero protagonista dell'architettura del suo tempo ed un architetto eccezionalmente erudito. Interpretando senza dubbio la lezione del Palladio, sviluppò un proprio linguaggio, meno scenografico ed improntato volutamente ad un maggiore rigore (ad es. attraverso lo schiacciamento delle lesene in facciata) ed assai apprezzato nel suo tempo.

Scamozzi si trasferì a Venezia, senza però riuscire a sostituire Palladio, dopo la sua scomparsa, nel ruolo di architetto della Serenissima. Gli studi a Roma gli consentirono di accreditarsi presso l'élite veneziana che aveva sostenuto Palladio (in particolare presso Marcantonio Barbaro) ma i suoi lavori per i Veneziani, pur numerosi, sarebbero stati contrassegnati da numerose difficoltà e incomprensioni. Un'epoca stava tramontando e Venezia si avviava ormai alla propria fulgida decadenza.

Grazie alle sue opere ma soprattutto al suo trattato *L'idea dell'architettura universale*, pubblicato a Venezia nel 1615, Scamozzi influenzò la formazione degli architetti europei, in particolare i continuatori del palladianesimo come Richard Boyle, III conte di Burlington. La storia editoriale del trattato è una storia sfortunata, con successive riduzioni sino alla pubblicazione, a spese dell'autore, di

sei volumi sui dieci previsti. Tuttavia ad essa corrisponde una straordinaria fortuna successiva,[5] tradotto in numerose lingue, in particolar modo nei Paesi Bassi, dove il trattato viene ristampato più volte, anche aggiungendo materiali originali non presenti nell'edizione del 1615. Allo stesso tempo gli architetti dell'Europa settentrionale guardano a Scamozzi come a un modello, almeno quando a Palladio.

Segala Giovanni (Murano, 1663 - Venezia, 1720)

Fu allievo, secondo lo Zanetti, di Pietro della Vecchia. Ispirandosi all'arte dei contemporanei, in particolare di Gregorio Lazzarini, sviluppò uno stile fluido con colori delicati e luminosità soffusa. Ha lasciato opere in varie chiese di Venezia e del Bergamasco. Tra il 1688 e il 1692 lavorò al palazzo dei von Platen ad Hannover (opere ora conservate all'Historisches Museum). È sempre stato oggetto di lusinghieri consensi da parte della critica veneziana settecentesca. È probabile che sulla formazione giovanile abbia avuto il suo peso lo stile accademizzante del Fumiani o di Bellucci, Lazzarini e Molinari, come dimostrano le sue opere giovanili, caratterizzate da una pittura composta e levigata. All'inizio del secolo si hanno notizie di numerose committenze ricevute dall'artista, che però morì in completo stato di indigenza, gravato da debiti.

Tatti Jacopo detto Sansovino (Firenze, 2 luglio 1486 - Venezia, 27 novembre 1570)

È stato un architetto e scultore italiano. Fu il Proto (massimo architetto) della Repubblica di Venezia dal 1529 fino alla morte.

Iniziò il suo apprendistato artistico nella bottega di Andrea Contucci, detto Il Sansovino, dal quale ereditò anche il soprannome, verso il 1506 a Roma, accompagnato da Giuliano da Sangallo il Giovane; le sue prime opere autonome e autografe sono documentate solo a partire dal successivo rientro a Firenze, dal 1511 al 1518, mentre è assai probabile l'esecuzione da parte sua dell'ultima delle sculture (verso sinistra) nel coro di Santa Maria del Popolo, dove Andrea Sansovino stava lavorando ai 2 monumenti funebri Ascanio Sforza e Girolamo della Rovere sotto la direzione di Donato Bramante. Seguono altre opere legate allo stile del suo maestro Andrea come il *San Jacopo Apostolo* (1511, Duomo di Firenze) o il *San Jacopo di Compostela* (1518, chiesa di Santa Maria di Monserrato, Roma), seppur con qualche dettaglio che rivela di nuovo un'influenza michelangiolesca, come la torsione delle figure. Sempre a Firenze partecipò al concorso per la realizzazione del Mercato Nuovo senza vincerlo. Migliore esito ebbe invece il concorso per la basilica di San Giovanni Battista dei Fiorentini a Roma, bandito da Leone X nel 1514, al quale parteciparono anche Raffaello, Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi. Il suo progetto fu scelto, ma in seguito a difficoltà tecniche, abbandonò il cantiere poco dopo l'inizio delegando Antonio da Sangallo.

Nel 1515 partecipa al concorso per la facciata della basilica di San Lorenzo a Firenze, dove viene in contatto diretto con Michelangelo, che vinse il concorso

anche se l'opera resta tutt'oggi incompiuta, dal quale attinse irrobustendo i volumi delle sue successive opere architettoniche, con maggiori effetti di chiaro-scuro dato dal contrasto tra spazi pieni e vuoti.

Il suo secondo periodo romano (1516-1527) è caratterizzato da uno sviluppo del suo stile verso una maggiore grandiosità, come nella *Madonna del Parto* nella basilica di Sant'Agostino (1521), il *Sant'Antonio* oggi per San Petronio a Bologna e i monumenti funebri al Cardinale Sant'Angelo e a Antonio Urso nella chiesa di San Marcello al Corso, insieme a Andrea Sansovino, e quello al Cardinale Quignone in Santa Croce in Gerusalemme, indipendentemente. Come architetto ristrutturò le cappelle (e forse anche altri elementi architettonici) nella già citata San Marcello al Corso, che era stata distrutta da un incendio nel 1519 e venne terminata in gran parte nel 1527, e creò il Palazzo Lante, che segna la prima opera dove il suo stile derivato dalla scansione degli spazi di Bramante, inizia ad essere evidente.

Fuggì da Roma in seguito al Sacco del 1527, riparando a Venezia, dove avrebbe voluto solo passare in direzione della Francia. Fu invece trattenuto in città dopo essere stato presentato al doge Andrea Gritti dal cardinale Grimani, dopo aver ricevuto un'immediata commissione per il restauro delle cupole della basilica di San Marco. A Venezia si stabilì definitivamente e lasciò la città lagunare solo per un viaggio nella sua città natale nel 1540.

Fu il primo architetto nella città dei canali ad introdurre lo stile monumentale del rinascimento maturo, sebbene adattato alle caratteristiche architettoniche della città, fino ad allora dominata dallo stile ornato e minuzioso di Codussi e dei Lombardo. Partecipò probabilmente alla ricostruzione delle Procuratie Vecchie, nella fase conclusiva dei lavori, e da questo intervento prese forma il progetto di ristrutturazione completa di Piazza San Marco, comprendente l'edificazione della Biblioteca Marciana (fino al 1546), della Loggetta del Campanile (1537-1540 per la quale scolpì anche i rilievi e le statue nelle nicchie), e infine delle Procuratie nuove, costruzione cui attesero, a causa della sua morte, Vincenzo Scamozzi e Baldassare Longhena, il primo dei quali modificò l'originale progetto del Tatti, aggiungendo all'edificio un ulteriore piano, e dunque innalzandolo rispetto alla Libreria Marciana. Sansovino fu nominato Proto della Repubblica, cioè massimo architetto, nel 1529, prestigiosa carica che mantenne fino alla morte.

All'epoca della ristrutturazione della piazza il Sansovino era stato anche autore della chiesa di San Geminiano, capolavoro distrutto per volontà di Napoleone, che vi fece costruire l'attuale Ala Napoleonica. Un'altra opera distrutta in seguito alle soppressioni napoleoniche è la chiesa di Santo Spirito sull'isola omonima della Laguna, di cui oggi rimangono solo parti dei muri perimetrali.

Altre opere veneziane sono l'interno della Chiesa di Santa Maria della Misericordia, la Zecca (1536-1540), il Palazzo Corner sul Canal Grande (dal 1537), la chiesa di San Francesco alla Vigna (1534, poi completata dal Palladio), la Tribuna del Duomo (1538), la chiesa di San Martino (1540), l'altare dell'Assunta di Tiziano nel Duomo di Verona (1543), la Scala d'oro nel Palazzo Ducale (1554).

In terraferma un'opera di notevole importanza è Villa Garzoni a Pontecasale di Candiana, nella bassa padovana.

Per quanto riguarda la sua attività di scultore a Venezia, numerose furono le commissioni per marmi e bronzi, come la *Madonna con Bambino* per l'arsenale di Venezia (1534), il *Miracolo del fanciullo Parrasio* e la *Guarigione della giovane Carilla* per la basilica di Sant'Antonio da Padova (1535-36), le sculture, la cancellata del presbiterio e la porta bronzea della Sacrestia di San Marco (1537-1546), il Battista per la chiesa dei Frari (1540-1550).

Grazie all'amicizia con Pietro Aretino e Tiziano fu ammesso nel patriziato veneziano. Alla sua morte fu celebrato come uno dei più notevoli e influenti architetti della Repubblica. Gli succedette alla carica di Proto Andrea Palladio, che inoltre nel 1549 realizzò, su progetto di Sansovino, la copertura superiore di palazzo della Loggia a Brescia.

Le sue ceneri sono ora conservate nel battistero della basilica di San Marco. Suo figlio Francesco Sansovino fu un importante letterato e critico d'arte.

Tito Ettore (Castellammare di Stabia - Napoli, 17 dicembre 1859 - Venezia, 26 giugno 1941)

La madre si trasferì a Venezia, sua città natale, quando Ettore Tito aveva otto anni. L'inclinazione per il disegno gli procurò l'ammissione precoce all'Accademia di belle Arti, dove studiò dal 1871 al 1876. Si distinse nel disegno di figura, di prospettiva, di nudo dal vero, e nella pittura ad olio dal vero. Espose il suo primo quadro, *Pescheria vecchia*, a Venezia, alla Biennale di Venezia del 1887, dove ebbe grande successo e fu acquistato dal Governo per la Galleria d'Arte Moderna di Roma. Da allora partecipò a quasi tutte le principali mostre italiane.

A Roma, per la Mostra Internazionale del 1911, realizzò per la sala Veneta, il grande plafond raffigurante l'*Allegoria dell'Italia erede e custode dei tesori marittimi di Venezia* (ora alla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro), e, con *Risurrezione* vinse il primo premio per Pale d'Altare.

Espose frequentemente anche all'estero: a Parigi, a Vienna, a Londra, a San Francisco, a Bruxelles dove nel 1915 il suo quadro *La Gomena* ottenne il Gran Premio assegnato all'Italia. Nel 1895 ottenne la nomina a professore di Figura presso l'Accademia di belle Arti di Venezia. Si dedicò anche all'affresco: eseguì gli affreschi di villa Berlingieri a Roma e dipinse la volta della chiesa degli Scalzi, terminata nel 1933, in sostituzione dell'affresco di Giovan Battista Tiepolo andato distrutto con il bombardamento del 24 ottobre 1915. Pittore fortunato, ebbe sempre il favore del pubblico e della critica per la sua arte facilmente comprensibile, chiara, di grande abilità tecnica. Nei grandi affreschi si nota una spiccata ispirazione tiepolesca, L'influenza della pittura del Settecento veneziano è presente anche nelle altre sue opere.

Van Orley Jan

Pittore e cartonista, molto attivo all'inizio del XVIII secolo; erede della tradizione barocca fiamminga discesa da Rubens, e anche dal gusto classico-barocco francese del secondo Seicento. I cartoni per il *Telemaco* datano probabilmente tra il 1700 e il 1710 (tra i quali anche il modello per il Banchetto rappresentato nell'arazzo), dopo di che esiste documentazione della sua preparazione di nuovi cartoni per la stessa serie nel 1724.

Talvolta intervenne come pittore di figure, delegando al paesaggista Augustine Coppens l'invenzione dei paesaggi: l'aperta spazialità degli scenari di questo Banchetto fanno pensare che egli ne sia il disegnatore.

Vianello Giovanni (Padova, 7 luglio 1873 - 11 dicembre 1926)

Frequentò l'Accademia di Venezia e riuscì particolarmente nei lavori a carattere decorativo. In tutti i suoi dipinti si nota una caratteristica colorazione, spiccatamente personale. Espose nel 1892 a Padova, e successivamente a Torino, a Verona, a Venezia, a Milano, a Roma. Nel 1909 figurò al Salone d'Autunno a Parigi. Nel 1911 gli fu commissionata la decorazione del Padiglione veneto per l'Esposizione nazionale di Roma, da dove provengono le due tele di Ca' Corner. Esegui tele per la Parrocchiale di Pontelongo e affreschi, fra i quali si ricordano *Le nove Muse* al Teatro Sociale di Rovigo, *Episodi della vita di san Pietro* per le pareti laterali della chiesa di San Pietro a Padova e decorazioni nel palazzo della Cassa di Risparmio di Padova.

Vizzotto Alberti Giuseppe (Oderzo, 1862 - Venezia, 30 novembre 1931)

Si trasferisce appena diciannovenne a Venezia, dove studia presso l'Accademia di Belle Arti, e qui la sua presenza è documentata dal 1880 al 1886. Esordisce come pittore decoratore, vincendo il concorso per la realizzazione di un ciclo pittorico per l'abside della chiesa di S. Maria dei Miracoli di Livenza, grazie alla bellezza dei quali, otterrà in seguito la commissione per la ricostruzione architettonica e decorativa del complesso. Al 1893 risalgono i lavori per la decorazione della torre di San Martino: *Il combattimento fra i garibaldini e le truppe del Re di Napoli, Francesco II di Borbone, presso Capua, La Morte del maggiore Giacomo Pagliari presso la Porta Pia* e i venti *Ritratti di uniformi*, realizzati in collaborazione con il pittore Vincenzo De Stefani. Sempre insieme a De Stefani riceve nel 1896 la commissione per la realizzazione nella sala del Consiglio Provinciale di Ca' Corner, a Venezia, di un lungo fregio della lunghezza di 42 metri, dal titolo *Il doge Giovanni Mocenigo partecipa alla processione per l'Ascensione*, e di parte della decorazione della sala del *Trionfo di Venezia* con il ritratto di Venezia assisa e varie personificazioni di Arti, Scienze, Agricoltura, Industria, Mare, Giustizia e Sapienza.

Si dedicò anche al quadro di paesaggio, nel quale fece uso di una vena lirica alla P. Fragiaco (Pescatori in laguna, 1892, coll. privata) e alle scene di genere in costume (*Una raffica a Venezia nel Settecento*, esposto a Roma nel 1903). Sue opere comparvero alle biennali veneziane (1895, *Sotto la pioggia*; 1907, *Piccola*

pianista) e alle mostre di Udine (1903, *Bassa marea*), Torino (1898, *Acque morte*; 1902, *Autumnalia*), Milano (1894, *Vespero*) e Roma (1895, *Nubi vaganti*).

Wolf Ferrari Teodoro (Venezia, 29 giugno 1878 - San Zenone degli Ezzelini, 27 gennaio 1945)

L'attività di Teodoro Wolf Ferrari fu rivolta principalmente al paesaggio, con preferenza per il soggetto montano o quello assolato della Libia. Fu infatti il primo pittore recatosi in Tripolitania (Libia). Per i suoi meriti di illustratore della Tripolitania venne insignito dell'Ordine coloniale della Stella d'Italia. Fu collaboratore di Nino Barbantini per l'organizzazione delle mostre di Ca' Pesaro e fu spesso in giurie di importanti esposizioni. Sue opere sono presenti in numerose istituzioni museali italiane ed estere, tra le quali il Museo Africano di Roma (già museo Coloniale) e la Galleria di Brighton.

Zini Umberto (Padova, 12 dicembre 1878 - Venezia, 4 gennaio 1964)

Fu allievo di Ettore Tito, di Guglielmo Ciardi e Luigi Nono all'Accademia di Venezia; frequentò poi la Scuola libera di nudo diretta da quest'ultimo. Ottocentista convinto, si dedicò alla figura e al paesaggio: lo interessò soprattutto il ritratto, e nel paesaggio si ispirò alla laguna veneta. Esordì a Ca' Pesaro, dove continuò a figurare e prese parte a numerose esposizioni regionali. Era conosciuto e stimato come ritrattista, tra i suoi lavori più importanti ci sono quelli di padre Sarto, dei reali, il ritratto della contessa Revedin.

GLOSSARIO

Affresco

L'affresco è una pittura eseguita sull'intonaco fresco di una parete: il colore ne è chimicamente incorporato e conservato per un tempo illimitato.

È un'antichissima tecnica pittorica che si realizza dipingendo con pigmenti generalmente di origine minerale stemperati in acqua su intonaco fresco: in questo modo, una volta che nell'intonaco si sia completato il processo di carbonatazione, il colore ne sarà completamente inglobato, acquistando così particolare resistenza all'acqua e al tempo.

Si compone di tre elementi: supporto, intonaco, colore. Il supporto, di pietra o di mattoni, deve essere secco e senza dislivelli. Prima della stesura dell'intonaco, viene preparato con l'arriccio, una malta composta da calce spenta o grassello, sabbia grossolana di fiume o, in qualche caso, pozzolana e, se necessario, acqua, steso in uno spessore di 1 cm circa, al fine di rendere il muro più uniforme possibile. L'intonaco (o "tonachino" o "intonachino") è l'elemento più importante dell'intero affresco. È composto di un impasto fatto con sabbia di fiume fine, polvere di marmo, o pozzolana setacciata, calce ed acqua.

Il colore, che è obbligatoriamente steso sull'intonaco ancora umido (da qui il nome, "a fresco"), deve appartenere alla categoria degli ossidi, poiché non deve interagire con la reazione di carbonatazione della calce.

La principale difficoltà di questa tecnica è il fatto che non permette ripensamenti: una volta lasciato un segno di colore, questo verrà immediatamente assorbito dall'intonaco, i tempi stretti di realizzazione complicano il lavoro dell'affrescatore, la carbonatazione avviene entro tre ore dalla stesura dell'intonaco. Per ovviare a questo problema, l'artista realizzerà piccole porzioni dell'affresco (giornate). Eventuali correzioni sono comunque possibili a secco, ovvero mediante tempere applicate sull'intonaco asciutto: sono però più facilmente degradabili.

Un'altra difficoltà consiste nel capire quale sarà la tonalità effettiva del colore: l'intonaco bagnato, infatti, rende le tinte più scure, mentre la calce tende a sbiancare i colori. Per risolvere il problema, è possibile eseguire delle prove su una pietra pomice o su un foglio di carta fatto asciugare con aria o vento di scirocco ossia aria calda.

Albero genealogico

L'albero genealogico è generalmente l'elenco completo degli antenati, o più specificamente, un grafico utilizzato nella genealogia per mostrare i rapporti familiari tra individui.

Abitualmente l'albero genealogico viene realizzato utilizzando delle caselle, quadrate per i maschi e circolari per le femmine, contenenti i nomi di ciascuna persona, spesso corredati di informazioni aggiuntive, quali luogo e data di nascita e morte, in alcuni casi inserendo l'occupazione o la professione. Tali simboli, disposti dall'alto verso il basso in ordine cronologico, sono connessi da

vari tipi di linee che rappresentano i matrimoni e unioni extra coniugali e la discendenza.

In alcuni casi, se non è possibile ad esempio inserire un grafico, è possibile descrivere gli antenati di una persona utilizzando una tavola genealogica.

Arazzo

L'arazzo è una forma di arte tessile che si pone a metà strada tra l'artigianato e la rappresentazione artistica. Tecnicamente è un tessuto a dominante di trama (poiché a lavoro finito l'ordito non si vede) realizzato a mano su un telaio e destinato a rivestire le pareti. Solitamente di ampio formato, rappresenta grandi disegni molto dettagliati.

Il disegno preparatorio, o cartone, di un arazzo veniva realizzato da un pittore, anche di fama: il risultato finale dipendeva dall'abilità dell'artigiano incaricato dell'esecuzione. Il termine italiano "arazzo" deriva dal nome della città francese di Arras, dove, nel Medioevo, venivano prodotti i migliori arazzi. Oggi viene impropriamente usato per indicare vari manufatti che si appendono ai muri realizzati con tecniche differenti come: il mezzo punto, il telaio Jacquard, il ricamo.

Appesi alle pareti di pietra dei castelli, in grandi sale difficilmente riscaldabili, univano alla funzione decorativa quella di isolamento termico durante l'inverno. Il grande successo degli arazzi nei secoli è probabilmente legato alla loro trasportabilità. Re e nobili potevano arrotolarli e portarli con loro negli spostamenti tra una residenza e l'altra, e, a differenza degli affreschi, erano salvabili in caso di incendio o saccheggio. Nelle chiese potevano essere srotolati in occasione di una particolare ricorrenza.

La tessitura di un arazzo utilizza lo stesso sistema di quella di un normale tessuto: i fili d'ordito sono divisi in due serie (pari e dispari) che si possono dividere; quando le serie si aprono si crea un varco detto passo o bocca d'ordito, dove si introduce la trama. Alternando l'apertura del passo il filo di trama rimane bloccato tra i fili d'ordito (quelli che erano davanti passano dietro e viceversa creando un incrocio). A differenza della tessitura di un tessuto dove il filo di trama corre da un lato all'altro portato da una navetta e facendo una riga per volta, nell'arazzo si lavora, con delle passate su una porzione ristretta della superficie della sezione e, forniti di molte navettine coi colori necessari, si costruisce una piccola porzione di tessuto (avanzamento) seguendo con precisione la forma del disegno. Così può succedere che nell'arazzo in lavorazione ci siano parti più avanzate perché si continua la costruzione di una zona dello stesso colore (esempio un fiore, una foglia), e parti che vengono riprese in seguito, creando un profilo spezzato. Il filo di trama viene schiacciato con un pettine fino a coprire completamente l'ordito, che non è più visibile a lavoro ultimato. Molto frequentemente gli arazzi vengono tessuti di lato, per caratteristiche tecniche della resa, in modo che la verticale, l'ordito, diventa orizzontale (ad esempio un personaggio tessuto sdraiato, apparirà in piedi quando l'arazzo verrà appeso).

Cavedio

Il termine deriva dal latino “cavaedium”, che identificava lo spazio scoperto al centro dell’antica casa romana (*domus*). In architettura indica un piccolo cortile interno destinato principalmente alla funzione di fornire luce e aria a locali di servizio che si affacciano su di esso e che altrimenti non riceverebbero luce e aria a sufficienza.

Encausto

L’encausto (o incausto) è un’antica tecnica pittorica applicata su muro, marmo, legno, terracotta, avorio e a volte anche sulla tela. I pigmenti vengono mescolati a cera punica (che ha funzione di legante, è una cera d’api parzialmente saponificata per renderla più fluida e di più facile impiego), mantenuti liquidi dentro un braciere e stesi sul supporto con un pennello o una spatola e poi fissati a caldo con arnesi di metallo chiamati cauteri o cestri: è questo il procedimento che differenzia l’encausto dalla pittura a cera.

La tecnica era conosciuta a Pompei e anche in Grecia, come testimoniano gli scritti di Plinio il Vecchio, ma conobbe grande fortuna presso i Romani. Si dice che l’inventore di questa tecnica sia stato Aristide di Tebe. Restano, però, scarsi reperti: tra i più famosi, i ritratti del Fayyum, in Egitto, risalenti al I secolo d.C., le icone del monastero di Santa Caterina al Sinai.

Successivamente, in epoca rinascimentale, Leonardo da Vinci si cimentò con l’encausto per realizzare *La battaglia di Anghiari*, ma, a causa di problemi tecnici, il dipinto fu in gran parte rovinato. Per le pitture murali a Pompei, su cui sono state fatte spesso ipotesi di un’esecuzione ad encausto, si è invece ormai chiarito che siano stati eseguiti ad affresco, secondo il procedimento indicato da Vitruvio per la pittura murale nel *De Architectura*, VII libro, cap. III e IV.

Sia Plinio che Vitruvio descrivono i metodi di esecuzione dell’encausto. I pigmenti venivano mescolati con colla di bue, cera punica (ovvero cera vergine fatta bollire in acqua di mare) e calce spenta, per sgrassare la colla: si ottiene una tempera densa, da diluire eventualmente con acqua. Una volta asciutta la tempera, la si spalmava con cera punica sciolta con un po’ d’olio. Si scaldava quindi il supporto o con un braciere o con il cauterio, per far penetrare la cera fino al supporto. Infine, si passava alla lucidatura con un panno tiepido.

Va ricordato inoltre il processo cosiddetto di “encausticazione”, comune nella pittura romana antica, che consisteva nello stendere uno strato di cera finale come protettivo del dipinto già realizzato.

Fusione a cera persa

La fusione a cera persa è una tecnica scultorea di origine molto antica. Utilizzata già nell’età del bronzo, ha conosciuto una notevole fioritura soprattutto nell’arte greca, romana e nella scultura monumentale.

Due sono i modi per utilizzare questa tecnica:

Metodo diretto: il modello di cera è realizzato su di un altro in terra refrattaria (terra di fusione) resistente alle alte temperature, detto nucleo o anima. Può es-

sere modellato su un'intelaiatura di legno o metallo, per dargli maggiore solidità. Sul nucleo si stende uno strato di cera, materiale facilmente plasmabile, nel quale la figura viene modellata in modo accurato, in tutti i suoi dettagli; lo spessore della cera può variare da uno a due centimetri e mezzo, a seconda delle esigenze. È la fase della vera realizzazione della statua.

La cera viene ricoperta da uno strato di materiale refrattario, che crea la cosiddetta forma esterna o cappa, provvista di canali di getto per far uscire sia la cera (scolatoi) nella fase della cottura sia l'aria e i vapori di fusione al momento dell'immissione del bronzo fuso (sfiatatoi), più un'apertura per l'immissione del bronzo. Questo blocco viene sottoposto a cottura (400-500°). La cera si scioglie uscendo dagli scolatoi e lascia tra nucleo interno e forma esterna uno spazio vuoto.

In questa cavità si cola il bronzo liquido che, solidificandosi, prende la forma della figura modellata nella cera. La fuoriuscita di aria e vapori dagli sfiatatoi deve evitare la formazione di bolle d'aria e di grumi o che il metallo non raggiunga tutti gli interstizi riempiendo uniformemente ogni spazio. Si riempiono così anche i canali di getto. Si lascia raffreddare. Si rompe la forma esterna ed emerge finalmente la statua in bronzo, che andrà rifinita.

Metodo indiretto (a tasselli): si procede in modo inverso rispetto al metodo diretto perché si parte dalla forma esterna per arrivare al nucleo interno, procedendo non per strati ma per riempimenti.

Si realizza un modello in argilla, a grandezza naturale e molto accurato in tutti i dettagli. Da esso si ottiene un calco in gesso, applicando il materiale in forma di singoli pezzi separati e smontabili (tasselli). All'interno dei singoli tasselli viene steso uno strato di cera, applicato col pennello in varie mani, che assume l'aspetto dell'iniziale modello in argilla in essi impresso.

Le lastre di cera, staccate dai tasselli, vengono montate su una forma modellata sommariamente in materiale refrattario (anima). Le giunture tra le lastre di cera vengono nascoste e questo nuovo modello in cera viene ulteriormente ritoccato e rifinito; vengono inoltre fissati i canali di getto, sempre in cera, che fungono da sfiatatoi, scolatoi e apertura per il getto del bronzo fuso. Il tutto viene ricoperto da uno strato di materiale refrattario (camicia o forma). Da questo punto in poi il procedimento è analogo a quello del metodo diretto.

Icona

Un'icona è una raffigurazione sacra dipinta su tavola, prodotta nell'ambito della cultura bizantina e slava. Il termine deriva dal russo “икона”, a sua volta derivante greco bizantino “εἰκόνα” (éikóna) e dal greco classico εἰκόν -όνοϛ derivanti dall'infinito perfetto eikénai traducibile in “essere simile”, “apparire” mentre il termine éikóna può essere tradotto con “immagine”.

Nella lunga genesi dell'iconografia cristiana, l'icona assume la propria fisionomia intorno al V secolo. L'occasione fu offerta dalla presenza nella tradizione cristiana di prototipi, i ritratti di Gesù e Maria. Si tratta del Mandylion, della Sindone e dei numerosi ritratti della Vergine attribuiti all'apostolo Luca. Quando

nel 1453 l'Impero Romano d'Oriente crollò, i popoli balcanici contribuirono a incrementare sia la produzione sia la diffusione di queste raffigurazioni sacre. Nella tradizione della Chiesa bizantina, l'icona assume un significato particolare. Il simbolismo e la tradizione non coinvolgevano solo l'aspetto pittorico, ma anche quello relativo alla preparazione e al materiale utilizzato, oltre alla disposizione e al luogo entro il quale l'opera andava collocata. L'icona trasmette un particolare messaggio teologico per mezzo del linguaggio iconico che è espresso dai colori utilizzati dall'artista.

Dalla tradizione ortodossa russa, sono stati affinati tre schemi che si rifanno all'immagine originale: Madre di Dio Orante (senza Bambino) e le due in cui è rappresentata assieme a Gesù bambino, le cosiddette "Icône dell'Incarnazione": Madre di Dio Hodighitria (colei che indica la retta via) e Madre di Dio Eleusa (immagine della tenerezza).

Le icone erano dipinte su tavole di legno, generalmente di tiglio, larice o abete. Sul lato interno della tavoletta in genere era effettuato uno scavo che veniva chiamato "scrigno" o "arca", in modo da lasciare una cornice in rilievo sui bordi. La cornice, oltre a proteggere la pittura, rappresenta lo stacco tra il piano terrestre e quello divino in cui viene posta la raffigurazione. Sulla superficie veniva incollata una tela con colla di coniglio, che serviva ad ammortizzare i movimenti del legno rispetto agli strati superiori. La tela veniva infatti ricoperta con diversi strati di colla di coniglio e gesso, che opportunamente levigati, con pelle di pesce essiccata o carte vetrate, consentivano di ottenere una superficie perfettamente liscia e levigata, adatta ad accogliere la doratura e la pittura. A questo punto si iniziava a tratteggiare il disegno.

Si partiva con uno schizzo della rappresentazione, il successivo processo era quello della pittura. S'iniziava colla doratura di tutti i particolari (bordi dell'icona, pieghe dei vestiti, sfondo, aureola o nimbo). Quindi si cominciava col dipingere i vestiti, gli edifici e il paesaggio. Le ultime pennellate venivano effettuate colla pura biacca. L'effetto tridimensionale veniva reso da tratti più scuri distribuiti in modo uniforme. Particolare cura assume la lavorazione dei volti. In genere si parte da una base di colore scuro cui vengono sovrapposti strati di schiarimento con colori più chiari. Successivamente balenii di luce chiari, ottenuti coll'ocra mescolata alla biacca, erano posti sulle parti in rilievo del volto: zigomi, naso, fronte e capelli. La vernice rossa era disposta in uno strato sottile attorno alle labbra, sulle guance e sulla punta del naso. Infine con una vernice marrone chiara si ripassa il disegno (graphia): i bordi, gli occhi, le ciglia ed eventualmente i baffi o la barba.

I colori sono ottenuti da sostanze naturali, vegetali o minerali, oppure ottenute da piccoli processi chimici come fare ossidare i metalli. Pestati a mortaio, macinati finemente, essi sono uniti al tuorlo dell'uovo che agisce da legante.

La teologia ortodossa riteneva le icone opere di Dio stesso, realizzate attraverso le mani dell'iconografo: risultava dunque inopportuno porre sull'icona il nome della persona di cui Dio si sarebbe servito. I volti dei santi rappresentati nelle icone sono chiamati liki: ovvero volti che si trovano fuori dal tempo, trasfigu-

rati, ormai lontani dalle passioni terrene. Esempio se ne trova nelle immagini di Andrej Rublëv (1360/1430).

L'icona, epifania del divino ed essenza di sacralità e divinità, presenta quindi le seguenti caratteristiche: astrazione, atemporalità (la dimensione del divino è fuori del tempo cronologico), spiritualizzazione del volto, armonia e simmetria ottenute con proporzioni geometriche, frontalismo della figura, bidimensionalità ed incorporeità della figura rappresentata, colore come gioia dello Spirito, costruzione piramidale.

Mezzanino

Il mezzanino, o piano ammezzato, in architettura è un particolare livello, normalmente ribassato, dell'edificio situato tra il piano terra e il primo piano e che non rientra nel calcolo totale dei piani.

Storicamente è un livello destinato a ospitare servizi e, nei palazzi nobiliari, anche gli alloggi del personale. Nell'architettura moderna è adibito, in genere, a uso ufficio o magazzino (spesso a servizio di fondi commerciali posti al piano terreno), ma può anche essere destinato — allorché i requisiti minimi di altezza e di illuminazione/ventilazione prescritti dalla normativa e dal regolamento edilizio vigente sono soddisfatti — a uso residenziale.

La presenza del mezzanino è spesso dovuta alla necessità di raccordare piani posti a quote diverse come possono essere il solaio di copertura dei fondi o magazzini del piano terra e i livelli a quote differenti presenti su altri lati del fabbricato. Non è raro il caso, tuttavia, della presenza del mezzanino dovuta a ragioni di composizione architettonica della facciata, poiché l'interpiano ridotto può essere utilizzato, tra l'altro, per delineare un limite fisico tra funzioni diverse dell'edificio (commercio al piano terra e residenza al piano primo).

Piano nobile

Il piano nobile è un elemento tradizionale e tipico dei palazzi nobiliari urbani dal primo rinascimento fino al XIX secolo circa, quando la distinzione di funzione fra i vari piani ed ambienti di un palazzo perse il rigido carattere schematico verso una maggiore libertà di destinazione degli ambienti. A codificare definitivamente la tipologia del palazzo nobile con il piano nobile e i mezzanini fu Antonio da Sangallo il Giovane, con il suo Palazzo Baldassini (Roma). All'interno di strutture che si dispiegavano in genere su tre piani (più raramente su quattro), nei palazzi il piano nobile coincideva con il primo piano. Era così chiamato perché costituiva la residenza vera e propria della famiglia e contava generalmente le migliori decorazioni interne di tutto l'edificio.

Al piano nobile si collocavano alcune stanze di rappresentanza come i saloni, poi le camere da letto e le altre stanze ad uso della famiglia padronale. Anche dall'esterno il piano nobile era in genere riconoscibile per le finestre più ampie e più ricche decorazioni sulla facciata. Balconi e terrazze erano pure segno di distinzione, anche se sono elementi più tardi, divenuti popolari dal Seicento in poi. Per accedere al piano nobile dal piano terreno era presente uno scalone, di

impianto spesso monumentale, che in genere partiva dal cortile centrale. Tra il piano terreno e il piano nobile potevano collocarsi dei mezzanini, cioè piani intermedi ad uso della servitù, accessibili attraverso altre scale.

Nei palazzi più grandi, a partire soprattutto dal Seicento, capitava che alcuni membri della famiglia avessero i loro appartamenti anche al piano secondo o al pian terreno, anche se il personaggio di spicco della famiglia continuava a vivere al primo piano. In quei casi si può parlare anche di un secondo piano nobile. Sempre nei grandi palazzi (o forse si dovrebbe parlare di regge), talvolta al piano terreno erano collocati gli appartamenti estivi, comunicanti con il giardino e per questo più freschi.

Dall'Ottocento si intensificò la costruzione di palazzi a quattro e più piani e le nuove soluzioni tecniche per tubi e condutture dei fumi resero obsoleta la divisione di funzioni per piani.

Portego

Il portego è un ambiente caratteristico degli edifici civili veneziani. È assimilabile a un salone da ricevimento, ma presenta caratteristiche peculiari. L'ambiente denominato portego è presente nei palazzi veneziani fin dalle origini. Con l'avanzare dei secoli e il fiorire anche a Venezia dell'architettura rinascimentale, vengono apportate delle variazioni alla struttura originale. Il portego è quel locale di passaggio che congiunge la porta ad acqua con quella di terra in un palazzo veneziano. Al pianterreno, svolge la funzione di androne per il carico e lo scarico delle merci, mentre ai piani nobili è usato sia come salone da ricevimento sia come sala passante per accedere agli altri locali, collocati sui due lati.

Solitamente, il portego ricalca la pianta dell'androne, congiungendo il portale ad acqua e il portale di terra e passando rasente la corte o essendo da essa interrotto. Le estremità di questo ampio spazio sono caratterizzate dalla presenza di ampie vetrate a polifora, la cui ampiezza varia a seconda della larghezza dell'ambiente. Nella pianta tradizionale, la scala è posta lateralmente al portego e di conseguenza non lo interrompe.

Non sono però rare le eccezioni ai modelli classici: soprattutto negli edifici più recenti, non era infatti raro creare un portego a T. Inoltre, sono presenti persino edifici che, ispirandosi al modello romano, rifiutano la presenza di un portego o ne riducono fortemente le dimensioni: esempi tipici sono Palazzo Grassi e Ca' Corner, nei quali le stanze si sviluppano attorno a un cortile porticato. Non sono rari nemmeno i casi in cui il portego è illuminato da una corte centrale.

Triglifi e metope

Triglifo: Elemento architettonico decorativo quadrangolare, sporgente, che nel fregio dorico si alterna alle metope. Il triglifo è percorso verticalmente da due scanalature (glifi), di solito triangolari, con talvolta l'aggiunta di due mezze scanalature che smussano gli spigoli.

Metopa: Nella trabeazione degli edifici dorici, porzione di muro al di sopra del-

l'epistilio (architrave costituito di blocchi di marmo posti orizzontalmente sulle colonne), compresa fra aperture per l'inserzione delle travi che originavano i triglifi (elemento architettonico quadrangolare). Può essere costituita da un grosso blocco o da una lastra sottile di pietra (o di marmo o di terracotta) che si inseriva in scanalature laterali; in origine era dipinta in rosso e turchino, ma poi fu scolpita a rilievi.

Vera da pozzo

La vera di un pozzo è la balaustra di protezione chiusa attorno al foro di un pozzo. Viene realizzata per impedire, prima di tutto, che qualcuno possa cadere accidentalmente nel pozzo, e poi per comodità di uso del pozzo stesso, potendo costituire un comodo appoggio quando vi si cala un secchio, con o senza l'ausilio di una carrucola.

Spesso, nell'accezione popolare, si tende a confondere la vera con il pozzo vero e proprio, così come è abbastanza comune confondere il pozzo con la cisterna che fa da serbatoio per le acque piovane. Col tempo e con l'evolversi del gusto architettonico, la vera è divenuta un elemento decorativo indispensabile che impreziosisce e costituisce in molti casi il fulcro dell'impostazione architettonica di cortili, piazze, chiostri, di castelli e palazzi nobiliari così come di abitazioni popolari.

*Bibliografia essenziale**Fonti manoscritte*

Archivio di Stato di Venezia:

M. A. Barbaro con aggiunte di A.M. Tasca del 1743, *Arbori de' Patritii Veneti*, vol. III, C-F, c. 61r

Archivio privato Corner, 1512-1829, in particolare: 1512-1599; 1782-1829

Fonti a stampa

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare....*, Venezia 1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare... con aggiunte fatte da d. Giustiniano Martinioni*, Venezia 1663

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia e Isole circonvicine*, Venezia 1733

A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de Veneziani maestri libri V*, Venezia 1771

F. Zanotto, *Il Palazzo Ducale di Venezia brevemente descritto da Francesco Zanotto*, Venezia 1847

P. G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino 1880

G. Tassini, *Curiosità veneziane*, Venezia 1886

La Marina di Venezia all'Esposizione Nazionale di Roma. Cenni descrittivi, a cura del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Padova 1911

A. Da Mosto, *I dogi di Venezia con particolare riguardo alle loro tombe*, Venezia 1939

A. Stangherlin, *La Provincia di Venezia 1797 – 1968 nel 50° anniversario della vittoria*, Venezia 1968

M. Sanudo, *I Diarii di Marin Sanuto*, tomo LVI, Bologna 1970

E. Musatti, *Storia di Venezia*, Venezia 1973

A. Ress, *Giovanni Maria Morlaiter. Ein venezianischer Bildhauer del 18. Jahrhunderts*, Monaco, 1979, Quaderni del Centro Studi Tedeschi di Venezia

L. Moretti in *I dogi*, a cura di G. Benzoni, Milano 1980

A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1982

A. Favaro, *Arte e storia di una alcova seicentesca*, in "La Provincia di Venezia", settembre /ottobre 1983

A. Foscarini, *Altre schede veneziane su Jacopo Sansovino*, in "Notizie da Palazzo Albani", XII, nn.1-2, 1983, pp. 135-152

E. Bassi, *Palazzi di Venezia*, Venezia 1987

AA. VV., *Il patrimonio artistico della Provincia di Venezia*, Venezia 1988

G. Aldrighetti, *Il leone di San Marco : analisi storico-araldica per lo stemma, gonfalone, bandiera e sigillo della Provincia di Venezia*, Venezia 1995

M. De Grassi, *Francesco Cabianca e la prima attività veneziana di Pietro Barrassa*, in *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century*,

Atti del Convegno (Lubiana, 16-18 ottobre 1998), a cura di J. Höfler, Lubiana, 2000

A. Rizzi, *I Leoni di San Marco*, Venezia 2001, 2 voll.

G. Romanelli, *Ca' Corner della Ca' Granda*, Venezia 2003

AA.VV., *Ca' Corner della Ca' Granda. Restauro 1999-2004: progetto diagnostico e intervento*, Verona 2004

A. Cecchini, *Il fregio della Processione del Doge. Sala consiliare della Provincia di Venezia Palazzo Corner "de la Ca' Granda" in Venezia*, Provincia di Venezia, Venezia 2004, edizione fuori commercio

E. Noè, *L'antico, Versailles, Venezia: il caso dell'Antinoo di Ca' Corner*, in "Atti e memorie dell'Ateneo Veneto: rivista mensile di scienze, lettere ed arti", 2008, vol. 2, p. 141-155.

AA.VV., *Dal tempo dei Corner al Novecento, Opere dalle collezioni della Provincia di Venezia*, Venezia 2009

Visioni e realtà, Dal tempo dei Corner al '900. Collezione Provincia di Venezia, catalogo della mostra (San Donà di Piave 18 aprile – 14 giugno 2009), Venezia, Centro stampa della Provincia di Venezia, edizione fuori commercio

Appendice

I CORNER DI SAN MAURIZIO TRA LA FINE DEL '600 E LA META' DELL'800

di Patrizia Lucchi

Premessa

Nel 2017 ricorreranno i duecento anni dal passaggio di proprietà del palazzo dalla famiglia Corner alla mano pubblica. Un omaggio ai Corner di San Maurizio diviene, quindi, doveroso da parte di un Ente che oggi ne occupa gli spazi. Così abbiamo scelto di tratteggiare alcuni personaggi che animarono queste stanze dalla fine del '600 alla sua vendita al Governo austriaco e di presentarli al pubblico. A Venezia oggi risuona ancora il nome di Caterina, che fu regina di Cipro, ma dell'Andrea nato nel 1787 che vendette il palazzo nel 1817 nessuno sa nulla. E' invece ancora noto in Francia tra gli studiosi dello scrittore Henri Beyle, conosciuto con lo pseudonimo di Stendhal. Anche questa primavera il professor Chiancone, dell'Università di Grenoble, città natale di Stendhal, se n'è occupato.

Stendhal nelle sue opere accenna all'Andrea Corner (1686-1730) che fu ambasciatore a Vienna nel 1724 e al Nicolò (1764-1807) che fu governatore di Bergamo nel 1794. Un maggior spazio Stendhal lo dedica all'amico Andrea, del quale ci aiuta a ricostruire interessanti tratti biografici sin dai tempi in cui militava nell'esercito napoleonico al comando del viceré Eugenio di Beauharnais. Forse il Beyle era in rapporto di amicizia anche con Alba, zia di Andrea, che teneva un importante salotto aperto alle idee rivoluzionarie già sotto il Serenissimo Governo, e di suo marito Francesco Vendramin, ultimo bailo a Costantinopoli. Furono questi tra gli ultimi Corner che vissero la "Ca' Granda" di San Maurizio. Con Andrea si estinse il ramo.

Destini pubblici e privati degli ultimi Corner di San Maurizio

Se in apparenza nel '600 il ramo di San Polo acquisì maggior splendore rispetto agli altri due, riuscendo a far eleggere due dogi della propria casata e un terzo agli inizi del nuovo secolo, è documentato che anche i Corner di San Maurizio godettero di grande peso nella sfera pubblica e di enormi ricchezze. Secondo la classificazione data da Giacomo Nani nel suo Saggio politico del corpo aristocratico della Repubblica di Venezia, erano nobili di prima fascia. Formavano una fazione potentissima che, in alleanza con i Pisani di San Vidal e i Mocenigo di San Stae, condizionò, tra l'altro, le elezioni dei dogi per tutto il '700. Lo stesso Ludovico Manin, ultimo doge della Serenissima, sin dai suoi esordi cercò nei Pisani-Mocenigo-Corner i suoi sostenitori, stringendo con loro legami di parentela, partecipando a matrimoni e battesimi, portando giovani "in piazza", frequentando salotti e ridotti dove veniva svolta un'intensa vita sociale e si creavano i presupposti per fare sia carriera politica sia amministrativa. Nel 1769 le cariche dello Stato erano ben 962, e, benché le più importanti fossero solo una ventina, le altre erano comunque posti di pubblico impiego che garantivano uno stipendio, tanto più importante in una Venezia che era ormai allo sfascio eco-

nomico. Per assegnare gli incarichi, quando si doveva scegliere tra più di un candidato appartenente alla propria sfera familiare, veniva utilizzato una sorta di “manuale Cencelli” basato sulla mera logica di spartizione. In base ad esso veniva soppesato il valore di ogni grado di parentela. Operata la scelta in tale modo, ci si confrontava con gli altri candidati della fazione sino a trovare il nome del candidato comune.

Anche nella vita privata vi era una grande attenzione nell'assegnare incarichi di prestigio. Per quel che attiene i Corner di San Maurizio, nel 1781 Giulio Andrea (1727-1790) affidò a Ludovico Manin l'incarico di trattare le nozze del figlio Nicolò IV con Marietta Pisani, terza figlia del procuratore Almorò Pisani di San Vidal, incarico del quale, peraltro, il Manin tenne conto al momento in cui andò in cerca di voti per farsi eleggere doge, come si legge nel suo “elenco dei compari”. La preoccupazione di Giulio Andrea era dettata dal fatto che i Mocenigo di San Stae e i Pisani di San Vidal stavano combinando il matrimonio tra Francesco Alvisè Pisani e Pisana Mocenigo. Pertanto le nozze tra Nicolò e Marietta dovevano assicurare il mantenimento degli equilibri socio-politici all'interno della fazione Corner-Mocenigo-Pisani. Visto che il broglio politico era vietato, i matrimoni avevano una posizione di primo piano nel broglio sociale, che consentiva il controllo di pacchetti di voti. I matrimoni delle figlie femmine erano, pertanto, letteralmente in vendita. Per capire la delicatezza dell'intervento di Ludovico Manin, va ancora tenuto conto che Nicolò Corner aveva da poco avuto un figlio naturale, che aveva riconosciuto e al quale aveva dato lo stesso nome di suo padre. Il piccolo Andrea Giulio era nato da una relazione con Maria Marcello, divorziata da Vettore Correr del ramo di San Giovanni Decollato, già madre di due figlie, una avuta dal marito e l'altra da un altro amante. Ai Pisani non dispiaceva la proposta di fortificare i legami attraverso questo matrimonio, anche perché, essendo Marietta la terza figlia che andava in sposa, speravano di abbassare la dote, visto lo scandalo in cui si trovava implicato Nicolò. In realtà non era così atipico avere dei figli fuori dal matrimonio, ad esempio Andrea zio dei più volte citati Giorgio e Caterina, aveva avuto un figlio naturale, Filippo, che seguì Caterina anche nella sua Corte di Asolo, mentre lo stesso Giorgio ebbe un figlio naturale, Andrea, che divenne Arcivescovo di Spalato e mantenne buoni rapporti con i fratellastri, tanto da essere ricordato nel testamento di Francesco, che a sua volta aveva avuto due figli naturali.

Tornando al Manin, grande uomo d'affari, ottenne per i Corner che il matrimonio si celebrasse da lì a tre anni, in modo che l'imbarazzo dato dal nuovo nato passasse in secondo piano, e la dote fosse comunque congrua. Grazie ai buoni servigi, nel 1784 Ludovico Manin partecipò da compare al matrimonio tra Nicolò IV e Marietta e nel 1787 al battesimo del loro unico figlio. Un altro episodio legò Ludovico Manin a Nicolò Corner: a seguito dell'abdicazione del Manin (12 maggio 1797) e dell'insediamento del nuovo governo su base libertaria, Nicolò IV Corner venne eletto primo presidente della Municipalità Provvisoria. L'Assemblea si riunì per la prima volta nella Sala del Maggior Consiglio il 16 maggio 1797, oltre al Corner, che la presiedeva, vi facevano parte altri 12 no-

bili. Nicolò rimase in carica fino al 31 maggio 1797, fece in tempo ad organizzare per il 28 maggio presso la Fenice la “*Festa in Teatro gratis al popolo*”. Nicolò credeva sinceramente in Bonaparte, tanto che il 25 marzo 1797 era stato arrestato assieme a Andrea Lezze e ad un Foscarini, poiché ritenuto implicato nella congiura che si stava tramando contro la Serenissima Repubblica, che ruotava attorno alla casa del ministro di Francia. Non vi sono, invece, attestazioni di una sua adesione alla Massoneria prima degli inizi dell’800, quando fece parte della Loggia veneziana *Eugenio Adriatico*. Il suo nome è stato riconosciuto anche tra quelli dei veneziani che attorno al 1804 risultano in un piedilista dell’unica loggia filosofica rimasta in vita in Francia, la *Mère Loge Ecossoise de France*. Nel 1805 fu uno dei firmatari dei verbali che sancirono l’incorporazione dell’Ordine del Grande Oriente nel Grande Oriente d’Italia. Morì nel 1807, assistito dall’amico chirurgo Davide Zuliani, anche lui massone. Per le sue virtù Nicolò venne celebrato quale “*Liberò Muratore ideale italiano*” nelle poesie di Giovanni Domenico Carrara e di Federico Todeschini scritte per la commemorazione della sua morte e lette a Milano nella sede della Loggia.

Suo figlio **Andrea** visse principalmente alla Corte di Milano al servizio del viceré Eugenio di Beauharnais. Partecipò con onore alla battaglia della Moskova (7 settembre 1812) e fu insignito da Napoleone sia della Legion d’Onore, sia della Croce di Ferro. Come ricordato, tra le sue amicizie va annoverato lo scrittore francese Stendhal, che in due occasioni raccontò come conobbe il Corner, in una asserì che gli venne presentato nel 1811 dal conte Widmann, in un’altra da una non meglio identificata signora “C”.

Il primo accenno ad Andrea Corner lo si trova in un capitoletto inserito in *Roma, Napoli e Firenze*, dal titolo “*Pensieri rimastimi del viaggio a Venezia*, Stendhal allude al conte C**, che Bruno Pincherle identifica come Andrea Corner, il dialogo che si svolge tra i due verte sulle tecniche della scrittura in prosa che devono tener conto dell’atteggiamento “vago” del lettore italiano. Il Corner è nuovamente citato in *Roma Napoli e Firenze*, questa volta come il “*colonnello Cor**** (che il traduttore ha riconosciuto in Andrea Corner) alla data del 12 novembre 1816, allorché Stendhal si trovava a Milano: “*Quale semplicità in questo amabile giovane, che si è guadagnato sul campo tutte le sue croci, i cui avi erano dogi prima che i... fossero nobili, e che si è già mangiato due milioni. In qualsiasi altro posto, quanto sarebbe stato fatuo un simile personaggio! / Ha improvvisato benissimo ad una scampagnata che abbiamo fatto ieri alla cascina delle Mele; abbiamo avuto versi graziosissimi, idee garbate e nessuna ostentazione*”.

Nel *Journal*, Stendhal lo cita anche il [24 aprile 1820], dimostrando una certa confidenza; inoltre nel giugno del 1821 ne rivela l’indirizzo parigino: “*M. Corner, hotel de Calais, rue Gaillon, n° 6*”.

Fuoriuscito dall’Italia con un gruppo di partecipanti ai moti piemontesi, nel maggio di quell’anno Andrea Corner raggiunse Parigi via Genova, imbarcato sul brigantino spagnolo La Speranza, con tappe ad Antibès e a Marsiglia. Con lui

c'erano il conte milanese Pyrrhus de Capitani, il conte veneziano Vincenzo de San Giovanni Toffetti, il bresciano Giovanni Paolo Olini, che a Torino, su incarico di Federico Confalonieri, aveva comandato i volontari bresciani, e altri cinque compagni. Andrea, prima di giungere a Parigi, si era fatto raccomandare dal Maresciallo Laurent de Gouvion-Saint-Cyr, ai cui ordini aveva combattuto in Catalogna con le truppe franco-italiane nella campagna 1808-1809. Quanto ai giorni parigini di Andrea Corner, il conte Anglès, Ministro e Prefetto di Polizia, annotò che soffriva di gotta, peraltro male di famiglia. Qualche anno dopo ne parlò, con profonda tristezza, anche Stendhal, nell'opera autobiografica *Souvenirs d'égotisme* (1832): “*A quel tempo quest'uomo amabile era a Parigi senza denaro, e cominciava a perdere i capelli. Era privo di tutto a trentotto anni, età in cui, se non si hanno più illusioni, si comincia a esser punti dalla noia. Per questo (ed è il solo difetto che abbia mai trovato in lui), qualche volta la sera se ne andava in giro da solo, mezzo ubriaco, nel giardino del Palais-Royal che non era ancora illuminato. È la fine di tutti gli uomini illustri che non hanno fortuna: i principi spodestati...*”.

In effetti Andrea e suo padre Nicolò avevano disperso l'immenso patrimonio dei Corner di San Maurizio. Come evidenziato più sopra, lo stesso Stendhal aveva raccontato che Andrea gli fu presentato come uomo amabile, coraggioso, ma dalle mani bucate. Di Nicolò, lo scrittore francese raccontò che quando, nel biennio 1794-1795, “questo veneziano” era governatore di Bergamo: “... *era l'uomo più allegro del mondo, giocava tutti i giorni a faraone fino alle quattro del mattino, in casa della sua amante, dove riceveva tutta la nobiltà, dava le feste più bizzarre. Mangiandosi ogni anno due o trecentomila franchi del suo patrimonio, ...*”. Di fatto, a breve giro, padre e figlio vendettero o ridussero a ruderi i gioielli di famiglia, venne innanzi tutto ceduta la tenuta di Spessa, quindi si procedette con l'abbattimento dei due corpi di fabbrica della villa il “*Paradiso*” a Castelfranco Veneto (di proprietà della famiglia sin dal 1509), successivamente Marina Pisani, rimasta vedova, vendette tutti i beni posseduti nel trevigiano. Venne ceduta anche la villa di Murano, da ultimo toccò alla Ca' Granda.

Non è dato di sapere come Andrea Corner si mantenne durante gli anni d'esilio, in Italia era ormai cercato solo che dai debitori, come attesta il 2 giugno 1821 da Venezia il console di Francia Gaillard. Lo stesso Stendhal, in una lettera del 10 marzo 1830 a Sofia Duvaucel, pose nuovamente in evidenza il fatto che a trent'anni aveva dissipato cinque milioni. Eppure da questa stessa lettera emerge che Stendhal continuò a provare per lui un profondo senso di amicizia, lo chiamò infatti “*mio amico intimo*”. Per poi asserire in “*Souvenirs d'égotisme*”: “*Uno che mi ha capito è forse, tutto sommato, colui che ho amato di più (incarnava il mio ideale, come ha detto non so più quale enfatico idiota): Andrea Corner di Venezia, che era stato aiutante di campo del Principe Eugenio a Milano*”.

Secondo un recente articolo di Claudio Chiancone dal titolo *Venise: parcours et hypothèses Stendhal, Alvisi Mocenigo, Andrea Corner, Vittore Benzon*, pubblicato nel libro *Stendhal Romantique*, l'apporto di Andrea Corner ai moti del 1821 fu risibile, venne indiziato solo per il suo passato di stretto collaboratore di Eugenio di Beauharnais. Ma allora, perché fuggì così tempestivamente, se non apparteneva quantomeno ad una società segreta, rispetto alle quali, in effetti, dall'agosto del 1820 era vietata ogni appartenenza, tanto che sui loro membri incombeva la pena di morte e l'ergastolo su chi non denunciava i settari. L'insurrezione scoppiata in Piemonte il 10 marzo 1821 (celebrata dal Manzoni in *Marzo 1821* e dal Carducci in *Piemonte*) era già sedata il 10 aprile, quando Carlo Felice si insediò nuovamente a Torino. Prontamente, l'11 aprile da Genova Andrea Corner scrisse a tale Enrico Combe che si trovava ad Alessandria all'albergo "Nuovo d'Italia". Andrea gli diede disposizione di portare un biglietto, che accluse, al direttore delle Diligenze di Alessandria, di farsi dare da lui i soldi per pagare l'albergo, di prendere anche le valigie del Corner, e di raggiungerlo a Genova. Il giorno successivo, 12 aprile, le autorità genovesi - e va ricordato che Genova, assieme ad Alessandria, Torino e Milano, era una delle basi dei cospiratori - rilasciarono il passaporto ad Andrea Corner che gli consentì l'espatrio. Torna così la domanda: perché espatriò con il primo gruppo di cospiratori fuggiaschi se non era implicato? Cosa faceva ad Alessandria nei giorni in cui i patrioti concordavano che il 10 marzo proprio ad Alessandria si sarebbe dato avvio all'insurrezione? *La città per la sua importanza strategica, era il perno intorno a cui dovevano ruotare le operazioni della congiura ed è lì che i patrioti iniziarono a convergere da ogni parte.*

Fuggi per i debiti contratti in un momento in cui la fuga poteva essere coronata di gloria? E' un'ipotesi che non convince, visto che nei giorni caldi della rivolta piemontese si trovava proprio nelle zone operative.

Bruno Pincherle in *Metilde nel processo dei carbonari* (sta in *In compagnia di Stendhal*) cita il Corner come facente parte della Società dei Confederati, in base a quanto detto dallo Stendhal, che lo aveva appreso da Giuseppe Pecchio. Pare che a denunciarlo fosse stato Federico Confalonieri il 30 marzo 1822, quando riferì i nomi degli aderenti a detta Società.

La speciale inquisizione venne aperta nei confronti del Corner solo il 6 luglio 1822. La legge austriaca assegnava all'accusatore il compito di trovare almeno due testimoni, tanto che tra i carbonari stessi correva la raccomandazione di non parlare, se interrogati, poiché, negando i fatti contestati dovevano essere prosciolti per insufficienza di prove. Ancora nel 1837 sul Corner non erano state trovate prove tali da infliggergli una condanna, anche se in contumacia.

Forse andrebbero indagati maggiormente i suoi rapporti con il conte milanese Giuseppe Pecchio anche dopo che lasciarono l'Italia, più che non quelli con il conte veneziano Toffetti. Rileggendo quanto riportato nel puntuale studio di Ferdinand Boyer dal titolo *Andrea Corner, ami de Stendhal, réfugié a Paris en 1821*, emerge un quadro interessante. Secondo quanto riferisce il citato Pre-

fetto della Polizia parigina conte Angèles, il 4 agosto 1821 Andrea Corner partì per l'Inghilterra mentre il conte Toffetti partì per Ginevra il 12 dello stesso mese. Grazie ad una ricerca appositamente effettuata dall'Archivio di Stato di Ginevra, su nostra richiesta, abbiamo potuto appurare che Andrea non raggiunse il Toffetti, benché la sua possibile presenza in Svizzera sia citata in un rapporto ricevuto nell'agosto del 1823 dalla Direzione di Polizia di Parigi con i nomi dei rivoluzionari italiani soggetti all'Imperatore d'Austria. L'anno precedente l'Imp. Reg. Commissione Speciale di prima Istanza di Milano aveva fatto una segnalazione anche alla Direzione di Polizia di Zara, responsabile per le Province della Dalmazia, Ragusa e Cattaro. In data 16 luglio 1822 detta direzione rispose che non avevano notizie del conte Giovanni Arrivabene di Mantova, del barone Camillo Ugoni, di Giovita Scalvini di Brescia e di Andrea Corner di Venezia, indiziati del delitto di alto tradimento. La direzione di Polizia di Zara colse l'occasione per chiedere una descrizione dei segnalati, poiché plausibilmente avrebbero utilizzato nomi falsi. Sarebbe interessante verificare se l'archivio di Zara/Zadar, oggi in Croazia, detiene la risposta.

In tutti i casi, se dall'agosto 1821 non si trova più traccia di Andrea Corner nei dossier della polizia parigina, stando alle lettere del milanese Giovanni Berchet, esule a Londra, alla amica/amata marchesa Arconati, che pare condividesse con lui l'antipatia per il Corner, non dovrebbe essersi recato subito nella capitale inglese. Questa è la sequenza tratta dalle lettere:

23 agosto 1822 *"Si ricorda Ella di un certo discorso fattomi d'antipatia sul conto di Corner? Ebbene costui, dopo i tanti favori ricevuti dalla Casa Oxford, ha giuocato ad essa un tiro veramente di birbante, piantandola secco secco, non per altro che godersi una somma che a lui confidò la Contessa perché la portasse a Parigi e pagasse diversi debiti ch'ella vi aveva, Santo Dio! Tutte queste bricconerie degli italiani mi pesano sull'anima!... Voglio credere che a quest'ora Corner avrà riparato in qualche maniera il suo fallo. Ma la sua vita in Parigi non è lodevole.."*

11 marzo 1823 *"E' comparso anche qui Corner, dice di voler andare in Ispagna: gli desidero buon vento.."*

1 luglio 1823: *"Corner è partito, Dio sia lodato!"*.

Tirando le somme dei possibili rapporti tra Andrea Corner e Giuseppe Pecchio, innanzi tutto va ricordato che a Milano avevano frequentato tutti e due anche il salotto di Matilde Viscontini Dembowski, ritrovo dei giovani liberali, frequentato assiduamente anche da Stendhal, innamorato, non corrisposto, di Matilde. Un'altra comune amicizia tra il Corner e il Pecchio erano i conti di Oxford (Edward Harley e Jane Elisabeth Scott), il cui salotto genovese venne frequentato da Giuseppe Pecchio nel novembre del 1820, mentre il Berchet li cita a proposito del Corner, lasciando pur intendere che questi aveva avuto una relazione con la contessa, cosa non impossibile data la sua nota infedeltà al marito.

Il 15 aprile 1821 anche il Pecchio era sbarcato ad Antibes, benché la sua meta fosse Ginevra, invece che Parigi, grazie al passaporto concessogli dall'amico ambasciatore spagnolo Eusebio Bardají y Azara. Giunto a Ginevra lo stesso Bardají y Azara, appena nominato segretario di Stato, lo invitò a raggiungerlo in Spagna, dove nel frattempo era scoppiato il moto indipendentista.

Il Pecchio era ancora in Spagna quando nel marzo del 1823 il Corner esprime il desiderio di recarsi a sua volta nella penisola iberica. Andrea Corner era un uomo d'armi, eppure, a differenza dell'Olini con cui era scappato da Genova, non risulta tra i combattenti. Forse intendeva andare in Spagna per unirsi in Catalogna al generale Francisco Espoz y Mina che comandava una compagnia di emigrati italiani (200-300 uomini), da lui formata, e di volontari spagnoli e francesi. Ma la situazione stava sempre più precipitando e ai primi di luglio di quell'anno Giuseppe Pecchio abbandonò la Spagna per giungere in agosto a Londra, mentre Andrea Corner pare avesse già lasciato Londra.

Da questo momento si perdono le tracce del Corner fino al 15 settembre 1827. Per quella data, in "Passeggiate romane", Stendhal ne parla come un membro della comitiva, che racconta un gustoso episodio accadutogli in Spagna: *"Il simpatico colonnello Corner ci raccontava stasera, dalla signora Lampugnani, che un giorno, mentre le sue mule riposavano, si fermò in una locanda, in Spagna, e si mise alla finestra. / Arrivò un cieco, si sedette sulla panca davanti alla locanda, accordò la chitarra e cominciò a sonare, pigramente. (...)."*

Ancora nelle *Passeggiate Romane*, durante la sua visita con alcuni amici alla chiesa di Santa Maria della Vittoria, Stendhal fa presente che il gruppo del Bernini appartiene alla *"celebre cappella fatta costruire da un prozio del nostro simpatico amico conte Corner"*.

Sono i giorni in cui Adelaide, moglie di Andrea Corner, scontava una condanna in carcere a Milano per aver aiutato nel 1822 a fuggire dalla prigione Johannes Wit von Döring, anche lui implicato nei moti rivoluzionari. Il von Döring riuscì a raggiungere Ginevra e prese contatti con la branca massonica *"Sublimi Maestri Perfetti"*. Il processo contro la Corner si tenne solo nel 1827 poiché prima dovevano essere provate le accuse contro il Döring. Mentre non fu provata l'adesione di quest'ultimo alla Carboneria milanese, si scoprì che era ricercato per "resi principi sovversivi", dal Governo Prussiano e da quello Danese. Benché Adelaide Corner negasse ogni addebito a suo carico, il 21 aprile 1827 venne decisa l'apertura dell'inquisizione speciale anche nei confronti di Adelaide e di quelli dei suoi due complici, Francesco Bellici, custode, e Teresa Corvini. Benché Adelaide negasse ogni addebito a suo carico, venne condannata. Tornando ad Andrea, nel numero di venerdì 12 ottobre 1827 del *Foglio d'annunzi della Gazzetta di Milano*, venne pubblicato, d'ordine dell'I.R. Tribunale di prima istanza civile in Milano, una notifica ad Andrea Corner, "di ignota dimora", datata 13 settembre 1827, per un debito contratto nei confronti del nobiluomo Francesco Pisani di Padova sin dal 15 maggio 1819. Torna, così, il sospetto che il Corner si fosse eclissato anche per i molti debiti.

Di Andrea Corner non ci sono più informazioni formali fino al 1836. Da una nota del 23 gennaio 1830 sappiamo che Stendhal era ancora in contatto epistolare con il nobile veneziano. Di lui il Beyle continuò a parlare con profondo apprezzamento, tanto che lo troviamo citato anche nella *Vita di Henry Brulard* (1835-1836) dove Stendhal lo ricorda ancora come un ottimo ufficiale e suo amico.

Ecco che il 26 febbraio 1836 Andrea Corner presentò domanda di grazia o comunque di poter ritornare in patria ed assoggettarsi a piede libero alla procedura criminale, asserendo che l'unica sua colpa era stata quella di aver servito Eugenio Napoleone, già viceré d'Italia. Tra il 10 e l'11 agosto 1837 vi fu uno scambio di lettere tra il Presidente del Tribunale d'Appello di Milano s.e. Antonio Mazzetti e il Presidente del I.R. Tribunale Criminale di Milano. Non si ritenne di accogliere l'istanza, nemmeno dopo aver verificato il suo comportamento all'estero in quegli anni, poiché il piede libero poteva essere pregiudizievole al buon andamento degli accertamenti. Venne fatto, inoltre, presente, che la sua fuga e la conseguente sottrazione al processo per tanti anni non potevano ora essere premiate con la concessione del piede libero. Tuttavia il 6 settembre dell'anno successivo, giorno della sua incoronazione a Re del Regno Lombardo-Veneto, l'imperatore Ferdinando I d'Austria promulgò un'*amnistia generale* per tutti i detenuti per reati politici nelle province italiane dipendenti dall'Austria. Ne approfittò lo stesso Andrea Corner che il 16 novembre sollecitò la grazia e il permesso d'andare a Vienna, prima di rientrare in Italia. Pare che il 14 dicembre gli venne concessa e che il Corner chiese il permesso di recarsi a Londra e a Parigi prima di rientrare in Italia. Una labile traccia ci porta a ritenere che si era rifugiato in Belgio e che apparteneva alla cerchia dei frequentatori del salotto di Adolfo Quetelet, astronomo e statistico belga "amico intimo e gentile di tanti nostri". Andrea Corner morì nel 1842.

Quanto all'altro figlio di Nicolò, **Giulio Andrea** (1784-?), che non entrò nell'asse ereditaria in quanto figlio naturale, si hanno sue notizie grazie al fatto che nel 1820 partecipò ad una importante spedizione in Egitto. Si apprende così che, arruolatosi nell'esercito imperiale austriaco, aveva raggiunto il grado di capitano dei dragoni. La spedizione cui partecipò in Egitto era stata organizzata verso il Sennar dal viceré d'Egitto Mohamed Alì e venne condotta dal di lui figlio minore Ismail-Pascià.

Il nucleo principale partì il 18 luglio 1820, ma il Corner, assieme a Ermengildo Frediani e a Girolamo Segato, si mosse anticipatamente dal Cairo, il 6 maggio, con il compito di preparare un nuovo canale presso il Nilo a Uadi Halfa per facilitare il passaggio della spedizione. Non molto dopo Giulio Andrea abbandonò l'impresa. Non si conoscono le ragioni che lo portarono in Egitto, né quelle che gli fecero abbandonare la spedizione, anche se rimase in Egitto fino al 1826. Lo storico polacco Arturo Wolynski, esule a Roma, in un articolo pubblicato nel 1891 nel Bollettino della Società Geografica Italiana intitolato: *Il viaggiatore Enegildo Frediani. - Ricerche biografiche e geografiche del dott. Ar-*

turo Wolynski, riferisce: “*Nelle nostre ricerche siamo stati poco fortunati, e sappiamo solamente, che Andrea Corner nacque il 17 settembre 1787, fu figlio naturale, ma legittimato, di Nicolò, sposò nel 1810 Rosa Pasqualini di Sinigaglia (morta a Loyati ?), Roma, li 10 Settembre 1880 in età di 89 anni), dalla quale ebbe una sola figlia maritata*”. Sempre secondo il Wolynski, Giulio Andrea viaggiò molto, visse splendidamente, e, alla morte lasciò il suo patrimonio molto assottigliato.

Le donne di Casa Corner

Un capitolo più approfondito andrebbe dedicato alle donne di casa Corner di San Maurizio, ricordiamo le più importanti rappresentanti tra la fine del '600 e i primi '800. Innanzi tutto l'attenzione va posta su due figlie di Nicolò, **Cornelia e Laura**, che rinsaldarono i legami familiare sposando l'una Girolamo Corner/Cornaro (1632-1690) del ramo di San Cassiano, l'altra Giovanni II Corner (1647-1722) del ramo di San Polo. Il matrimonio tra Cornelia e Girolamo fu decisamente burrascoso, nonostante la sposa avesse portato in dote 42.000 ducati. Quanto a Laura, era una donna schiva, poco amante del lusso e delle folle che imperavano ai suoi tempi. Nel 1709 divenne dogaresa, nel 1717, durante il governo di suo marito, un gruppo di monaci armeni in fuga dai Turchi si rifugiò a Venezia. In memoria dei tempi in cui i Lusignano erano signori d'Armenia il doge concorse affinché l'isola di San Lazzaro fosse loro concessa. Ad oggi è un centro spirituale e culturale della massima importanza. Alla morte di Giovanni Laura si ritirò in convento.

Un'altra figura di spicco fu la procuratessa **Elisabetta**, figlia di Francesco, vedova del procuratore Pietro Foscarini, che nel 1762 giocò un ruolo fondamentale in occasione dell'elezione del celibe doge Marco Foscarini. Correva voce che fossero amanti, in tutti i casi Elisabetta si impegnò a fondo *in un'opera di broglio a favore di Marco, guidando nella “campagna elettorale” di corruzione tutti i Foscarini. Si trattò di una delle più scandalose elezioni dogali.* Nel 1755 Elisabetta Corner aveva sostenuto finanziariamente anche il doge Francesco Loredan, con un prestito di 18.000 ducati “per le urgenze sole del dogado”. I Loredan erano imparentati con i Corner anche in virtù del matrimonio tra **Caterina**, figlia di Nicolò III, e Girolamo, figlio del citato doge Francesco.

Seguono in ordine temporale le tre figlie di Giulio Andrea e di Marietta Foscarini. **Alba**, nota anche come “**Albeta**” fu senza dubbio la più esuberante. Donna bella e colta, sposò nel 1771 Francesco Vendramin, “*uomo d'ingegno, aperto alle novità politiche (tra l'altro era massone) ed anche culturali poiché la sua famiglia gestiva il Teatro Vendramin*” di San Luca”. Nel 1783 la ancora spumeggiante Alba suscitò in Vittorio Alfieri, che la conobbe a Pisa, una “*fulminea attrazione*” tanto che le dedicò lettere e sonetti appassionati. Ebbe anche una relazione con Aurelio De Giorgi Bertola, al quale scrisse tra il 1793 e il 1795 una serie di lettere d'amore pubblicate abbastanza di recente. Alba tenne uno dei più importanti salotti dotti veneziani. Vi partecipò con interesse anche il giovane Foscolo, salvo poi preferire quello dell'amata Isabella Teotochi Al-

brizi, alla quale nell'aprile o maggio 1806 arrivò a scrivere “*quella visita alla signora Albetta ci tirò dietro una folla di noie*”.

Due citazioni di Stendhal lasciano spazio per farci ipotizzare che lo scrittore francese fosse in amicizia anche con gli zii di Andrea, Alba e Francesco Vendramin. Non era insolito per Stendhal annotare solo parte delle iniziali dei nomi delle persone cui si riferiva, così non stupisce che nel narrare il casuale incontro avvenuto a Venezia il 22 luglio 1815 con un amico conosciuto in una precedente visita, si limita a citarne le sole lettere iniziali “*Vald*” o “*Val*”, che, come ben precisato da Annalisa Bottacin nel capitolo intitolato “Venezia” all'interno dei “Saggi Stendhaliani”, in un'edizione è stato emendato in “*Vald[ramin]*”. Vista l'amicizia che legava lo scrittore francese al nipote Andrea Corner, proponiamo che il cognome sottinteso possa essere “*Vendramin*”. L'altra interessante citazione, riportata sempre dalla Bottacin, riguarda “*Mme Al+++*”, per la quale suggeriamo il nome di Alba Corner Vendramin, in alternativa a quello di Isabella Teotochi Albrizzi, proposto da Bruno Pincherle, poiché la conobbe ben dopo l'episodio che vede protagonista “*Mme Al+++*”.

Per concludere l'inciso su Alba Corner Vendramin non si può sottacere che fu colpita da una tragedia, il suicidio della figlia Fiorenza. Amante delle arti e delle lettere, come la madre, a diciannove anni era andata sposa al marchese Luigi Sale Manfredi Repetta, pare per salvare dalla bancarotta i Vendramin. A ventiquattro anni, già madre di una bambina, Fiorenza si innamorò del barone Antoine Charles Louis de Lassalle, ufficiale francese giunto a Vicenza il 25 agosto 1797 con le truppe napoleoniche. Fu un amore travolgente, bruscamente terminato il 29 dicembre 1797 quando Fiorenza si uccise con una dose di oppio. Secondo taluni a causa del vespaio nato attorno a questa relazione, mentre secondo sua nipote Luigia Codemo *la nonna si uccise perché con la partenza dell'armata francese crollava quella vita affascinante e guerriera che aveva resa vivace la città nell'ultimo anno e che un eventuale ritorno degli austriaci avrebbe spento ogni velleità democratica*.

Delle altre due sorelle, **Caterina**, non bella ma assai dotata nel suonare il clavicembalo, nel 1777 aveva sposo il marchese Raimondo Montecuccoli di Modena. Il matrimonio non ebbe fortuna e la coppia riuscì ad ottenere l'annullamento sulla base di un certificato rilasciato da tre medici padovani che dichiararono che l'“impotenza relativa” del Montecuccoli era bastevole per giustificare lo scioglimento del vincolo. Questo attestato venne recepito dal patriarca di Venezia che lo inoltrò a papa Pio VI che concesse lo scioglimento del vincolo matrimoniale il 5 giugno 1792. Va rammentato che all'epoca, mentre non vi erano obiezioni se marito e moglie vivevano vite indipendenti, non era ben accolto dalle famiglie lo scioglimento del matrimonio, poiché, come abbiamo già rilevato, era un contratto fondato su precise basi commerciali e il suo scioglimento implicava sia restituzioni patrimoniali sia lo svincolo dai legami che dettavano il broglio. Un inedito carteggio di Caterina (lettere ricevute 1782-1829)

è conservato all'Archivio di Stato di Venezia, assieme ad un settecentesco albero genealogico della famiglia.

La terza sorella, **Chiara**, si era sposata nel 1775 con Stefano Valmarana, la sua discendenza è ad oggi vivente.

Quanto alle mogli dei Corner, piace ricordare, innanzi tutto **Lucrezia Dolfin**, sposata con Francesco Corner (1654-1715), che abitò a Ca' Corner della Ca' Granda e **Alba Loredan Giustiniani**, seconda moglie del procuratore di San Marco Nicolò Corner III (1677-1738). Pare che, grazie a lei, Ca' Corner si fosse arricchita di due preziosi quadri, passati in eredità da Taddeo Contarini al procuratore Giulio Giustinian, e quindi, per il tramite del suo primo marito Zuanne Giustinian, ad Alba. Uno è il San Francesco di Giovanni Bellini, descritto dal Boschini e segnalato nella Ca' Granda dei Corner da Luigi Lanzi non solo nella Storia Pittorica (1795-96) ma già nel taccuino di viaggio nel Veneto nel maggio del 1794, questo dipinto che è stato riconosciuto nel San Francesco acquistato dal magnate americano Henry Clay Frick. L'altro è Tre figure femminili di Palma il Vecchio. In una lettera da Posdam del 13 febbraio 1751 indirizzata al collezionista francese Pierre-Jean Mariette, Francesco Algarotti, scrittore illuminista, racconta che comperò nel 1741, per conto del re di Polonia, da Alba Giustiniani Corner più di un'opera tra le quali “*il famoso quadro in tavola delle tre Grazie del Palma il Vecchio*” e “*un quadro di Andrea Schiavone, Giove fanciullo e le Ninfe*”.

Di **Maria (Marietta) Foscari**, moglie di Giulio Andrea, si legge in un saggio di Giannantonio Moschini edito nel 1806: “*Valente nella poesia nostra, piena di grazia nel parlare, amabile di carattere, colta nelle arti*”, alle quali era stata educata principalmente dal nonno. Si dedicava anche alla recitazione, favorita dal fatto che anche il marito si interessava al teatro.

Marina Pisani, moglie di Nicolò, non ha lasciato tracce significative. Nel 1808 vendette la villa “il Paradiso” ai fratelli Francesco e Antonio Revedin. Non è noto dove andò ad abitare una volta venduta anche la Ca' Granda di San Maurizio, né dove finirono i quadri suoi e del figlio Andrea che passarono al demanio austriaco con l'atto della vendita. Un inventario dei suoi beni è conservato in Archivio di Stato di Venezia ed è stato pubblicato dal Romanelli, sarebbe interessante confrontarlo con l'elenco del 1753 in cui erano stati registrati i *mobilia* esistenti nel palazzo a San Maurizio dei figli di Nicolò dal quale risulta che vi era *un numero imponente di quadri ammontante a ottocento esemplari dal Rinascimento al Settecento*.

Poco si sa, invece, di **Adelaide**, figlia di tale Giacomo di Lebert, moglie di Andrea, sposata tra il 1817 e il 1821. Come già ricordato, Adelaide fu condannata a sei mesi di carcere nel 1827 per aver aiutato nel 1822 a fuggire dal carcere milanese Witt Döring, con il quale Adelaide all'epoca aveva una relazione. E' bene, comunque, precisare che i pochi dati biografici di Adelaide, fin qui raccolti, sono a volte contraddittori.

