

Corso di laurea
in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali
Prova finale di laurea

TADAO ANDO: TRA PALAZZO
GRASSI E PUNTA DELLA DOGANA

Relatore

Prof.ssa Monica Devincenti

Correlatore

Pieremilio Ferrarese

Laureando

Sabina Perta

Matricola 825070

Anno Accademico

2011 / 2012

INDICE

Introduzione.....	p. 4.
-------------------	-------

Capitolo 1

Palazzo Grassi nella storia

1.1 L'area di San Samuele.....	p.6
1.2 I Grassi.....	p.9
1.3 La storia.....	p.11
1.4 Le decorazioni di Palazzo Grassi dal Settecento al Novecento.....	p.18
1.5 Il restauro di Gae Aulenti e Antonio Foscari (1985-1986).....	p.25
1.6 L'architettura.....	p.29

Capitolo 2

Francois Pinault a Palazzo Grassi

2.1 Francois Pinault.....	p.34
2.2 Tadao Ando.....	p.37

2.3 I lavori dell'architetto giapponese a Palazzo Grassi.....	p.40
---------------------------------------------------------------	------

Capitolo 3

Punta della Dogana

3.1 La storia.....	p.43
3.2 Il dinamico ottocento.....	p.48
3.3 Dal Novecento a Francois Pinault.....	p.54
3.4 Tadao Ando a Punta della Dogana.....	p.59
3.5 I quesiti posti a Eugenio Tranquilli, coordinatore generale dei restauri.....	p.68
3.6 “Cubo Ando”.....	p.70
3.7 Le sculture decorative.....	p.73
Bibliografia.....	p.78

Introduzione

Nella stesura di questo scritto mi propongo di descrivere le principali fasi storiche che hanno riguardato Palazzo Grassi e Punta della Dogana con particolare riguardo alle installazioni innovative del grandissimo architetto giapponese Tadao Ando.

Nel primo capitolo mi occupo di Palazzo Grassi delineando il tormentato itinerario della costituzione dell'area per l'edificazione del Palazzo, in un serrato confronto con le preesistenze e nella progressiva definizione di un piano per la realizzazione del progetto; proseguo poi con le trasformazioni successive fino a quelle massicce e contestate di metà Ottocento, per giungere a quelle numerose e profonde, del nostro secolo mano a mano che il cambio di proprietà e di condizioni materiali della città tutta, venivano a modificare le stesse ragioni e destinazioni d'uso e simboliche degli immobili.

Palazzo Grassi si trasforma in un contenitore di opere d'arte occasione e pretesto per interventi artistici che ogni volta regalano elementi nuovi e innovativi allo stesso.

Momento di svolta è costituito dall'acquisto di Palazzo da parte della FIAT, gli ultimi restauri 1985-86 degli architetti Gae Aulenti e Antonio Foscari ci aggiornano circa i criteri seguiti e le problematiche affrontate nel più recente trattamento del monumentale edificio.

Nel secondo capitolo rivolgo la mia attenzione a Francois Pinault, la cui collezione è oggi divisa tra Palazzo Grassi e Punta della Dogana.

A partire dal 2005, la Francois Pinault Foundation riformò nuovamente Palazzo Grassi, gli interventi di ripulitura degli ambienti attuati da Tadao Ando, con una strategia progettuale diversa da quella adottata da Gae Aulenti, con castigata laconicità, furono completati

rapidamente e alla fine del 2006 Palazzo Grassi aprì le porte in occasione dell'inaugurazione della prima mostra organizzata dalla Francois Pinault Foundation.

L'arrivo della Francois Pinault Foundation a Venezia e le iniziative varate a Palazzo Grassi contribuirono a portare a rapida maturazione una delle più promettenti possibilità offerte all'epoca dalla città: la trasformazione dei magazzini di Punta della Dogana in una sede espositiva o in una nuova istituzione museale.

Ripercorrendo la storia della Dogana da Mar fino ai giorni nostri ho voluto, nel terzo ed ultimo capitolo, analizzare ogni singola vicenda destinata a valorizzare uno dei più caratteristici complessi edilizi veneziani, collocato a cuneo tra il bacino marciano, il Canal Grande e il canale della Giudecca.

Nel 2005 appena eletto sindaco di Venezia, Massimo Cacciari sottolineò con particolare enfasi l'urgenza di affrontare la questione del riordino del sistema museale veneziano, inserendo in questo contesto anche il problema del recupero del complesso di Punta della Dogana.

Date queste premesse una volta raggiunto l'accordo con il Demanio dello Stato l'amministrazione comunale di Venezia ebbe la possibilità di bandire una gara per la trasformazione dell'antica fabbrica in un museo all'arte contemporanea. Tra le varie proposte prevalse quella avanzata dalla Francois Pinault Foundation e l'8 giugno 2007, venne firmata la convenzione di partenariato tra il sindaco Massimo Cacciari e Francois Pinault per la creazione del Centro d'arte contemporanea di Punta della Dogana.

I lavori condotti dall'architetto giapponese Tadao Ando e dai suoi collaboratori italiani sono stati portati a termine con inusuale rapidità. Il loro completamento è avvenuto in meno di due anni complice di sicuro l'armonia di intenti che ha guidato la collaborazione instauratasi tra committente, architetto, Amministrazione comunale e Soprintendenza ai monumenti, oltre alla

estrema efficacia del lavoro svolto appunto da Tadao Ando. Ed è proprio su quest'ultimo che ho focalizzato la mia attenzione, sul suo lavoro e sulla particolarità delle sue installazioni.

Capitolo1

Palazzo Grassi nella storia

1.1 L'area di San Samuele

Nell'area occupata attualmente da Palazzo Grassi a S. Samuele pare sorgesse nel sedicesimo secolo una fabbrica di Andrea Palladio. In un suo schizzo del 1548, illustrato dal De Angelis D'Ossat¹, vediamo studiata in diverse soluzioni la pianta trapezoidale di un palazzo, inserita poi insieme al disegno della facciata nei "Quattro Libri"² e vi si legge che il progetto si riferiva ad un 'sito in Venezia'.

Dopo un'indagine storica sulla topografia veneziana De Angelis D'Ossat ha identificato l'area prescelta proprio con quella del Palazzo Grassi.

Il lotto fondiario su cui sorge il palazzo è esattamente delineato nella celebre 'Iconografica Rappresentatione' di Venezia redatta da Ludovico Ughi nel 1729; si tratta della sagoma trapezoidale che costituisce il fianco settentrionale di San Samuele che termina all'altezza della zona presbiteriale della chiesa stessa; il profilo trapezoidale dell'area è chiaramente determinato dalla curvatura del Canal Grande.

1 Guglielmo De Angelis D'Ossat, Un palazzo veneziano progettato dal Palladio, in rivista "Palladio", 1956.

2 I Quattro Libri dell'Architettura, trattato di quattro tomi pubblicato nel 1570 dall'architetto rinascimentale Andrea Palladio (1508-1580), secondo Howard Burns essi rappresentano " la più preziosa pubblicazione illustrata di architettura che si sia avuta fino a quel momento".

Nel 1646 la famiglia Grassi venne a Venezia da Chioggia, ottenne il patriziato veneto nel 1718 e nel 1732 i due fratelli Giovanni e Angelo Grassi acquistarono le proprietà della famiglia Trivellini, case e stabili collocate nella contrada di S.Samuel in posizione strategica, con l'eccezione della casetta "sotto le case di Ca' Michiel" affittata a Battista Carozzier. L'atto fu stipulato presso il notaio Francesco Domestici, il prezzo pattuito per quest'acquisto fu di ventiduemila ducati.

In seguito nel '36 i Grassi riuscirono ad acquistare anche la casetta dei Trivellini "sotto le case di Ca' Michiel" e nel 1740 si trasferirono dalla casa abitata in affitto a S.Vidal nelle loro nuove proprietà a S.Samuele preparando questo trasferimento con adattamenti parziali e non interessanti l'organizzazione spaziale del complesso.

Da questo momento pare che i Grassi controllassero in loco sia le operazioni di completamento delle loro acquisizioni sia la stessa fabbrica del nuovo palazzo. Oltre alle proprietà dei Trivellini i Grassi acquistarono anche le case dei Michiel e altre frammentate realtà che costituiranno poi il lotto su cui sorgerà palazzo Grassi.

Il Molmenti riteneva che la fabbrica fu cominciata intorno al 1752, presumendo che i Grassi scelsero l'architetto Giorgio Massari solo perché questi aveva da poco portato a termine il Palazzo Rezzonico proprio di fronte alle case da loro acquistate. Secondo Tassini fu invece verso la metà del secolo che tutto ebbe inizio ; Il contratto del 1732 non riguardava tutta l'area che occorreva per dare il necessario sviluppo al palazzo: i Grassi incontrarono varie difficoltà nell'acquisto degli altri lotti, il contratto fu concluso solo dopo il 1740 e solo nel '48 cominciò lo scavo delle fondazioni del palazzo.

Le vicende d'esordio del palazzo non sono dunque certo semplici o trasparenti. Le ricostruzioni fatte dalla storiografia, più o meno recente, si fondano su notizie ed indizi contraddittori; dopo un'attenta analisi si è giunti abbastanza concordemente a dar credito alla

testimonianza contemporanea dei 'Notatori' stilati da Pietro Gradenigo i quali dedicano ai Grassi e alla loro dimora alcune significative segnalazioni.

Si suppone che i lavori siano stati avviati nel 1740 o nel 1748 e ultimati dopo la morte di Angelo Grassi nel 1758 o, più probabilmente, dopo quella del figlio Paolo nel 1772.

La letteratura antica, a partire da Moschini (1806 e 1815),³attribuisce il progetto all'architetto veneziano Giorgio Massari (1687-1766), che all'epoca stava ultimando anche Ca' Rezzonico, al di là del Canal Grande .

³ G.A. Moschini, *Della letteratura*, cit; e *Guida per la città di Venezia*, Venezia 1815.

1.2 I Grassi

Si ha testimonianza della famiglia Grassi, di antica origine bolognese, fin dal 1230 a Chioggia. Abitavano in Piazza maggiore almeno fino alla costruzione, in località Vena, del loro nuovo palazzo: quello che né porta il nome e che dopo la loro scomparsa è stato destinato a differenti usi, fu sede infatti del municipio dal 1817 al 1848 e poi ospedale.

Molte furono le carriere ecclesiastiche intraprese dai rampolli Grassi⁴, rimase sempre molto stretto il legame tra i Grassi di Chioggia e quelli che passando a Venezia conseguirono poi il titolo nobiliare.

A Venezia il radicamento topografico dei Grassi riguarda quell'area di S.Vidal da cui si muoveranno solo per passare a S.Samuele.

Moschini⁵ riconosceva alla Galleria della patrizia famiglia Grassi a santo Samuele, un esempio del collezionismo del Settecento, attribuendo ai Grassi l'immagine di raccoglitori d'arte.

Risale al 1646 la pratica d'esborso di centomila ducati, parte a fondo perduto e parte investiti in Zecca, che consentirà ai Grassi di diventare nobili. Paolo Grassi ottenne d'essere annoverato tra patrizi assieme ai fratelli Zuan Battista, Zuan Antonio e Piero, vescovo di Parenzo.

La conduzione delle cose famigliari fu gestita saldamente per anni da Paolo Grassi, per volontà concordi oltre che per dettato fideicommissario⁶ le proprietà familiari si concentrarono nelle

4 Cfr. C.Bullo Le iscrizioni funerarie di Chioggia, Venezia 1908.

5 G. A. Moschini, Dalla letteratura veneziana del secolo diciottesimo fino ai nostri giorni, Venezia 1806.

6 ASV, Notarile Testamenti (notaio G. A. Generini) b.548 n.218 Testamento segreto di G. B. Grassi (cfr. Appendice doc. n.11).

mani del figlio del fratello maggiore Angelo(1686-1758); ed è proprio a questi che si attribuisce il ruolo di maggior importanza nella storia recente della famiglia , Angelo è considerato il costruttore del palazzo di San Samuele.

Alla morte di Angelo, capofamiglia, rimane il primogenito Bortolo, mentre le sorelle sposano un Bon e un Molin, il fratello minore Paolo resta scapolo, l'altro fratello minore Zuanne (1738-1805) sposa Margherita Condulmer, matrimonio che mirava a stringere legami con la titolata nobiltà cittadina. Giovanni, fu vice podestà e capitano a Bergamo e a Brescia, senatore, generale a Palmanova e variamente impegnato in incarichi per “ senatorie e magistrature”. Il fratello Paolo fu nei Dieci Savi, morendo poco più che quarantenne nel 1772.

Raggiunto il vertice della considerazione e della presenza sul palcoscenico veneziano i Grassi furono destinati ad una repentina scomparsa.

La vicenda veneziana e nobiliare dei Grassi fu quindi, di breve durata, anche se rigogliosa sotto il profilo economico non brillò per alcuna particolare ragione con la sola eccezione ,naturalmente, del Grande Palazzo sul Canal Grande.

1.3 La storia

A otto anni dalla caduta della Repubblica di Venezia, quando nel 1805 muore Zuanne Grassi, ogni proprietà viene equamente divisa tra i due fratelli Angelo e Domenico.

Domenico cede progressivamente i diritti sul Palazzo lasciando il controllo al solo Angelo. Dalle notifiche del Censo Provvisorio (nel 1805 e nel 1808) i fratelli risultano ancora gli unici occupanti l'immobile ma le cose per i Grassi stavano per cambiare.

Nel maggio del 1840 viene stipulato l'atto di vendita, acquirente Spiridione Papadopoli per conto della Società veneta commerciale che intende farne la propria sede.

Angelo Grassi esige per contratto di mantenere il legame fisico col palazzo per se e per suo fratello, infatti a fronte di una caparra ottiene il diritto d'utilizzo di tutta la parte sul campo del mezzanino e della stessa area dell'ultimo piano mentre Domenico mantiene l'utilizzo degli ammezzati intorno allo scalone.

Con il passaggio alla Società veneta commerciale vi è un primo grosso mutamento di destinazione per l'immobile, diviene dunque sede sociale e sede di rappresentanza di una finanziaria che ambiva a rivestire un ruolo di rilevanza nell'ambiente economico veneziano.

La Società però dopo un avvio molto promettente conosce una fase di crisi che culmina nel 1845, e già nel 44' si libera del palazzo cedendolo ad Antonio Poggi.

Non si conoscono le reali intenzioni dell'artista Antonio Poggi, non si comprende se il palazzo fosse stato acquistato per essere utilizzato come dimora residenziale veneziana per lui e sua moglie, o se semplicemente era il frutto di un investimento speculativo.

Già nell'ottobre dell'anno seguente un altro artista subentra a Poggi, il magiaro Jozsef Agost Schofft (ma nei fogli di famiglia dell'anagrafe austriaca in Venezia il nome viene traslitterato Scheff). Giuseppina Lindlau, seconda moglie di Schofft, conduce dal 1845 a Venezia, un'attività alberghiera ubicata in quella che era stata la dimora dei Grassi a cui subentrerà poi un tale Barbesi fino al 1857, quando poi il palazzo dovette cambiare ancora una volta proprietà. Durante la destinazione alberghiera il palazzo venne adeguato, attraverso lavori interni non ben documentati, per l'uso di locanda di lusso.

Nel 1857 il Barone Simeone De Sina acquista la sontuosa dimora, con l'intenzione di aggiornare il palazzo veneziano rendendo, da un lato, funzionale la struttura i volumi e i collegamenti i servizi ad esigenze necessità gusto del medio ottocento mitteleuropeo, dall'altro, di cancellare le tracce del Settecento che generava un problema culturale di comprensione e evocazione, ma che in verità costituiva la vera natura del palazzo.

Il progetto degli architetti e ingegneri del De Sina era in realtà frutto di un'assoluta incapacità di comprendere il discorso architettonico e decorativo del palazzo. L'ingegnere prussiano trovava il palazzo suscettibile a molti abbellimenti ed è, di questi appunto, che si occupò con tutta la cura possibile.

La sontuosità del palazzo si presentava nella magnificenza dell'ingresso e del cortile, nelle ampie scale con le pitture del Longhi, e soprattutto nella sala da ballo. Nella parte superiore di questa sala correva intorno una grande ringhiera, tutta intagli e dorature di stile rococò ed il soffitto dipinto da Gianbattista Tiepolo, tutto questo ben presto venne eliminato, furono abbattuti tramezzi, martellati stucchi, scrostati affreschi, tutto per preparare il palazzo a nuove decorazioni.

Furono demoliti soffitti, cui si sostituirono lacunari dorati di cattivo gusto austro-ungarico, fu divisa per trasverso e in altezza la sala centrale, alta prima due piani, ricavandosene quattro locali e relegandosi in una specie di sottotetto, l'affresco che ne ornava il soffitto; infine fu risistemato tutto l'interno dall'alto al basso e fu adattata a giardino una piccola area retrostante al palazzo.

L'ornato e il decoro di questi nuovi spazi si presentava, pesante e di macchinosa concezione, la suddivisione degli spazi però venne attuata con un parametro d'invenzioni tecnologicamente complesse ma supportate semplicisticamente: una macchina di carpenteria in ferro e legname legava con tiranti ingombranti il nuovo solaio ma quattro colonne marmoree venivano innalzate nell'atrio terreno per maggior sicurezza di tutto il sistema.

Alla base delle intenzioni del De Sina e dei suoi collaboratori vi era il desiderio diffuso di ambientazione storica eclettica a sfondo cinquecentesca che il palazzo di sicuro non possedeva dall'origine, e le successive destinazioni d'uso e i relativi svuotamenti dell'immobile avevano contribuito a conferire un'immagine del palazzo, dismessa e d'indefinita caratterizzazione.

Il Fontana aggiunge che il De Sina “rivestiva sontuosamente anche la facciata in marmo”⁷ ma la notizia non è del tutto esatta; è vero invece che i marmi furono martellati, riducendone le facciate a “nivea candidezza” come si espresse il Molmenti⁸.

Nuove e fredde appaiono ancora oggi, anche se il tempo ha aiutato il basamento a bugne, a riacquistare quel colore bruno che fa risaltare le costruzioni veneziane in pietra d'Istria.

Ulteriore obiettivo del barone De Sina fu la creazione di un giardino di tipo romantico, sulla linea di quello che si stava realizzando a S.Vidal per palazzo Cavalli Franchetti.

7 G.J. Cento Palazzi, cit.

8 P.Molmenti, Il Palazzo Grassi, cit., p. 177.

Fronte su calle Grassi e il giardino voluto dal barone De Sina (proprietario dal 1857 al 1908), 1949. "Tadao Ando per Francois Pinault Dall' Ile Seguin a punta della Dogana." Francesco Dal Co – Milano Electa Architettura; Venezia: Palazzo Grassi, Francois Pinault Fondation, 2009.

De Sina dopo aver acquistato le casette dietro calle Grassi le fece demolire e spianato il terreno riuscì a far collegare direttamente il retro del palazzo con questo spazio verde.

Il giardino si presentava con serre, fontane, colonne e pergolati evocando sensazioni e atmosfere proprie del settecento veneziano. Una scala a doppia rampa scendeva scenograficamente al livello del suolo proponendo una curiosa ripresa della villa veneta settecentesca, cioè proprio quel Settecento fortemente ripudiato nei decori e allestimenti interni si presentava, con una nuova immagine ad aprire l'austera fronte occidentale del palazzo verso il pittoresco giardino; Palazzo Grassi era ridiventato residenza patrizia.

Alla fine del 1908 gli eredi del De Sina vendono il Palazzo, all'industriale di origine svizzera Giovanni Stucky, titolare di una delle più celebri e affermate imprese molitorie d'Italia e oltre. Stucky, proveniente da un'attività in area trevigiana, aveva avviato un mulino alla Giudecca che conobbe in pochi anni una notevole espansione.

Affermato e inserito in varie imprese finanziarie e industriali, Giovanni Stucky era alla ricerca di un modo per entrare nel cuore della tradizione veneziana, per rivestire gli ambiti panni di dignità senatorie o doganali, nulla di meglio per questo scopo, che acquistare un palazzo di rappresentanza come Palazzo Grassi.

Sotto la direzione di Giancarlo, figlio di Giovanni Stucky, il palazzo veniva configurandosi con un volto nuovo: aggiornamenti tecnologici (luce elettrica, termosifoni, ascensore...) entravano assieme a broccatelli e tappezzerie Fortuny. un giusto incontro tra fasto e ricercatezza.

Si fecero ingenti lavori che si protrassero fino all'evento traumatico dell'uccisione di Giovanni Stucky per mano di un operaio dei mulini da poco licenziato.⁹

⁹ G.Romanelli, Scheda sul Mulino Stucky in La Biennale di Venezia-ASAC, Annuario 1975.Eventi1974,Venezia1975 e J. Julier, Il Mulino Stucky a Venezia, Venezia 1978.

Con il successivo passaggio di proprietà, il Palazzo passò nelle mani della famiglia di Vittorio Cini per essere adibito ad abitazione del figlio Giorgio (che scomparirà tragicamente nel 1950), conservando parte dell'arredo originario e arricchendo gli interni con altra mobilia e con molti dipinti antichi veneti e non.

Nel dopoguerra nel dicembre del 1949 il palazzo venne acquistato dalla Società immobiliare veneta presieduta da Franco Marinotti, venne a costituirsi il Centro internazionale delle arti e del costume che avviò una notevole attività promozionale, espositiva e culturale. Soprattutto volta alla documentazione della storia tessile e della moda, creò al contempo razionali strutture di conservazione e un'importante biblioteca specialistica.

I lavori d'adattamento furono davvero radicali, non meno di quelli del barone De Sina.

Iniziò così una nuova stagione di grandi lavori: abbandonato il gusto per il Settecento, se ne affermò uno per il Novecento sontuoso ed enfatico.

Un nuovo ornato tardo-decò rese più anonima e fredda l'atmosfera del palazzo, la pavimentazione in trachite grigia a disegni bianchi di pietra istriana del cortile interno fu eliminata e sostituita da un pavimento in marmo lucido tirato a piombo, dove un lieve ricordo del disegno primitivo di certo non può compensare la grave perdita.

Singolare e di grande effetto risultava in particolare, la copertura del cortile interno mascherata da un velario di sfere di vetro di Murano realizzato da Venini.

Velario di copertura della corte centrale con festoni a sfere di vetro, lavori di restauro del 1951 voluti da Franco Marinotti. "Tadao Ando per Francois Pinault Dall' Ile Seguin a punta della Dogana." Francesco Dal Co – Milano Electa Architettura; Venezia: Palazzo Grassi, Francois Pinault Fondation, 2009.

Nell'area del giardino del barone del De Sina nacque un teatro per seicento persone ideato dall'ingegnere Giovanni Sicher, che nel 1961 verrà coperto con un tetto mobile dall'architetto

Cesare Pea, a cui sembrava giusto imporre una mascheratura di boiserie a finte prospettive architettoniche.

La gradualità e l'equilibrato gioco di passaggi di spazi e strutture architettoniche, che conducevano dalla riva d'acqua allo scalone affrescato attraverso il luminoso cortile, venne distrutto trasformandosi in un insieme di materiali stonati che per nulla si addiceva ad un palazzo settecentesco veneziano.

Palazzo Grassi con il centro internazionale delle arti e del costume scoprì e collaudò una fortunata vocazione: quella d'ineguagliabile contenitore di attività espositive.

L'ariosità del piano terra, la monumentalità dei piani nobili, la ricchezza di spazi attrezzati ne fecero una struttura ideale per allestire mostre di vario genere e natura: iniziò così un fortunato ciclo espositivo: "Momenti di arte e di vita dell'età ellenica al romanticismo"(1951); "I grandi romantici francesi a Venezia"(1951); "Libri d'arte sul costume"(1951); "La leggenda del filo d'oro. Le vie della seta"(1952); "arte tessile e costumi dell'India"(1956); "Dipingere con i tessuti"(1959); "Dalla natura all'arte"(1960); "Francesco Guardi"(1965) ecc.

Il figlio di Franco Marinotti, Paolo, assieme alle mostre sul costume avviò una nuova attività, anticipazione dei destini futuri, volta all'arte contemporanea. L'attivismo di Paolo e la notevole disponibilità finanziaria consentirono di dar vita a una serie di mostre di significativa qualità e impegno, soprattutto per il contesto italiano di quegli anni.

Dopo il ciclo costituito dalle tre mostre "Vitalità nell'arte", "Dalla natura all'arte", "Arte e contemplazione"(1959-1961) che segnarono un buon inizio, furono poi allestite: "Visione e colore"(1963); "L'Hourloupe de Jean Dubuffet" (1963); "Max Ernst. Oltre la pittura" (1966); "Campo vitale"(1967).

In collaborazione con Roberto Sanesi, dal 1971 Paolo Marinotti realizzò le mostre di Enrico Baj, Emilio Scanavino, Carlo Battaglia, Concetto Pozzati, Gianni Aricò, Mario Rossello e Michelangelo Pistoletto.

Memorabile fu la “Mostra storica della laguna veneta”(1970) in cui per la prima volta si affrontava in ottica documentaria e storica il problema della salvaguardia della laguna di Venezia e delle sue trasformazioni morfologiche.

Le mostre furono accompagnate da una serie di convegni culturali e sfilate di moda(dal 1954 al 1966 e nel 1969-1970).

Palazzo Grassi era destinato ad una funzione di rappresentanza culturale, funzione che col passare del tempo restò invariata. Infatti rilevato, nel 1987, da un gruppo di industriali veneti ,il Palazzo, venne destinato ad attività culturali con la costituzione dell’Istituto poi Centro di cultura di Palazzo Grassi; vennero promosse numerose iniziative sul versante espositivo e artistico rispetto alla cura di raccolte museali e documentarie (le collezioni furono acquistate dai Musei Civici Veneziani e trasferite nel nuovo centro di storia del tessuto e del costume di palazzo Mocenigo).

Nonostante brillanti e fortunate iniziative nel settore delle arti visive, anche il Centro di cultura di palazzo Grassi, giungeva al termine della propria esistenza con l’ultima cessazione del palazzo nel 1983.

Alla fine dello stesso anno, un significativo mutamento stava per azzerare ogni precedente assetto proprietario, conducendo l’intero controllo del palazzo nelle mani della FIAT per volontà di Gianni Agnelli.

Nell’ottobre del 1984 con la costituzione della società di Palazzo Grassi s.p.a., si formalizzavano le finalità culturali, artistiche e scientifiche dell’istituzione.

1.4 Le decorazioni di Palazzo Grassi dal Settecento al Novecento.

La facciata di Palazzo Grassi opera di Andrea Tirali si presentava priva di decorazione che non fosse la limpida trama degli ordini architettonici: un mascherone barbuto, che presiede all'ingresso d'acqua fiancheggiato da due cartigli per lo stemma di famiglia, è l'unico elemento plastico d'ornamento.

Il blocco compatto dell'edificio, sviluppato in profondità a fianco della chiesa di San Samuele, riservava al suo interno tre elementi di gusto "moderno": un vasto cortile porticato al centro, secondo una tipologia dei palazzi di terraferma, una grandiosa scala all' "imperiale" e un salone magnifico sviluppato in altezza sino a comprendere due piani: scala e salone ubicato su lati opposti del palazzo a far percorrere all'ospite, che fa ingresso dal Canal Grande, tutta per esteso l'area dell'edificio.

Un particolare programma decorativo veniva richiesto da una struttura così organica, concepita in funzione di eventi mondani, sontuosa ospitalità, ostentazione di fasto. Il tema del ricevimento si imponeva perciò quasi necessariamente per la decorazione di questa scala, fra le più monumentali in un palazzo veneziano¹⁰.

10 Per Francesco Milizia (Principj di Architettura Civile, Finale 1781; ediz. cons., Milano 1847, pp. 227, 234): "la giusta situazione della scala è che da vestibolo si è subito veduta: sarebbe ben ridicolo di averla a cercare. Ma non basta che sia

Dopo i busti collocati ai lati dell'ingresso, la prima immagine che si presenta all'ospite è un rilievo in marmo di Gian Maria Morlaiter collocato a decorare il primo pianerottolo. Esso affigura un'allegoria della Concordia con Ercole, personificazione della forza virtuosa che preserva un fascio di frecce, di fronte uno zefiretto, simbolo di volubile instabilità, sta invece spezzando altre frecce. In alto un genietto in volo sostiene un cartiglio su cui campeggia a grandi lettere dorate il motto sallustiano << CONCORDIA RES PARVAE CRESCVNT \ DISCORDIA ETIAM MAXIMAE DI LABVNTVR >>¹¹.

Nella zona superiore delle pareti si distende una lunga sequenza d'affreschi con sette scene di ricevimento: dame, cavalieri, personaggi in parrucca e in maschera, orientali, servitori, ecc., che, a gruppi, animano una loggia prospettata oltre grandi arcate comprese tra lesene ioniche di forma simile alle contigue finestre sul cortile¹². Si realizza nell'illusione pittorica ciò che Neuman, ad esempio, aveva creato nell'articolata struttura dello scalone di Wurzburg: le figure affrescate, si dispongono cioè allo stesso livello del piano nobile rappresentando il "doppio" simulato degli ospiti ricevuti nel palazzo in occasione di festa. Alle loro spalle si delinea un edificio di sobria architettura, scandito da coppie di lesene in marmo variegato e nicchie con statue femminili allegoriche.

Questo è un raro caso, nella Venezia del secondo Settecento, di una vasta decorazione ad affresco organicamente connessa con uno spazio espressamente ideato per accoglierla; Infatti è più frequente imbattersi in imprese decorative realizzate in edifici più antichi rimaneggiati per renderli conformi alle esigenze dell'abitare e al gusto moderno.

vista; convien che l'accesso ne sia agevole; e tale non sarebbe se si avesse da traversare un gran cortile o da girare molto intorno a' portici". " Le pitture nelle volte e nella lanterna della scala mal si accordano con muri bianchi; avrebbero questi da essere tinti, ma leggermente, per diminuire il lume meno che sia possibile. Fanno bene quando i muri sono impellicciati di marmi: ma tanta sontuosità non conviene che nelle reggie. Assai meglio che la pittura convengono le sculture in mancanza delle quali si possono colorire di tinte soavi gli archi doppi, le nervature, i compartimenti".

11 << Nella Concordia crescono le cose piccole, nella Discordia anche le più grandi rovinano>> Scrive CESARE RIPPA (Iconologia, Roma 1603, p. 81).

12 Da sinistra salendo: parte sinistra: *Militare, dama e gentiluomo; Dama con patrizio e servitori con caffettiera e vassoio;* parete di centro: *Patrizio con due dame, bambino e servitore; Bauta, patrizio gentiluomini e dama; Bauta patrizio con l'occhialino, gentiluomini e dama con zendale;* Parete destra: *Due gentiluomini in bauta; servitore e probabile autoritratto di M. Morlaiter; Patrizio di spalle gentiluomo, orientale e dama con zendale.*

Gli affreschi dello scalone di palazzo Grassi hanno avuto una vicenda critica piuttosto tormentata in merito all'attribuzione degli stessi.

Correttamente ritenuti di Pietro Longhi nell'Ottocento e agli inizi del Novecento, gli affreschi furono attribuiti ad Alessandro Longhi da H. Lapauze nel 1922 e da Giuseppe Fiocco tre anni dopo¹³. Nel 1927 Gino Damerini¹⁴ faceva il nome di Michelangelo Morlaiter (1729 – 1806) sulla base di un autorevole menzione antica sino ad allora sfuggita, a quella di Giannantonio Moschini, il quale nella sua *Letteratura veneziana del secolo XVIII* (1806) all'interno del profilo dedicato al Morlaiter precisava: “¹⁵in casa Grassi con Francesco Zanchi, che dipinse l'architettura, egli ha dipinto o scalone ed altre opere vi fece”. In risposta al Damerini, il Fiocco (1927) ribadiva l'attribuzione ad Alessandro Longhi limitando l'apporto del Morlaiter alle finte statue comprese nella quadratura di Francesco Zanchi¹⁶.

A quest'ultima ipotesi aderiva Pompeo Molmenti nella sesta edizione della sua *Storia di Venezia nella vita privata* (1926), mentre nella successiva e ultima edizione dell'opera (1929) accoglieva invece il suggerimento del Damerini pubblicando gli affreschi con il nome del Morlaiter.

Sucessivamente (1932) Vittorio Moschini in uno studio su Alessandro Longhi escludeva la possibilità che egli fosse l'autore degli affreschi¹⁷. Dello stesso avviso Edoardo Arslan (1943), che prospettava una datazione intorno al 1770¹⁸.

13 H. Lapauze, *Un nouveau chapitre sur l'oeuvre de Francesco Guardi d'après des documents inédits*, Paris 1922, p. 7; G. FIOCCO, Lorenzo Tiepolo, in “Bollettino d'Arte” luglio 1925, pp. 22, 24-25. L'attribuzione ad Alessandro Longhi è accolta da: G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Venezia – Milano – Roma – Firenze 1926, p.599.

14 G. Damerini, Lo scalone di Palazzo Grassi. In Giardini sulla laguna, Bologna 1927, p. 105 ss. Lo stesso Damerini nel suo volume I pittori veneziani del '700 (Bologna 1928, p. 55) ripropone il nome di Michelangelo Morlaiter.

15 G. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII* Venezia 1806.

16 G. Fiocco, Michelangelo Morlaiter in “Bollettino d'Arte”, ottobre 1927 pp. 222 – 231.

17 V. Moschini, *Per lo studio di Alessandro Longhi*, in “L'arte”, marzo 1932, pp. 139 – 140. Le riserve del Moschini sono più tardi condivise da C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957, p. 165.

18 E. Arslan, Di Alessandro e Pietro Longhi “Emporium”, agosto 1943, pp. 62 – 63. Arslan accosta all'anonimo autore degli affreschi della scala Grassi il Ritratto di dama del Settecento degli Uffizi (fig. 13, p.63), un'opera generalmente attribuita ad Alessandro Longhi (cfr. Catalogo degli Uffizi, Firenze 1979, p. 338), ma che sembra un “pastiche” di gusto settecentesco veneziano databile al secondo Ottocento.

La paternità del Morlaiter, tuttavia, riproposta da Rodolfo Pallucchini con una datazione verso il 1760-63¹⁹, è stata quindi avvalorata da un interessante contributo di Livia Zamarato²⁰, che ha richiamato l'attenzione su un passo della *Venezia prospettica, monumentale, storica e artistica* di Francesco Zanotto (1856).

Gli affreschi sarebbero stati rimessi a nuovo, secondo la Zamarato, da un pittore ottocentesco, probabilmente Eliseo Sala (1813 – 1879). La decorazione originaria sarebbe comunque stata eseguita verso il 1767 – 72, dal momento che nel '72 cessano le notizie su Francesco Zanchi, autore delle quadrature, e nel '66 si lavora all'ampliamento dell'edificio.

Realizzato con ogni probabilità intorno al 1770 (il brano dei Notatori Gradenigo, 1766, si riferisce evidentemente ai lavori di ricostruzione della scala), questo ciclo d'affreschi che potremmo intitolare *Ricevimento in Palazzo Grassi* costituisce l'unico lavoro decorativo del Morlaiter a soggetto profano sinora noto.

La qualità e la suggestione della tematica inducono a riconoscere all'artista un ruolo maggiore di quanto gli è stato attribuito nel contesto della pittura veneziana del secondo Settecento, e a riflettere sulla tipologia della decorazione di scale e del motivo delle "figure affacciate".

Nel corso del Seicento spetta a Longhena l'ideazione a Venezia di scale monumentali in edifici per ordini religiosi decorate da semplici fasce in pietra e da tele nel soffitto. Questi esempi ed analoghe realizzazioni in palazzi di terraferma furono di stimolo nel Settecento alla creazione di scaloni imponenti anche in palazzi veneziani, di cui anzi costituiscono uno degli elementi qualificanti. Basti pensare ai palazzi Sceriman ai Gesuiti, Farsetti a San Luca, Sagredo a S. Sofia, Pisani Moretta, Bernardo Bollani a S. Aponal, Rezzonico, Zeno a S. Geremia e, appunto, a Palazzo Grassi il cui scalone, ultimo della serie, è pure architettonicamente il più risolto.

19 R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia – Roma 1960, pp. 233, 238. Più tardi G. Lorenzetti, *Venezia e il suo Estuario*, Milano 1963, p. 625.

20 Tesi di Laurea su Michelangelo Morlaiter, Università di Trieste, a.a. 1962-63.

Altrettanto significativo appariva l'insieme del *Ricevimento in Palazzo Grassi* dove si imponeva un gusto che trascurando allegorie e mitologie della tradizione barocca, predilige figurazioni "a portata di sguardo".

Sulle mura domestiche vengono prospettati vivaci ritratti di vita contemporanea, non senza richiami al mondo del teatro sviluppando su scala monumentale i fortunati motivi di Pietro Longhi. Non sorprenderà di trovare proprio in un ciclo d'affreschi eseguito a ornamento di un ambiente teatrale, il ridotto del Teatro Grande di Brescia, l'equivalente più significativo della decorazione di Palazzo Grassi. Il veneziano Francesco Zugno nel 1769, in collaborazione con Francesco Battaglioli per le quadrature, vi illustrò scene di conversazione entro una finta loggia, con la presenza di servitori e maschere.

IMMAGINE PG 138 139

Non è estranea a questo ciclo di affreschi una sottile significazione allegorica, quando si consideri che le scene del *Ricevimento* si svolgono al di sopra del bassorilievo allusivo alla Concordia, vero centro simbolico del programma decorativo oltre che fuoco prospettico per chi si avvia a salire lo scalone. Le scene affrescate assumono il significato di una originale e persuasiva visualizzazione del tema della Concordia, più precisamente della Concordia sociale ma presentando personaggi contemporanei accomunati nella dimensione della festa domestica. Il *Ricevimento* a palazzo Grassi costituisce uno dei ritratti più affascinanti che il settecento veneziano ci abbia tramandato di se stesso.

Trasferiamoci ora nel salone la cui struttura a due piani, oltre a conferire maggior enfasi al vano, consentiva di collegare lo spazio di festa con altri ambienti, facendone il cuore dell'edificio. Il ballatoio a metà altezza permetteva la comunicazione con altri locali contigui creando particolari condizioni d'ingresso e d'uscita, non ultimo, serviva come sede per

l'orchestra. Si concretava così nello spazio del salone, la finzione illusiva raffigurata sulla scala, in un calcolato gioco di rispecchiamento.

A decoro del soffitto i committenti (tradizionalmente intitolato *Glorificazione di casa Grassi*) vollero una composizione allegorica nel più genuino gusto barocco, raffigurante il trionfo della Giustizia incoronata dalla Gloria, assieme a Consiglio, Prudenza, Gloria dei Principi, Merito, Abbondanza, e ancora Eternità, Virtù, Fama, Concordia, Valore, Tempo. Anche per i Grassi quindi vengono convocate le cifrate personificazioni dell'iconologia nobiliare prediletta dalla committenza veneziana. Non resta nulla delle decorazioni pittoriche settecentesche degli altri ambienti, documentate dalle fonti.

Nel 1772 moriva uno dei committenti di Palazzo Grassi e si sposava invece con Margherita Condulmer il fratello Giovanni, il più conosciuto tra i membri della famiglia. In Giovanni Grassi si può pertanto identificare il committente di buona parte dei lavori di decoro all'interno del palazzo, uno degli allestimenti più significativi della Venezia settecentesca, l'ultimo per grandiosità di una lunga tradizione decorativa prediletta da una vecchia aristocrazia.

I barone De Sina acquista il palazzo nel febbraio 1857, ed incarica gli ingegneri Kreuter e Fischler di ristrutturarlo modernamente; Primo atto fu la distruzione della grande sala a due piani, cui seguirono altri interventi che comportarono la rovina di buona parte delle decorazioni settecentesche.

Il desiderio del nuovo proprietario era di imprimere un segno vistoso di modernità trapiantando a Venezia tipologie architettoniche e d'arredo di gusto continentale. Nella scala e nel salone si realizzano le maggiori modifiche con nuovi appariscenti imprese decorative. Esemplare dello "spirito" dell'epoca e del gusto del committente nobile barone dell'Impero il tema prescelto per il nuovo dipinto del soffitto dello scalone raffigura: Venezia e l'Austria in concorde unione protette da un guerriero armato con l'insegna della croce²¹. A lavori terminati, questo spazio

21 Conosciamo il soffitto ottocentesco dello scalone da una fotografia pubblicata dal Molmenti nel 1909, nel momento stesso cioè che questo veniva coperto dalla tela con l'allegoria settecentesca già nel soffitto dell'antico salone (P.Molmenti, Il

dove s'incontravano le due epoche diverse, si presentava colmo di particolari di attrattiva: gli affreschi antichi, testimoniavano i frivoli fasti veneziani del passato sotto il nuovo soffitto con una tematica "impegnata".

La fastosa struttura lignea a cassettoni dorati che incorniciava la tela (documentata da una vecchia fotografia) è riproposta nel nuovo salone ottocentesco, dove anzi gli intrecci di forme s'infittiscono creando lacunari di varia foggia. Nessuno di questi dipinti, presumibilmente eseguiti su tela, si è purtroppo conservato; ed è soltanto attraverso fotografie databili verso 1949 che è possibile conoscere l'aspetto ottocentesco complessivo della sala, manomessa nel 1950 e nella quale si è conservato solo il soffitto ligneo.

La sala rettangolare contigua al salone verso il cortile è l'unico spazio che ancora preserva l'originaria decorazione pittorica dell'epoca del De Sina. Al di sopra di una serie di lunette con nature morte, il soffitto a volta, ornato con motivi di grottesca e placchette su fondo dorato, presenta al centro un trittico su tela²². Al grande comparto centrale rettangolare con la raffigurazione di *Trionfo di Nettuno e Anfitrite* S'accompagnano due brani minori con la personificazione del Reno e una scena mitologica forse di soggetto marino.

La decorazione della galleria nord (documentata da una vecchia fotografia) presentava fra i lacunari del soffitto ligneo gruppi di putti in volo; un ricco fregio con *Giochi di Putti* neotizianeschi su fondo dorato correva all'interno della zona più alta delle pareti.

Tuttora fortunatamente conservati, invece, i soffitti di un lusso sovraccarico delle stanze laterali al salone sul Canal Grande e quello di un ambiente vicino, datato 1864. Vi trionfa l'intaglio elaborato, l'oro, il ghirigoro. Alle dorature dei soffitti faceva riverbero la sontuosità delle tappezzerie e dei marmorini colorati.

Palazzo Grassi, cit.,1909, pp.182-183)

22 Gli ornati di questa stanza, ricoperti da uno strato di colore avorio a olio, nel 1950, sono stati riportati alla luce nel restauro diretto da Valerio Vio. Delle nove lunette con nature morte né rimangono otto.

1.5 Il Restauro di Gae Aulenti e Antonio Foscari (1985-1986)

Il palazzo giunge all'ultimo restauro presentandosi come un luogo confuso e oscuro, difficile distinguere quanto era rimasto di originale nell'antica dimora e quanto invece era attribuibile alle vicende degli ultimi decenni.

Occorreva progettare un intervento radicale; a Palazzo Grassi mancava il rispetto di un insieme di norme come ad esempio quelle inerenti agli impianti elettrici, o le dispersioni termiche e la depurazione degli scarichi, del tutto assente il rispetto delle normative che regolamentano gli ambienti aperti al pubblico e quelli, in particolare, adibiti a funzioni espositive.

I lavori cominciarono l'11 maggio 1985, la progettazione e direzione dei lavori fu affidata all'architetto Gae Aulenti, coadiuvata dall'architetto veneziano Antonio Foscari) attiva nel campo delle ristrutturazioni e degli allestimenti museali in Italia e all'estero.

L'intervento riguardava l'intero edificio bisognava adattarlo ad uso collettivo e quindi all'insieme delle normative e delle prescrizioni vigenti per edifici aperti al pubblico, cercando comunque di rispettare la tipologia originaria del palazzo.

Per cominciare furono irrobustiti i solai (conservando al primo piano nobile, sia i pavimenti preesistenti sia i soffitti del secolo scorso) assicurando ovunque una portata di 600kg. al metro

quadrato; poi al fine di evitare l'imbibimento d'acqua salata assorbita dal suolo, con l'introduzione del condizionamento dell'aria, ci si occupò del taglio delle murature.

Fu concepito, ancora, un sistema di chiusura dei nuovi serramenti, dotati di molte avvertenze per segnalare l'effrazione, l'intrusione o anche semplicemente l'apertura, riutilizzando le vecchie maniglie in ghisa dorata.

I lavori furono governati da un principio di rispetto, l'intenzione era quella, di ricostruire l'integrità strutturale della costruzione, eretta dalla famiglia Grassi nel diciottesimo secolo, compiendo un accurato restauro delle murature.

Bisognava rimediare alla trama di lesioni e di scassi praticati nelle strutture che, miravano ad occultare le reti impiantistiche nel corpo stesso delle murature; a questo proposito furono impiegati mattoni di recupero di un grande fabbricato ottocentesco.

La progettazione degli impianti costituiva un elemento rilevante all'interno del programma di restauro, proprio perché si voleva evitare di intaccare le antiche murature appena restaurate, per inserire la nuova rete impiantistica.

Il sistema dei condotti di climatizzazione di distribuzione orizzontale fu concepito in due circuiti: uno inserito nell'intercapedine formata dai lacunari del portico, attorno al cortile, e uno sistemato all'ultimo piano entro il volume del tetto.

In questo modo oltre a tutelare la pavimentazione e i soffitti decorati del primo piano nobile, i condotti di climatizzazione non erano e non sono visibili. Anche il sistema di distribuzione verticale, non fu lasciato in vista nonostante questo si fondi sul presupposto che i condotti siano esterni alle murature, per non intaccare l'integrità delle strutture originarie.

La progettazione degli impianti fu accompagnata e integrata alla progettazione architettonica delle sale, maggiori riflessioni furono fatte in merito alla sala espositiva.

Il bianco della superficie espositiva fu un suggerimento di Pontus Hulten, come soluzione elegante e compatibile con l'architettura del Massari e delle decorazioni antiche, su queste superfici i quadri sarebbero stati appesi ad un chiodo.

La superficie non fu progettata come quella dei muri antichi del palazzo, ma staccata da esso, robusta ed esile al tempo stesso (di gesso armato con una rete metallica).

Costituiva il punto d'integrazione tra progettazione architettonica e progettazione impiantistica, poiché su di essa corrono in aderenza i vari condotti impiantistici.

Non voleva essere interpretata come un nuovo muro ma anzi l'intenzione era quella di rivelare in modo evidente la sua 'sovrastrutturalità'.

La parete staccata dal suolo, anche se di pochi centimetri mostra il proprio spessore in corrispondenza di porte e finestre, restando poi indipendente anche dal soffitto, poiché ad una certa altezza, per un'esigenza del sistema d'illuminazione, s'inflette.

L'illuminazione delle sale è formata da una serie di fonti luminose organizzate in gruppi, geometricamente composti, posti all'altezza della banda in cui la fascia espositiva s'inflette.

Parte di queste fonti rischiarano il soffitto, altre sono dirette sulle pareti ed altre ancora possono essere orientate su punti precisi delle pareti per fini espositivi. Le stesse pareti diventano elementi illuminanti poiché riflettono una parte della luce diretta su di loro.

Le tende poste su ciascuna finestra assicurano la luce naturale, diffondendola o riducendola, a seconda delle esigenze. Per poter regolare bene la funzione delle tende, queste sono state poste su due distinti piani; l'effetto in controluce dei tre teli che chiudono ciascuna finestra, quando sono tutti e tre abbassati, varia a seconda delle ore del giorno.

Un tappeto copre i pavimenti, assumendo funzione acustica poiché assorbe parte delle onde sonore che sarebbero riflesse dal marmo del pavimento e dal gesso delle pareti, allo stesso tempo accresce la percezione originaria di dimora settecentesca.

La fascia più scura delimita il tappeto sul perimetro, aiuta il visitatore a tenere naturalmente una corretta distanza dalla parete e quindi dall'opera d'arte sulla quale è esposta.

Al secondo piano, dove c'era un parquet incollato rimosso successivamente per irrobustire i solai, il pavimento è ora grigio di un legno, che ha ormai assorbito nelle venature interne lo stesso colore. Su questo piano la luce conduce il visitatore ad un percorso antiorario, al contrario del primo piano che indirizza il visitatore verso un percorso orario.

La luminosità del palazzo è generata dal fascio di luce che entra dalla copertura in vetro del cortile, dove le coperture metalliche, frutto del restauro precedente, sono state parzialmente rivestite per assumere una funzione di lame brise-soleil.

All'esterno il palazzo si presenta sul Canal Grande con la limpida pietra bianca d'Istria riportata al suo splendore, mentre il lato sul campo presenta una superficie chiara di "marmorino", impasto di calce e polvere di marmo.

Dopo tredici anni d'attività di cantiere, Palazzo Grassi decolla nel mondo dell'arte, nel 1986 con la prima delle sue celebri esposizioni "Futurismo & Futurismi".

Esposizione Futurismo & Futurismi, 1986. Allestimento di Gae Aulenti. "Tadao Ando per Francois Pinault Dall' Ile Seguin a punta della Dogana." Francesco Dal Co – Milano Electa Architettura; Venezia: Palazzo Grassi, Francois Pinault Fondation, 2009.

Dalla prima mostra in poi Palazzo Grassi ha visto avvicinarsi mostre d'arte moderna e contemporanea, mostre archeologiche e di antiche civiltà, mostre dedicate alla cultura rinascimentale, in una successione originale di temi e tipologie espositive sempre molto attente al rigore scientifico e alla comunicazione con il grande pubblico.

La fine dell'era Fiat di Palazzo Grassi coincide emblematicamente con la malattia e la morte del suo mecenate, Giovanni Agnelli, nel marzo del 2003.

1.5 L'architettura

Palazzo Grassi è il risultato di un processo faticoso di messa a norma e di riduzione ad un modulo di monumentalità, di tutta una serie di sollecitazioni e di premesse che trascorrono dall'ambito specifico architettonico, a quello linguistico, a quello strutturale a quello di rappresentanza di appagamento della committenza.

La pianta del Grassi intreccia sicuramente dati e norme che derivano dal Palladio a cominciare da quell'atrio con quattro colonne (raddoppiate nell'ottocento per ragioni d'ordine statico), per finire al cortile quadrato.

Planimetricamente il fulcro generatore del sistema del palazzo è il centro esatto del cortile, dove s'incrociano i due assi mediani del palazzo e i due assi ottici dei due ingressi d'acqua e di terra.

Due spazi di eguali dimensioni e sempre quadrati costituiscono l'atrio e la zona dello scalone, mentre le due fasce restanti sono generate da una certa volontà di simmetria.

La parte di edificio che contiene le parti pubbliche e comuni, e quindi anche il salone maggiore (in corrispondenza di atrio, riva e braccio occidentale del portico) costituisce la fascia centrale regolare e simmetrica, mentre le rimanenti ali contengono camere e passaggi e sulla pianta assorbono e mascherano la disimmetria e la difformità del lotto.

Più di un architetto veneziano da Gaspari a Tirali, al progettista di palazzo Labia avevano studiato il salone del Palazzo Grassi sulla doppia altezza; il salone recupera una tipologia classica veneziana quella del portico passante, anche se in una versione diversa quasi dissimulata.

Massari di certo accoglie suggerimenti pervenuti dagli scaloni longheniani, da quello dei S.S. Giovanni e Paolo a quello di S. Giorgio Maggiore, dal quale riprende l'idea del loggiato terminale con doppio accesso la versione che questi vuole dare è sicuramente meditata e non casuale.

Dietro una connotazione generica palladiana che da sempre accompagna l'intera opera, è possibile scorgere la volontà del Massari di allontanarsi per certi versi dal modello palladiano soprattutto per ciò che riguarda la facciata. Infatti, anche se essa riprende la griglia geometrica regolare di altre analoghe facciate (il Pisani di S. Stefano verso il rio, il Mocenigo di S. Stae ecc.) essa possiede anche una originale banda centrale con doppia serliana sovrapposta di efficace e quasi neoclassico equilibrio.

Il Massari evitando l'uniformità senza perdere l'unità compositiva, si attiene alla tradizione veneziana, legando insieme i fori corrispondenti al salone centrale e lasciando campo sui lati alla paratura muraria, scandita da doppie paraste.

Sono evidenti anche gli insegnamenti dell'architetto Longhena, specialmente nel primo piano, ma la modulazione generale è sempre ancora cinquecentesca in cui diversi elementi trovano una loro particolare espressione; la progressiva stesura di chiare superfici, in toni digradanti dal basamento al cornicione terminale, dà un senso di estensione dell'edificio nello spazio.

Il basamento rivela distintamente il lavoro del Massari, i conci del pianterreno sono più alti di quelli del mezzanino quasi a rinforzare la parte bassa; nel portale sono i soli elementi decorativi della facciata: due stemmi, chiusi in elegantissime cornici rococò, inseriti quali sovrapposte dei fori laterali.

La struttura interna del palazzo è ben definita dal blocco del salone e delle stanze sul Canal Grande e da quello dello scalone e dei locali di servizio, tanto che i fianchi passanti risultano non avere una propria fisionomia al contrario di ciò che accade per il pianterreno e i piani nobili dove anche l'asse trasversale possiede una sua significativa consistenza.

Infatti, prima dell'ottocentesca separazione dei due contrapposti accessi da terra con setti murari rispetto al vuoto del cortile, esisteva una specie di grande vano unitario che si dilatava centralmente sulla corte, dotato di una propria consistenza e qualificazione spaziale alternativa rispetto all'asse dominante longitudinale, molto più fittamente costruito e scandito nella successione di spazi funzioni ed elementi d'architettura in sequenza.

Vi è un rinvio all'uso veneziano, tramite due loggette sagomate sovrapposte alla porta d'ingresso, dei passaggi lignei ovvero i laboriosi mezzà²³, più o meno chiusi o in forma di balconata.

La pianta del palazzo con il cortile al centro ricorda il Palazzo Corner del Sansovino, ma mentre in questo, secondo lo schema tradizionale lo scalone è situato a fianco dell'atrio verso il canale, qui, esso è ricavato oltre il cortile, dalla parte opposta alla riva; si accede alla sala del primo piano attraverso le stanze laterali che si affiancano sul cortile stesso.

Nel cortile si colgono elementi d'ispirazione classica che rimandano a quello dell'Università a Padova, ma qui è saldamente legato ad altri spazi così da creare una prospettiva scenografica suggerita dai disegni del Palladio.²⁴

23 Uffici contabili sospesi sui magazzini terreni dei palazzi.

24 " Per un sito a Venezia", "Per un sito piramidale" disegni in cui è mostrata una distribuzione di spazi uniti in continuità tra loro.

Il cortile quadrato con le sue austere colonne e la trabeazione lineare con triglifi costituisce in sostanza il cuore dell'immobile che rinvia alle particolarità dello scalone anticipandone la cifra nel disegno elegante e mistilineo della pavimentazione.

L'atrio a differenza di quelli costruiti dal Palladio, con solo quattro colonne, raddoppia il loro numero; manca inoltre quel diaframma che nei palazzi palladiani separa l'atrio dal cortile.

Dalla riva la visuale è completamente aperta sul fondo, alle otto colonne dell'atrio se ne aggiungono ancora altre quattro, che appartengono al portico, e si allarga poi per abbracciare tutto il cortile.

Lo scalone studiato dal Massari fin dal principio, come elemento di una concezione unitaria, nella sequenza dell'atrio e del cortile, deve essere stato necessariamente compreso tra le prime opere, infatti le scale laterali troppo modeste non potevano considerarsi adeguate ad un così vasto e monumentale edificio mentre la costruzione di uno scalone d'onore era imposta da quelle esigenze di sontuosità e di fasto che erano nella moda del tempo e alle quali la recente nobiltà dei grassi non poteva sottrarsi.

Nel disegnare lo scalone può darsi che il Massari abbia avuto presente quello del Longhena nel convento di S. Giorgio. In realtà quello di S. Giorgio è un doppio scalone, quello di Palazzo Grassi si divide invece in due rampe parallele solo dopo il primo ripiano, assumendo di qui un aspetto imponente nelle varietà delle strutture.

Elementi con più analogie si possono vedere però nel sistema architettonico di questa parte alta delle pareti ad archi ciechi. Al primo ripiano, in cornice sagomata un bassorilievo “ porta una robusta figura, in atto di fare esperimento di muscolare potenza, in cui sta Amore vicino col motto in fronte: Concordia res parvae crescunt, discordia etiam maximae dilabuntur”.²⁵

25 F. Zanotto in Venezia e le sue lagune.

Una struttura così organica concepita in funzione di eventi mondani, sontuosa ospitalità, richiedeva un particolare programma decorativo. Il tema del ricevimento s'imponeva necessariamente per la decorazione di questa scala.

Dopo i busti collocati ai lati dell'ingresso, è subito visibile un rilievo in marmo di Gian Maria Morlaiter per decorare il primo pianerottolo. Esso raffigura un'allegoria della Concordia con Ercole personificazione della forza virtuosa, che preserva un fascio di frecce; di fronte uno zefiretto, simbolo d'instabilità, sta spezzando le frecce.

Nella zona superiore delle pareti si distende una lunga sequenza d'affreschi con sette scene di ricevimento: dame, cavalieri, personaggi in parrucca e in maschera, orientali, servitori, ecc., che, a gruppi, animano una loggia prospettata oltre grandi arcate comprese tra lesene ioniche di forma simile alle contigue finestre sul cortile.

Questo è un raro caso di decorazione ad affresco organicamente connessa con uno spazio espressamente ideato per accoglierla; infatti è molto frequente imbattersi in imprese decorative realizzate in edifici più antichi, rimaneggiati per renderli conformi alle esigenze dell'abitare e al gusto moderno. La vicenda che caratterizza l'attribuzione degli affreschi si è rivelata piuttosto tormentata; correntemente ritenuti di Pietro Longhi nell'Ottocento e agli inizi del Novecento, gli affreschi furono attribuiti ad Alessandro Longhi da H. Lapauze nel 1922 e da Giuseppe Fiocco tre anni dopo.²⁶

26 H.Lapauze, Un nouveau chapitre sur l'oeuvre de Francesco Guardi d'après des documents inédits, Paris 1992 ;G.Fiocco Lorenzo Tiepolo in "Bollettino d'Arte" luglio 1925

Capitolo 2

Francois Pinault a Palazzo Grassi

2.1 Francois Pinault

Con la morte di Giovanni Agnelli s'intrecciano una fitta rete di rapporti che ha visto coinvolti la Fiat da una parte e la città di Venezia dall'altra; bisognava garantire la continuità di una presenza culturale in Venezia importante per i destini e il ruolo internazionale della città stessa. Una prima ufficiale ipotesi di successione da parte del ministero francese della cultura non aveva portato a una positiva conclusione e altri confusi tentativi erano destinati a non avere sviluppo.

La città, tuttavia, con l'impiego dell'Assessorato alla Cultura e dei Musei Civici continuava a dirigersi verso l'acquisto del Palazzo attraverso il casinò municipale di Venezia. I rapporti di collaborazione e interazione con i musei e le istituzioni cittadine dovevano garantire un sostanziale rilancio del ruolo della città sul palcoscenico internazionale e la creazione di una solida rete di relazioni e di percorsi di produzione culturale condivisi e partecipati, Palazzo Grassi doveva diventare un elemento strategico nel sistema culturale cittadino.

Nel 2005 il gruppo facente parte a Francois Pinault rileva dal casinò municipale la maggioranza delle azioni della Palazzo Grassi S.p.A. realizzando un progetto a lungo coltivato e perseguito puntigliosamente.

Francois Pinault presidente di Palazzo Grassi, nasce il 21 agosto 1936 a Champs-Geraux, in Bretagna (Côtes-du-Nord).

Nel 1963 fonda a Rennes la sua prima impresa nel campo del commercio di legname. Negli anni successivi fonda nuove imprese diversificando le sue attività in diversi settori. Il suo gruppo PPR diventa nel 1999 il terzo gruppo mondiale del settore dei beni di lusso con marchi come Gucci, Yves Saint-Laurent, Bottega Veneta, Sergio Rossi, Boucheron, Stella McCartney, Alexander McQueen, Balenciaga.

Nel 1992 fonda ARTEMIS, società di capitali interamente controllata da François Pinault e dalla sua famiglia.

ARTEMIS controlla i vigneti di Bordeaux di Château-Latour, la testata giornalistica Le Point il quotidiano l'Agefi e la Casa d'Aste Christie's. François Pinault è anche proprietario di una squadra di calcio della serie maggiore, lo Stade Rennais, nonché titolare del Théâtre Marigny, a Parigi.

Nel 2003, François Pinault lascia le redini del gruppo a suo figlio, François-Henri Pinault grande appassionato d'arte, è uno dei più grandi collezionisti di arte contemporanea del mondo.

Dopo aver preso il controllo del prestigioso Palazzo Grassi a Venezia, presenta una parte della sua collezione attraverso tre esposizioni *Where Are We Going?*, *Post-Pop*, *Sequence 1*.

Nel 2007 viene scelto dal Comune di Venezia per trasformare i vecchi magazzini della Dogana da Mar, Punta della Dogana, in un nuovo centro di arte contemporanea dove sarà esposta in modo permanente una selezione di opere della sua collezione.

Sollecitato da numerosissime richieste provenienti da ogni parte del mondo, François Pinault presenta opere scelte dalla sua collezione anche al di fuori di Venezia, come testimoniano le esposizioni *Passage du Temps* al Tri Postal a Lille, in Francia, nel 2007, *Un certain Etat du Monde* presso il Garage Melnikov a Mosca (2009) e *Qui a peur des artistes?* a Dinard in Bretagna (2009).

Nel mese di ottobre 2008, è stato nominato presidente del Comité Français e consigliere internazionale del Praemium Imperiale per il quale selezionerà i candidati dell'edizione 2009.

Nel 2006 e nel 2007 François Pinault è stato indicato dalla rivista *Art Review* come la personalità più influente del mondo dell'arte contemporanea.

2.2 Tadao Ando

Tadao Ando nasce ad Osaka nel 1941 realizza il suo primo progetto di abitazioni familiari nel 1972, mostrandosi sulla scena nazionale nel 1976 con le realizzazioni di casa Azuma a Osaka, vincendo il Premio annuale assegnato dall'Architectural Institute of Japan. Vincitore nel 1996 del premio Pritzker Prize, considerato il nobel dell'architettura, ha ricevuto il 22 aprile 2002 la laurea ad honorem dalla Facoltà di architettura dell'Università di Roma "La Sapienza".

Ando attribuisce il suo sviluppo all'intensa lettura e ad un elevato numero di viaggi in Europa e negli Stati Uniti intrapresi per studiare le architetture contemporanee e storiche.

Realizza musei e chiese, che testimoniano la capacità di impadronirsi del paesaggio di cui Ando, modellando la scenografia dei percorsi riesce a rivelare l'essenza permeata di tradizioni giapponesi, del loro gusto per il montaggio, per l'equilibrio, per la

capacità di far parlare la materia per mezzo della luce, Ando ha mutuato dalla tradizione del modernismo occidentale la purezza dei volumi e il nitore delle forme che egli impiega per instaurare una dialettica tra l'interno e l'esterno, tra l'ombra e la luce, tra l'oggetto e il contesto circostante.

I suoi lavori sovente in cemento armato, sono caratterizzati dall'uso di forme geometriche semplici, come cerchi e rettangoli. Soprattutto in Giappone, dove le modalità di costruzione permettono un livello di qualità molto alto, il cemento armato assume una consistenza setosa, ricercata nonostante la sua massa, cosa che mette i suoi lavori in categoria a parte.

Dagli anni 1990, il legno occupa un ruolo sempre più importante nel suo lavoro. Lo utilizza, per esempio, per costruire il Padiglione del Giappone dell'esposizione universale di Siviglia (1992) e il Museo del Legno di Hyogo.

Tra le sue opere più rilevanti, figurano anche la Chiesa della Luce a Osaka (1989) e la Chiesa sull'acqua (1991). L'architetto giapponese diventa insegnante nelle università più prestigiose – Yale (1987), Columbia (1988) e Harvard (1990) – prima di essere professore titolare all'università di Tokyo (1991). Ha ricevuto numerosi premi internazionali.

Nel 1996, ha ricevuto il Praemium Imperiale, rilasciato dalla Japan Art Association in riconoscimento al suo contributo per lo sviluppo delle arti e della cultura. In Francia, è nominato Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres nel 1997.

Ando è chiaramente uno degli architetti più influenti e significativi attivi oggi; ha una vasta esperienza nell'ambito della progettazione museale, ed è noto per la sua capacità di saper adattare i suoi progetti dettati dai limiti dei siti.

La collaborazione con l'architetto Francois Pinault iniziò nel 2001, quando Tadao Ando vinse la gara internazionale per costruire la Fondazione d'Arte Contemporanea Francois Pinault, sull'Ile Seguin, un'isola sulla Senna, vicino a Parigi. Anche senza i tratti dell'architettura del

XVII secolo, il sito, sede di una leggendaria fabbrica di automobili, era comunque sulla punta di un'isola. La sensibilità manifestata da Ando a Parigi nei confronti dell'Ile Seguin è uno dei motivi per cui l'architetto troverà affinità con lo stesso committente a Venezia.

Per ragioni legate alla burocrazia locale, Francois Pinault decise di non proseguire con il progetto dell'Ile Seguin, e mise gli occhi su Venezia. Commissionò a Tadao Ando il restauro del settecentesco Palazzo Grassi sul Canal Grande. Il Palazzo era stato patrocinato dalla Fiat per oltre vent'anni come sede di mostre, ed era stato ristrutturato nel 1983 dall'Architetto italiano Gae Aulenti. Le direttive per la salvaguardia del patrimonio artistico impedivano che la facciata e parti significative degli interni venissero modificate. Tadao Ando raccolse questa sfida di creare spazi adatti all'esposizione di un'arte fortemente contemporanea tra mura antiche e portò avanti il progetto tra il settembre del 2005 e l'aprile del 2006.

Questo non è stato il primo palazzo ad essere restaurato da Tadao Ando, che aveva in precedenza rinnovato e ingrandito la Libreria Internazionale della Letteratura per l'Infanzia (Tokyo, Giappone 1997-2002) all'interno della vecchia Biblioteca Ueno costruita nel 1906, dando al disegno originale incompiuto una coerenza che gli era sempre mancata. Tadao Ando aveva anche collaborato con lo stilista Giorgio Armani, che gli aveva affidato il restauro dell'ex fabbrica Nestlè di Via Borgognone a Milano. Lasciando la struttura esistente largamente intatta, l'architetto aveva inserito nel palazzo un "teatro" per la moda, uno showroom e degli uffici. Il suo Teatro Armani Milano (1999-2002) è uno studio del contrasto voluto tra vecchio (industriale) e nuovo (alla moda).

Nel 2005, riceve la medaglia d'oro dell'Unione Internazionale degli Architetti ed è dichiarato Chevalier de l'Ordre National della Légion d'Honneur. Dal 2007, Tadao Ando lavora al progetto ecologico Umi no mori, in Giappone, che consiste nella creazione di una "foresta sul

mare”, ricca di più di 480.000 alberi. Questo “polmone verde” sarà creato nella città di Tokyo in un luogo simbolico, un polder diventato isola artificiale, nella baia della capitale giapponese.

2.3 I lavori dell’architetto giapponese a Palazzo Grassi

Con l’ennesimo passaggio di proprietà di Palazzo Grassi da subito, si manifesta la volontà di procedere ad un consistente intervento di aggiornamento architettonico allestitivo e logistico dando incarico del progetto all’architetto giapponese Tadao Ando.

Nel 2005 François Pinault coinvolge Tadao Ando nei suoi progetti veneziani con il restauro di Palazzo e la con ristrutturazione di Punta della Dogana nel 2008-2009.

L'architetto inizia i lavori con un preciso intento mirando ad una sostanziale semplificazione di ogni apparato allestitivo per creare un ambiente neutro e ideale alla valorizzazione delle opere ampliando allo stesso tempo la superficie allestitiva disponibile.

Ando possiede una solida esperienza di sedi museali; è lui l'architetto dei musei di Naoshima e di Fort Worth inoltre conosce bene Francois Pinault, dato che nel 2001 aveva riportato il concorso per ristrutturare l'isola Seguin allo scopo di farne un centro d'esposizione per le collezioni del mecenate francese.

Il metodo progettuale di Tadao Ando che conduce nell'elaborazione di un intervento di singolare lucidità ed essenzialità, consiste nell'adottare uno stile sobrio e minimalista, che rispetta la struttura storica del palazzo portandolo nel XXI secolo, in vista della creazione di uno spazio unitario, avvolgente, luminosissimo; conserva i grandi punti di riferimento spaziali architettonici dell'edificio, fin nelle sue irregolarità architettoniche, garantendo così il principio di reversibilità richiesto per un monumento storico tutelato.

Le cimase di Gae Aulenti sono raddrizzate, i meravigliosi soffitti del XVIII secolo sono conservati, al primo piano, con le loro travi decorate e le modanature, mentre quelli del secondo piano sono ricoperti da intonaco. Il taglio delle cimase, semplice e rigoroso, contorna la cornice delle porte; le scale sono ricoperte da marmorino bianco ed il pavimento delle sale è rivestito in linoleum bianco. Una grande attenzione è stata dedicata ai materiali originali del Palazzo: grazie al talento degli artigiani locali che hanno saputo restare fedeli alle tradizioni secolari della Serenissima, è stato possibile ripristinare stucchi e marmi, in particolare quelli dello scalone.

Riprendendo la soluzione tecnologica dell'intercapedine di servizio per l'ordinato sviluppo dell'impiantistica, Ando libera ed esalta gli elementi linguistici qualificanti, recuperati dal rigore geometrico dell'inconfondibile sintassi spaziale dell'architetto.

Nelle sale espositive installa, per esempio, cimase bianche, che mascherano le pareti senza toccarle; leur découpe rivela la cornice di marmo delle porte.

L'illuminazione – messa a punto con lo studio Ferrara-Palladino srl – è costituita da 1800 faretti (retrattili in funzione delle mostre), inseriti in travi di alluminio che ospitano anche i dispositivi di sicurezza.

La gamma cromatica dominata da bianco e grigio conferisce alle sale l'atmosfera serena necessaria alla contemplazione delle opere esposte.

La vetrata dell'atrio è ora ricoperta da un velarium in fibre di vetro, che diffonde una luce chiara e avvolgente, in linea con gli interventi dell'architetto.

Infine, le reception e gli spazi di servizio sono stati riorganizzati e fluidificati per offrire la massima comodità ai visitatori.

In solo cinque mesi Tadao Ando riesce a compiere la sua missione: permettere al visitatore di attraversare degli spazi sobri, complici di un percorso fluido da una sala all'altra, conservare la maestosa bellezza dei luoghi senza che questa impedisca la visibilità delle opere.

Seppur prestigioso e ben situato, lo spazio espositivo di Palazzo Grassi si rivelò "limitato". Francois Pinault si vide quindi costretto a creare un'altra sede per le sue collezioni di arte contemporanea. Quando fu indetta una gara d'appalto per ristrutturare Punta della Dogana, la Fondazione Guggenheim entrò in concorso con l'architetto Zaha Hadid, ma la città optò per il progetto presentato da Francois Pinault, di nuovo in collaborazione con Tadao Ando. Il lavoro di progettazione inizia nel maggio del 2007 la cui inaugurazione si ebbe nel giugno del 2009.

Vedute e particolari delle sale espositive con il sistema d'illuminazione. "Tadao Ando per Francois Pinault Dall' Ile Seguin a punta della Dogana." Francesco Dal Co – Milano Electa Architettura; Venezia: Palazzo Grassi, Francois Pinault Fondation, 2009.

Restauro di Tadao Ando, 2006, secondo piano, salone sul Canal Grande. “Tadao Ando per Francois Pinault Dall’ Ile Seguin a punta della Dogana.” Francesco Dal Co – Milano Electa Architettura; Venezia: Palazzo Grassi, Francois Pinault Fondation, 2009.

Capitolo 3

Punta della Dogana

3.1 La storia

Nel quindicesimo secolo lo sviluppo dell'attività commerciale impone il trasferimento della sede della Dogana fino ad allora ospitata a Castello, vicino all'Arsenale e lo sdoppiamento funzionale dei servizi, una Dogana da Mar viene allora creata e situata alla punta ovest di Dorsoduro all'epoca chiamata "Punta del Sale" per i magazzini del sale che si trovavano in quel luogo.

La parola Dogana deriva dal persiano "diwàn", consiglio dei ministri, poi, per estensione del significato, libro degli editti. E' stata costruita allo scopo di adempiere il suo ruolo di dogana, accogliere i battelli, ricevere e immagazzinare le mercanzie, né più né meno.

Nel 1677 iniziano i lavori di ricostruzioni di Punta della Dogana sul progetto di un quasi sconosciuto ingegnere e architetto Giuseppe Benoni, compare, infatti, nelle storie dell'architettura veneziana nella sola vicenda di Punta della Dogana.

L'unica e significativa fonte a stampa relativa al questo personaggio è un piccolo fascicolo del 1840 scritto dall'architetto Francesco Lazzari²⁷, il quale, peraltro, afferma di essersi basato sulle notizie fornitegli da due celebri ed illustri ricercatori di memorie patrie, l'abate Giuseppe Cadorin e l'ingegnere Giovanni Casoni. Inoltre di almeno una parte dei documenti archivistici utilizzati e citati da Lazzari, si sono perdute le tracce, lasciando così inappagato il desiderio degli studiosi di verificare e completare le indagini di Lazzari.

La Dogana da Mar o Punta della Dogana non è semplicemente oggetto d'arredo urbano: primo perché essa assolveva un compito molto delicato e fiscalmente ed economicamente strategico nel sistema veneziano. In secondo luogo perché di certo non si tratta di un oggetto ma di una struttura abbastanza articolata: ufficio, magazzino, luogo di vedetta, d'ispezioni, di controlli e di esazioni; terzo perché il suo peso, sia in termini di paesaggio sia ideologici, va al di là di un semplice segno urbano ovvero di un supporto per altre funzioni.

²⁷ Professore accademico e teorico che subentrò a Giandomenico Selva sulla cattedra D'architettura dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia alla morte del suo maestro nel 1819.

Viene convocato perfino Baldassare Longhena, il più grande architetto barocco veneziano per fargli elaborare vari progetti diversi e per poi preferire, sottoponendo l'architetto a una non trascurabile umiliazione, un progettista semisconosciuto per la conclusione dell'intera operazione. Di certo la vicenda di attribuzione del progetto della Dogana da Mar si presenta insidiosa.

Longhena aveva redatto ben cinque proposte per Punta della Dogana assumendo l'intervento entro le proprie competenze di funzionario e, in più, quale progettista e direttore dell'intero cantiere della Salute. Ma come si è già detto, i cinque modelli non furono graditi dai Procuratori. Fu lo stesso Senato a chiedere altro materiale e a suggerire, di coinvolgere altri progettisti. Furono chiamati dunque a presentare altri progetti Giuseppe Sardi, Andrea Cominelli e Giuseppe Benoni. Forte era l'intenzione d'enfatizzare monumentalmente la Dogana e di dare maggiore evidenza alla fabbrica della Chiesa della Salute.

Il 28 maggio 1677 il concorso per la Punta sanciva la vittoria di un quasi sconosciuto Benenoni su Baldassare Longhena e su gli altri due concorrenti. Certo è che un modesto ingegnere Giuseppe Benoni s'impose su uno dei maggiori protagonisti dell'intera storia architettonica della città. Quello che appare maggiormente qualificare la proposta del Benoni distinguendola dalle elaborazioni longheniane è, da una parte, l'invenzione delle tre logge sui tre lati liberi della torre, e sopra questa, le volute e il piedistallo; infine il gruppo degli Atlanti che sorreggono la sfera dorata del mondo e la Fortuna rotante; la dilatazione della fronte e il suo maggior peso nell'insieme del Bacino di San Marco ciò che appunto aveva richiesto il Senato.

Benoni incontrò presto problemi, soprattutto nella realizzazione della parte plastica: furono infatti abolite le statue semplificando notevolmente l'insieme del lavoro, e l'esecuzione dello stesso sia per ciò che riguarda le statue sulle volute della copertura, sia quelle ipotizzate sulle balaustre delle terrazze.

Prezioso per noi, si è rivelato un documento pervenuto in almeno due copie all'Archivio di Stato di Venezia²⁸, il testo del capitolato d'appalto per l'esecuzione del lavoro in base al quale esso fu assegnato a Donato Pastori, a suo fratello Antonio e altri.

Il testo permette un'analisi per la parte specificamente architettonica dell'intervento previsto è molto utile per due ragioni fondamentali: esso rispecchia fin nel dettaglio delle scelte linguistiche il progetto del Benoni, enumerando nei minimi particolari tutte le parti dell'edificio da realizzare e il come realizzarle; espone una serie di rilievi di natura tecnica sui materiali e il loro montaggio che testimonia dell'attenzione riservata dai Procuratori stessi alla migliore esecuzione del lavoro.

La qualità "pittoresca" della Punta è uno dei punti di forza, questa qualità è il risultato di una serie di scelte accuratissime e il frutto di un'abile utilizzazione degli strumenti linguistici "classici" del repertorio dell'architettura del Seicento.

Punta della Dogana si pone con grande sapienza scenografica come elemento di convergenza e di mediazione tra barocco longheniano alla Salute e l'equilibrata perfezione dei riflessi palladiani dello sfondo.

Le colonne cerchiate e bugnate che sostengono le tre terrazze sviluppano un gioco raffinato alternandosi a pilastri nella parte interna dei prospetti, così che gli spigoli dei pilastri accentuano l'isolamento e consolidano il distacco dal rimanente spazio, mentre le colonne verso gli interni addolciscono l'accesso al portale. In alto, la copertura della torre, che risulta a questo punto un raddoppio in verticale del basamento cubico circondato dalle colonne offre uno sporto, alquanto insolito, sorretto da una trabeazione a triglifi ornati di bei crani equini decorativi assai stilizzati.

28 Nelle filze di *Senato Terra* 951 e in *Procuratori di San Marco de supra, Chiesa, b.60* con sviste e qualche variante di trascrizione.

Le statue previste a coronamento della Punta erano all'inizio tre: due giganti alti dieci piedi e una "Fortuna in atto volante con un vello in mano... agile a voltarsi ad ogni vento", alta sette piedi, su preventivo di Bernardo Falconi, che dovevano essere in rame sbalzato e rinforzato all'interno così come il globo.

Giusto Le Court, attivo alla Salute oltre che in altre imprese veneziane anche longheniane, proponeva la fattura di sei statue di pietra d'Istria di Rovigno. Si creò confusione e incertezza in questa fase dell'operazione, così abbandonata l'idea delle statue in pietra si pensò di compensare con quattro statue acroteriali dei quattro venti, ancora in rame, sedute sui quattro spigoli della copertura della torre e sempre a opera di Falconi. Ma la cattiva esecuzione e la pessima qualità dei lavori fecero abbandonare del tutto l'idea.

La Punta risulta una sorta di commento della Salute: le volute accennate sopra il tetto riprendono i grandi "orecchioni" della cupola e così la sfera in rame dorato rinvia sinteticamente sia alla cupola sia al cupolino sulla lanterna della grande basilica; gli Atlanti, che con la sola forza dei dorsi e delle membra sorreggono il mondo, mettono in crisi la macchinosità ingegnosa e possente dell'opera longheniana. Benoni si è in pratica cimentato in una sorta di rilettura della complessa invenzione del grande maestro, offrendo una suggestiva sintesi visiva e percettiva che non né intacca il primato ma lo "spiega" e lo contestualizza.

Altre decorazioni plastiche vanno evidenziate oltre ai bellissimi leoni digrignanti che appartengono ancora al livello Sansovino-Sorella dell'opera, sono gli altri leoni sulla Punta al piano terra: quello sul portale principale esterno, abbrancato al libro dell'Evangelo in posa contratta, fa uscire le ali lateralmente, mentre quelli sui lati si volgono convergendo verso il centro; molto interessanti appaiono anche i mascheroni delle *serraglie* in alto sulle quattro facce della torre. Per ciò che riguarda i crani di cavallo sui modiglioni del coperto possiamo trovare

delucidazioni nel Cartari.²⁹ Il cavallo è simbolo identificativo di Nettuno niente di più semplice per rappresentare la Dogana da Mar.

Conclusasi la fase di realizzazione della Punta, Benoni per quanto riguarda questa vicenda esce di scena. Longhena muore nel 1682 lasciando molti lavori incompiuti come Ca' Pesaro, Ca Bon e Ca Rezzonico.

A fine Seicento la Dogana e la sua Punta entrano in una fase di funzionamento e di bisogni da soddisfare. Toccherà a Giuseppe Sardi e Andrea Cominelli, i protti i cui progetti non erano stati neanche ammessi alla fase finale del concorso per la Punta, farsi carico dei primi interventi sul nuovo edificio: l'uno infatti stenderà, nel 1695, e l'altro perizierà per incarico dei Savi alla Mercanzia una nota ai Procuratori di San Marco *de supra* sollecitando alcuni interventi del restauro. I Procuratori acconsentono, in particolar modo, per evitare che le merci conservate nei magazzini fossero danneggiate dalle infiltrazioni della pioggia, e fanno stanziare la cifra occorrente sul bilancio della magistratura del Sal, se pur con qualche riserva, dato che, la fabbrica della Punta era di recente costruzione. Si aprì anche un'inchiesta per appurare le motivazioni di tale restauro. In realtà si dovette provvedere presto alla sistemazione dei coperti ma anche a realizzare tasselli, inserti e integrazioni della parte marmorea; la pietra d'Istria utilizzata non era di qualità di compattezza di venature, che erano state raccomandate.

²⁹ Vincenzo Cartari che nel 1571 pubblica a Venezia *Immagini de gli dei de gli antichi*, importante manuale cinquecentesco d'iconologia.

3.2 Il dinamico ottocento

La Dogana si presentava nel primo Ottocento così come la descriveva il Selva³⁰, con la sua parte marmorea con colonne e pilastri, volute e modiglioni, triglifi e il formidabile gruppo Atlanti-sfera-Fortuna; subito dietro, la parte montata dal Longhena con sei archi per parte, le belle bugne, i mascheroni, i medaglioni e la merlatura. Procedendo verso la Salute i magazzini medievali erano rimasti sostanzialmente com'erano da secoli e inquietavano i Procuratori e il Senato, per via del loro apparire in un'architettura non vestita senza dignità rispetto al quel bisogno di decoro e monumentalità che era preoccupazione costante. Sul Canal Grande prospettava una muraglia in cotto che terminava in alto con una fitta merlatura: la continuità di questa parete era interrotta da sei portoni sormontati da due ordini di piccole finestre rettangolari; verso il Canal della Giudecca invece, la muraglia più bassa e senza merlatura consentiva di vedere la falda minore dei coperti dei sei capannoni corrispondenti alla organizzazione planimetrica della struttura. La parte rinnovata da Longhena e Benoni ospitava la dogana vera e propria mentre i sei capannoni erano i magazzini usati per le merci in transito ma, soprattutto, per i sali di diversa provenienza mediterranea. La parte dei magazzini sul campo della Salute non aveva alcuna copertura come può vedersi in alcuni documenti vedutistici a cominciare da Canaletto.

I lavori di manutenzione sono nei primi quarant'anni del secolo nel 1821, 1828 e 1829; anche il gruppo degli Atlanti e della Fortuna fu rimaneggiato nel 1823-1824 da Sebastiano Giacomelli, compreso il globo dorato, e fu sostituito il coperto in piombo della piramide sopra il cubo. Anche i primi dieci magazzini del sale furono risanati in questo 1823 e furono intonacati e porticati delle tre logge della Punta.

³⁰ Gannantonio Selva analizza con atteggiamento critico l'opera di Benoni, in un'acida scheda inserita nella celebre pubblicazione curata dal Selva stesso e da Cicognara e Diedo sotto l'egida dell'Accademia delle Belle Arti, *Le Fabbriche di Venezia (Venezia 1815-1840)*.

Verso la fine degli anni trenta, le riparazioni non bastavano più non si poteva più accettare che un edificio pubblico fosse in una situazione di tale degrado.

Di formazione accademica molto attivo a Venezia e all'interno del territorio veneto, Giovanni Alvise Pigazzi (Venezia 1793-1878) ingegnere dell'ufficio delle Pubbliche Costruzioni viene incaricato dall'ufficio dei magazzini della Dogana, mentre aveva appena sistemato restaurandoli e risanandoli radicalmente, i magazzini del Sale alle Zattere, i celebri Saloni che costituivano la ricca dotazione di depositi di antica realizzazione per l'importante e strategico stoccaggio di tanto preziosa merce.

La soluzione di Pigazzi per la Dogana in tutto simile a quella dei Saloni e parte, ovviamente, dalla suggestione Sansovino-Longhena oltre che dalla modellistica accademica: rivestimento bugnato con disegno simmetrico e ricorrente; aperture a filo con architravi composti a bugne questo per il primo ordine; il secondo ordine è liscio ma presenta, in corrispondenza di ciascuna porta, un finestrone centinato con ghiera bugnata; quindi trabeazione liscia e attico con l'obiettivo di allineare l'intera struttura con la parte longheniana. Stessa partizione, ma senza porte e quindi con i soli tre finestroni ad arco, sulla parete verso il campo della Salute che era rimasta sino ad allora una semplice muraglia continua; ottimo lo spigolo in pietra che connette in maniera rustica le due fronti contigue.

Anche agli interni e alla struttura Pigazzi dava soluzioni coerenti ed equilibrate: schematiche riduzioni delle capriate, nell'adeguamento pacato dell'andamento obliquo delle falde, nell'organizzazione di un asse centrale all'interno della ristrutturazione degli uffici sulla punta che resterà dominante fino ad oggi.

Pigazzi conduce in sostanza un lavoro di restauro e riorganizzazione, forse addirittura di leggera correzione della linea perimetrale verso Canal Grande.

Alla vigilia degli anni cinquanta del secolo dal 1851-1872 la Dogana sarà punto-franco e questo ovviamente porterà delle conseguenze anche per le condizioni e la sopravvivenza del celebre complesso.

Era necessario mantenere in efficienza tali importanti strutture, specie per ciò che riguarda ripari e rifacimenti alle barriere lignee e alla loro trasformazioni da mobili a fisse.

L'edificio interno riceve un adattamento ben documentato per sistemare i nuovi uffici e per far fronte alle necessità logistiche e di acquartieramento delle guardie di finanza e degli impiegati e alla decorosa ospitalità dei responsabili. Importante la realizzazione di una serie di pilastri ottagonali in cotto in doppia e in semplice fila nel primo magazzino verso la punta per sostenere il solaio delle stanze creato tagliando in altezza il vano; si dovette anche sostenere lavori di restauro per i nuovi finestroni di Pigazzi.

Nel 1861-1862 un cedimento coinvolge le stanze della direzione della Dogana e la zona dei servizi che costringe ad un massiccio intervento di puntellazione e poi di consolidamento proprio all'interno dei piccoli ambienti nella Punta. In questi anni viene realizzata una nuova scala per accedere al cubo superiore.

Nel carteggio della Dogana con l'ufficio provinciale delle Pubbliche costruzioni retto dal celebre ingegnere Tommaso Medena, si parla di interventi mirati ad ampliare l'area della Dogana vera e propria per sopperire agli spazi che si son dovuti cedere al Seminario patriarcale; situazione che si ripropone anche negli anni cinquanta e poi novanta del Novecento.

L'abolizione del punto-franco nel 1872 è l'evento che innesca una stagione di grandi lavori sull'intero edificio della Dogana poiché esso non solo determina una trasformazione radicale delle funzioni del complesso che passa dall'essere un luogo sostanzialmente chiuso ed esterno al regime daziario e fiscale del rimanente territorio, con i benefici e le prerogative tipici di questo genere di istituzioni, ben note anche a Venezia; a una sorta di frontiera interna, con la

necessità svolgere tutta la serie di controlli, ispezioni e verifiche alla merce in transito per l'applicazione delle rispettive gabelle; ma l'antico edificio va ad organizzarsi con magazzini e depositi, pese, macchine di movimentazione di carichi e scarichi, custodia e polizia; per di più esso ritorna ad essere un luogo frequentabile e frequentato, nuovamente inserito nel tessuto urbanistico e sociale della città.

Il Ministero accoglieva le indicazioni che venivano dal Genio Civile di Venezia suddividendo il lavoro in sei lotti, il primo dei quali veniva assegnato nel corso di una riunione in Prefettura il 9 settembre 1873 all'imprenditore, ingegnere Angelo Costa, applicando il regolamento di recente varato per l'appalto e la conduzione dei lavori pubblici del Regno d'Italia (1870).

Il progetto del lavoro appare redatto per il Genio Civile sotto la supervisione di Antonio Contin ingegnere-capo delegato essendone redattore l'ingegnere Carlo Veronese; ma le tavole di progetto pervenuteci sono parimenti firmate da Angelo Costa titolare dell'impresa e responsabile dell'appalto.

Il progetto prevedeva in sintesi la demolizione quasi completa di tutte le tramezzature, scale, infissi, e superfetazioni varie della porzione di fabbrica corrispondente, sull'esterno, al rivestimento in pietra tornando alle murature d'origine. Saranno anche smontate le pavimentazioni sia in macigno sia in legname, sia al pian terreno che a quello superiore; La creazione di una nuova grande sala, demolendo la parte centrale del muro divisorio tra i primi due magazzini longitudinali e sostituendo la capriata, puntellando provvisoriamente le altre capriate e smontando il tetto per tutta la larghezza delle due campate; Sul rimanente dei capannoni saranno demolite tutte le suddivisioni interne, le strutture secondarie del coperto, le superfetazioni, le scale, gli infissi anche qui smontate o demolite le pavimentazioni. Per la parte di nuova costruzione il progetto prevede la creazione di locali verso la punta con soppalchi di nuova realizzazione, foderatura in legno delle pareti e messa in ordine di infissi, finestre ecc.

Tavole di progetto per i “grandi lavori” per “l’ampliamento del fabbricato di residenza della Dogana alla Salute. Stesure dell’ingegnere Carlo Veronese, del Genio Civile di Venezia. “ Dogana da Mar: la Punta dell’arte =Punta: art point = la Pointe de l’art/ Giandomenico Romanelli; Electa, 2010

Molto interessante la realizzazione della grande sala quadrata “ La sala delle visite”, si provvede a creare delle nuove fondazioni con l’impiego di circa trecento pali in rovere da quattro metri, grande novità dei lucernai in lastre di vetro su telai in ferro. Reti di rame con telai in ferro saranno collocate superiormente a protezione delle lastre stuccate sulle giunture.

La sala avrà su tutto il perimetro interno, un ballatoio di un metro di larghezza, con pavimentazione in legno, sostenuto da 32 mensole in ferro battuto con ringhiera in ferro. La pavimentazione della sala sarà a macigni, parte nuovi e parte di recupero. Per accedere al ballatoio della nuova sala (e agli uffici oltre la sala stessa) si costruiranno due scale in pietra d’Istria, metà con gradini nuovi e metà con materiali di recupero.

Il piano superiore viene risanato con riparazioni alla muratura, creazione di nuova pavimentazione in legno, intonacature e dipinture; sostituzione o riparo degli infissi, migliorie varie, tinteggiature dei muri e delle ferramente ecc.

Gli esterni dell’edificio verranno tutti riordinati con riparazioni e rifacimenti parziali di intonaci lisci e a bugne; Riparati tutti i portoni e le finestre e alcuni realizzati ex novo. I coperti verranno

“rimaneggiati” levando le tegole, eliminando quelle rotte e sostituendoli con nuove, pulendo i canali fra i coppi, impermeabilizzando le grondaie di pietra, sostituendo i parafulmini e cos via. Nonostante esigenze nuove, imprevisti, aggiunte e altro ancora, il 19 settembre 1874 il Genio Civile, consegnava al Direttore della Dogana di Venezia il fabbricato ultimato, compreso il restauro e l’adattamento dell’arredo.

Nel maggio del 1875 l’ingegnere Tommaso Meduna effettuerà il collaudo del lavoro realizzato da Angelo Costa, con esito positivo, segnalando che la proroga di 90 giorni per l’esecuzione dell’intervento era stata concordata e concessa per maggiori lavori resisi necessari.

Nel 1881 si rende necessario un intervento alla parte monumentale con l’inserimento di tasselli, l’inserimento di abrasioni ai marmi, o la sostituzione di parti di cornici o di basi di colonne e di pilastri ripetutamente danneggiati. Interventi non coordinati, non inseriti in alcun programma lasceranno un pessimo segno nella forma, nelle strutture, nell’immagine dell’antica e a suo modo gloriosa, Dogana da Mar.

3.3 Dal Novecento a Francois Pinault

All'inizio del Novecento la situazione per la Dogana alla Salute non è delle migliori, sta sopravvivendo a se stessa: il porto e le sue funzioni, le grandi banchine, i terminali ferroviari marittimi, i Magazzini generali e il Deposito franco sono migrati altrove sostituendo gli uffici daziari e i depositi fiduciari alla Salute, qui resistono alcuni uffici quasi più di rappresentanza che operativi.

Sulla Punta vera e propria, la centenaria Reale Società Canottieri Bucintoro giungerà nel primo Novecento facendone sede del proprio cantiere. Questo sodalizio lascerà la Punta dopo un accordo con il Comune solo nel corso del 2007 a fronte della provvisoria concessione del piano terra di uno dei magazzini del sale alle Zattere. Alcuni spazi saranno invece occupati dalla Soprintendenza alle Gallerie come depositi per materiali di scarso valore, questo testimonia in modo efficace come la lunga stagione della decadenza e del degrado stava incredibilmente minando la stessa consistenza fisica della Dogana, dopo averne irreparabilmente danneggiato l'immagine e il patrimonio etico e storico.

Sui destini della Dogana si stanno affacciando infatti nuovi possibili pretendenti:

- la neoistituita Regione del Veneto che, aspira al massimo di visibilità per collocare la sede del proprio Consiglio (e relativi uffici) nel cuore del capoluogo;
- il Comune di Venezia, anch'esso insoddisfatto del proprio assetto logistico, che si muove in due diverse direzioni: insediarsi a piazza San Marco con la propria sede istituzionale (Consiglio e organi rappresentativi), una destinazione "culturale" per la Dogana stessa vista

la mancanza in città di una sede da adibire permanentemente all'allestimento di mostre ed esposizioni temporanee;

- la Fondazione Guggenheim³¹, che si sente stretta a Ca' Venier dei Leoni, storica abitazione di Peggy e vorrebbe spazi e visibilità per avviare e ribadire il proprio corso internazionale con operazioni di espansioni, specie per ospitarvi le possibili mostre d'arte.

Negli anni Novanta anche la Biennale avvanzerà la sua richiesta per collocare nella Dogana della Salute presidenza direzione e uffici vari.

Parte quindi, alla fine degli anni Ottanta, un singolare disputa che ha come oggetto la conquista del prezioso triangolo estremo del *sestiere* Dorsoduro, la Dogana da Mar. Ricostruire i vari passaggi e le differenti sfumature di questa lotteria sarebbe troppo complicato, sta di fatto che in tempi diversi ma non lontani tra loro, tutti questi Enti presentano al Demanio la propria candidatura a rilevare il complesso. Inizialmente il bene viene assegnato alla Regione per insediarvi il suo Consiglio (1991) ma sarà proprio la Regione stessa nel 1993 a rinunciarvi, in mancanza dei fondi necessari sia per i restauri sia per il previsto canone. Contestualmente la Regione pretende di esercitare una sorta di diritto a indicare il proprio successore: la Fondazione Guggenheim. Questa, del resto, si era preparata fin dal 1990 a gettare le basi istituzionali per poter aspirare a un tale ruolo.

Nello stesso anno (1993) il Ministero delle Finanze tenta l'installazione alla Dogana di un "Centro Elettronico Compartimentale delle Dogane" tagliando così fuori ogni altro contendente, presto però tocca al Ministero dei Beni Culturali bloccare l'iniziativa³².

31 Abbiamo stralci di alcuni interventi giornalistici assai significativi sull'assegnazione della Dogana alla Guggenheim: 1. "Corriere della Sera" 6 luglio 1993 Guggenheim, gelosie per la seconda casa; 2. "il Manifesto" 17 giugno 1993 Il Governo regala un pezzo di Venezia alla Guggenheim; 3. "Il Giornale dell'Arte" n.114 settembre 1993; 4. "Il Giornale dell'Arte" febbraio 1994, articolo non firmato né siglato. Venezia. Mani pulite prende di punta la Guggenheim.

32 Nella lettera del 23 giugno alla Direzione Generale del Demanio il Direttore generale Sisinni dichiara "tale uso (sede del Centro Elettronico) certamente riduttivo e non valorizzante del bene medesimo, considerata la sua posizione di grande prestigio allo sbocco del Canal Grande"

Protagonista dell'architettura moderna, Vittorio Gregotti, predisponeva per incarico della Guggenheim, la prima bozza del progetto di recupero della Dogana e della sua trasformazione in museo. Egli partiva da un dato logico e razionale che era, allo stesso tempo, una operante scelta storica e filologica. Bisognava ricomporre quell'unità del complesso che era stata bruscamente violata con la vendita del Seminario nel 1958 – 1964, occorreva restituire all'insieme della Dogana il suo naturale orientamento cioè, in sostanza, ripristinare la limpida geometria strutturale e formale di cui si era smarrito perfino il ricordo.

I lunghi capannoni paralleli, le poderose capriate lignee, una spazialità di grande respiro eliminando superfetazioni e frammentazioni, la proposizione di assi di accesso e di penetrazione trasparenti e simmetrici. Il progetto prevedeva ovviamente un'adeguata dotazione impiantistica e di servizio.

Gli elaborati del progetto Gregotti in varie successive redazioni sono presentati tra la fine del 1997 e il gennaio 2002: questi recepiscono esigenze e suggerimenti emersi nel corso di ripetuti incontri e confronti e restano, quindi, una sorta di testimonianza di grande interesse relativa a uno studio di analisi e di elaborazione molto significative nella vicenda della Dogana veneziana.

Il difficile reperimento del cospicuo finanziamento per realizzare l'opera e per gestire la sua vita museale ed espositiva e l'ostinazione del Seminario nel rifiuto di cedere i capannoni di tanto fortunatamente acquistati alcuni decenni innanzi di certo rendevano la situazione complicata.

La Fondazione Guggenheim dopo, essere venuta a conoscenza, delle difficoltà burocratico amministrative, sia progettuali sia di risorse, rinuncia al progetto.

Nel frattempo la vecchia Dogana da Mar, magazzini, punta, sculture, colonne, capriate, muratura e quant'altro deperivano inesorabilmente.

Il 12 maggio del 2005 Francois Pinault incontra a Venezia il neoeletto sindaco Massimo Cacciari: Pinault ha da poco acquisito il controllo novantennale sulla maggioranza di Palazzo Grassi, rilevandolo da Fiata attraverso la mediazione-collaborazione del Casinò Municipale di Venezia. Palazzo Grassi rappresentava l'oggetto del desiderio di vari candidati-protagonisti che pensavano in questo modo d'appropriarsi dell'identità (morale, culturale, mediatica di immagine, di capacità gestionale) del più affermato centro accreditato centro espositivo italiano.

L'incontro di maggio tra Pinault e Cacciari testimonia il passaggio definitivo per la conclusione dell'operazione Grassi. L'imprenditore bretone manifesta il desiderio d'incrementare l'impegno su Venezia, è il direttore dei musei cittadini a proporre il riscatto della fatiscente e ambita Punta della Dogana.

Il desiderio di Francois Pinault era quello, di dare una sede espositiva permanente ad una parte almeno della sua vastissima collezione, insieme, di legare a questo progetto la volontà di attivare un centro di ricerca sull'arte contemporanea e i suoi linguaggi che fosse antiaccademico e sperimentale, luogo di confronto e d'indagine. Pressante era la prospettiva di salvare la Dogana con un'operazione che uscisse dagli schemi e dai condizionamenti di una politica di mero restauro, al di là quindi del semplice ma tradizionale concetto di salvaguardia per entrare nei territori della rilettura, della risistemazione, del recupero attivo e critico, creativo ed elastico di un eccezionale oggetto storico.

La Fondazione Guggenheim riappariva inaspettatamente sulla scena in una improbabile cordata politico-finanziaria sostenuta da un intervento garantito da risorse pubbliche. Al bando lanciato dal Comune per assegnare in sub-concessione trentennale la Dogana per finalità culturali e prevalentemente museali si presentano la fondazione di Francois Pinault Palazzo Grassi e la cordata con la Fondazione Guggenheim.

Le due proposte si assomigliano molto e allo stesso tempo differiscono radicalmente: entrambe espongono l'esigenza di dialogare con la città, di proporsi come naturale catalizzatore di una potenzialità di protagonismo creativo e collezionistico che corrisponderebbe pienamente ad un altrettanto forte domanda di contemporaneo; la Guggenheim pensa soprattutto al circuito internazionale delle grandi mostre, Pinault ha invece una vocazione dinamicamente museale. Anche la scelta degli architetti diverge notevolmente: la Guggenheim segnala la volontà di coinvolgere un architetto iraniano Zaha Hadid, maggior esponente del decostruttivismo; Pinault sceglie Tadao Ando, il geniale giapponese che già aveva lavorato al progetto parigino per l'Ile Sèguin e che aveva appena compiuto il restauro di Palazzo Grassi, compreso il progetto di recupero dell'antico teatrino.

La disputa si conclude l'assegnazione del complesso alla Fondazione di Francois Pinault che lega al Centro, per tutta la durata della concessione, un nucleo di opere quale dotazione permanente.

3.4 Tadao Ando a Punta della Dogana

Affacciata sul bacino di San Marco la serie di costruzioni che costituisce l'organismo della Dogana da Mar si pone come punto di riferimento cardine per chi giunga via mare al bacino marciano.

Il complesso, allineato lungo l'asse est ovest, è costituito dal torrino che conclude verso est un lotto triangolare occupato da una serie di magazzini composti da una somma di campate, con luce variabile e profondità decrescente, rese omogenee da due ininterrotte facciate gemelle poste a chiusura delle costruzioni lungo i lati prospicienti i canali.

La scansione ritmica delle campate è marcata da una successione regolare di fornici a tutto sesto; ogni alto portale in pietra d'Istria consentiva l'accesso ai vani a tutta altezza dei magazzini coperti con un sistema di tetti a capanna contigui, originariamente impostati su una sequenza di spessi setti murari paralleli costruiti perpendicolarmente ai due canali.

Quando Tadao Ando nel 2007 inizia i lavori per la riorganizzazione del complesso, le campate sono per la maggior parte tagliate orizzontalmente da solai realizzati in epoche differenti al fine di moltiplicare le superfici utili; gli interventi per la riduzione degli ambienti modificano

l'originario sistema di distribuzione a pettine lungo entrambe le fondamenta, che prevedeva per ogni magazzino un accesso da ciascuna delle testate.

I fornicci di accesso verso i canali, intersecati dai solai pian piano aggiunti, appaiono quasi tutti parzialmente tamponati.

La porzione del complesso che ha subito le trasformazioni maggiormente invasive è costituita dal gruppo delle tre campate più vicine al torrino che fronteggia il bacino.

Le planimetrie³³ dello stato di fatto mostrano come, tanto al piano terra che al primo, i diversi ambienti si distribuiscono lungo il corridoio centrale di spina che si conclude su una vasta aula a tutta altezza ricavata dalla sostituzione di uno dei sette portanti tra le campate con una coppia di pilastri in muratura.

Il resto delle campate che compongono il complesso, sono frammentate in numerosi ambienti più piccoli messi in comunicazione tra loro da varchi aperti tra i setti.

Un gruppo italiano di professionisti, specializzato ciascuno in un ben determinato ambito d'interventi, aiuta lo studio Ando per la stesura e la successiva realizzazione del progetto. Ad esempio l'architetto Adriano Lagrecacolonna, oltre ad assumere formalmente la direzione dei lavori, è il reale referente per la progettazione degli impianti; gli ingegneri Giandomenico e Luigi Cocco della Tecnobrevetti, hanno la responsabilità del delicato intervento di risanamento strutturale degli antichi magazzini e della progettazione esecutiva delle opere edili, è quindi nel loro studio che viene redatta la maggior parte delle traduzioni grafiche degli elaborati inviati dall'architetto giapponese; Eugenio Tranquilli della Equilibri con il ruolo di coordinatore; la progettazione illuminotecnica è invece curata dallo studio Ferrara-Palladino. Tutti già coinvolti nel lavoro di restauro di Palazzo Grassi e in parte nella realizzazione di Fabrica vicino a Treviso.

³³ Contributo allo studio delle strutture edilizie del Canal Grande ecc.

Il *general contractor*, l'impresa scelta che si occuperà della realizzazione dei lavori viene scelta direttamente da Francois Pinault. E' la Dottor Group, azienda trevigiana guidata da Pietro Dottor, anch'essa già coinvolta nel restauro di Palazzo Grassi e già protagonista in laguna di altri importanti interventi di recupero.

L'allestimento del cantiere è già di per sé la prima grande sfida di questo progetto.

Punta della Dogana è un edificio che ha caratteristiche uniche anche in una città come Venezia: l'edificio che ha la forma di un triangolo isoscele, divide il Canal Grande e il Canale della Giudecca e confina per l'80% del suo perimetro con la laguna. Una parte della sua base si affaccia sul campo della Salute, in questo fazzoletto di terra prospiciente la basilica, unica area di cantiere su terraferma c'è giusto lo spazio per gli uffici tecnici e del personale, in sostanza notevoli sono le difficoltà.

I primi rilievi permettono a Tadao Ando di presentare la sua idea progettuale, il risultato delle sue indagini è puntualmente condiviso con Soprintendenza e general contractor.

Il 12 luglio 2007 viene stesa la prima bozza del progetto che perverrà allo studio italiano il 16 dello stesso mese, Tadao Ando si dedica soprattutto allo schema della circolazione dei flussi di visitatori all'interno delle aree espositive, prevedendo anche se solo in parte, il ripristino della primitiva distribuzione periferica a pettine ricalcando, lungo il margine nord delle campate il percorso della fondamenta lungo il Canal Grande.

La percezione delle volumetrie originarie quasi completamente perduta viene nuovamente suggerita sia per lo smantellamento delle pareti di tamponamento, sia grazie alla demolizione di alcune parti di solaio in cemento armato.

Centinaia di metri quadrati di sottosuolo sono sondati, mappati e fotografati. Gli antichi *masegni* vengono rimossi e numerati uno ad uno per essere nuovamente riposti in opera.

Le ricerche permettono di ricostruire la complessa vita architettonica della Dogana da Mar fin, dai suoi albori nel 1313. Si scoprono le fondamenta originali, le tracce degli antichi cantieri del

Seicento, quando Punta della Dogana, grazie agli importanti lavori di rifacimento del Benoni, prese le sembianze che possiamo ammirare oggi.

Gli scavi portano alla luce ampie zone quattrocentesche di pavimento di antinelle posate a spina di pesce. Alcune di queste zone risultano più basse di altre proprio per via dei pesanti carichi a cui erano sottoposte. Molti reperti di ceramica svelano l'esistenza di una fornace attiva fino al tredicesimo secolo.

Tornando ai lavori, l'architetto Tadao Ando sfrutta l'eccezione nel sistema di setti portanti paralleli, introdotta nel diciannovesimo secolo grazie alla sostituzione della parete continua tra due campate con una coppia di pilastri, l'architetto prevede la costruzione, attorno ai pilastri al centro dell'aula, di un recinto in cemento armato che distribuisce, in questa prima versione del progetto, sia i percorsi verticali che quelli orizzontali.

Il nuovo muro su cui poggia una scala per l'accesso al piano superiore, è discosto dalle murature preesistenti come dalle strutture della copertura in modo da distinguersi nettamente dall'edificio in cui è contenuto.

L'intervento di Ando sembra mirato non tanto al rispetto del manufatto antico, di cui chiede una parziale demolizione, anche se rivolta esclusivamente ad aggiunte ottocentesche, quanto piuttosto a una generale economia del progetto. Il recinto discosto dalle pareti perimetrali e la scelta della finitura dei nuovi pavimenti sono scelte svincolate da eventuali precisazioni dimensionali.

A partire dalla bozza inviata a metà luglio, Ando intraprende un lavoro che si concentrerà su pochi specifici elementi lasciando immutata la concezione generale del progetto.

Nelle tavole successive dell'architetto datate 25 luglio 2007, lo schema dei percorsi subisce una prima complicazione venendo articolato con l'apertura di nuovi varchi tra le campate più lunghe. Anche il percorso di avvicinamento al recinto è accorciato. Inizialmente concepito secondo modalità elaborate per suggerire al visitatore la presenza delle aule vuote degli antichi

magazzini e quella del muro in cemento armato, l'accesso ai quali è sempre filtrato da un diaframma, il tragitto d'avvicinamento al cuore del progetto è ora ridotto di una campata.

La moltiplicazione dei varchi è studiata al fine di evitare al visitatore di intravedere il contenuto della sala successiva, nel recinto ci si arriva senza preavviso e si è obbligati a girarvi intorno per scoprirne l'accesso.

Nel secondo nucleo di disegni, il recinto e il nuovo pavimento appaiono rispetto all'edificio preesistente drasticamente estranei: come spiega Ando nella lettera di accompagnamento a questa versione del progetto, le murature rimaste nell'area circostante il recinto, come anche quelle delle campate adiacenti, devono infatti venire ripulite per lasciare esposti i mattoni, nudi, vecchi, con tutti gli eventuali rattoppi riconoscibili e in vista.

L'obiettivo, anche se non dichiarato, è di conferire all'edificio l'aspetto di un rudere, con la rimozione di ogni stratificazione riconoscibile, al fine di costituire un fondale omogeneo, atto a mettere in risalto il nuovo manufatto in cemento armato e il nuovo pavimento.

In alcuni ambienti però, ad esempio caffetteria e biglietteria, certi espedienti risultano inutili e per questo l'architetto non esita a rintonacare tutto, a ricoprire le pareti con scaffali e a nascondere le orditure dei soffitti con controsoffitti nuovi.

Nelle tavole del 25 luglio 2007 si osserva che, come per il recinto, anche per il pavimento Ando avvia un processo di distillazione che lo porterà più volte a cambiare il tipo di finitura e di disposizione dei giunti.

Nei primi disegni inviati, ad ogni ambito funzionale corrispondeva un pavimento differente, anche se il confine tra il percorso, che della biglietteria portava al cuore del complesso e il resto dell'area espositiva rimaneva sfumato e indefinito. In seguito viene assegnato un unico tipo di pavimentazione in tutta l'area espositiva al piano terra e ugualmente al primo piano con la sola eccezione dell'interno del recinto.

Finiture diverse sono invece scelte per il torrino e per gli spazi ad esso adiacenti e, successivamente, anche per l'area della biglietteria, in sostanza per tutti gli spazi destinati a funzioni diverse da quelle espositive. L'architetto giapponese prende anche in considerazione, per le diverse finiture, la possibilità di replicare al piano terra la pavimentazione utilizzata da Carlo Scarpa nel complesso monumentale della tomba Brion: un mosaico di sanpietrini di 3x3 cm di lato annegati nel calcestruzzo, levigati, tuttavia come un terrazzo alla veneziana. Idea che successivamente verrà scartata.

Dopo aver stabilito i materiali da utilizzare per ogni ambito, Ando studia numerose varianti sia per la disposizione dei necessari giunti di dilatazione e tagli di frazionamento, che per la tessitura del pavimento in *masegni* del recinto, fino alla posizione di ciascuna singola cassetta a pavimento.

L'accostamento tra i masegni originali e i nuovi muri della corte centrale. "Tadao Ando per Francois Pinault Dall' Ile Seguin a punta della Dogana." Francesco Dal Co – Milano Electa Architettura; Venezia: Palazzo Grassi, Francois Pinault Fondation, 2009.

Per la collocazione degli impianti elettrici e meccanici, innanzitutto Ando prevede di disporre, discosti dalle pareti dei magazzini e schermati da grate analoghe a quelle disegnate per i serramenti esterni, dei contenitori ben distinguibili, ricavati principalmente dall'ispessimento dei diaframmi, che nel progetto del 12 luglio 2007 aveva posti lungo il percorso di avvicinamento al recinto.

La committenza ha l'esigenza di mantenere, il più possibile, sgombre le campate per ragioni espositive, con la diminuzione del numero dei contenitori che vengono, infine ridotti, ad un totale di cinque, tre al piano terra e due al primo, mentre un più ampio vano tecnico parzialmente interrato viene posto al livello inferiore della campata più lunga, di cui occupa circa un terzo.

Viene esaminata, con il gruppo italiano di lavoro, la possibilità di collocare parte delle condutture in specifiche rifodere poste a ridosso dei muri dei magazzini e realizzate con mattoni vecchi così da mimetizzarle con la costruzione preesistente; impianti di dimensioni più contenute trovano invece posto nelle antiche nicchie dei pluviali addossate ai setti portanti e riemerse durante i lavori di demolizioni delle contropareti.

Tra marzo e l'aprile del 2008 quando l'edificio è spopolato di tutti gli elementi architettonici moderni, incomincia a farsi percepire il volume originario dei magazzini della Dogana con le sue navate sorrette dalle immense pareti divisorie in mattoni rossi. Sono comunque evidenti le ferite inferte negli anni dovute al continuo cambiamento d'uso degli spazi, suddivisi e parcellizzati tra associazioni e istituzioni veneziane.

Tra varie destinazioni d'uso Punta della Dogana fu deposito delle Gallerie dell'Accademia, sede di una società di canottaggio e parte del nuovo Seminario minore. Rimane quindi il segno delle pareti divisorie, le bucaure ricavate nei muri e nei solai, l'impronta di scale di ferro, finestre e botole, che avevano contribuito a stravolgere l'originale senso trasversale dell'edificio.

Ando e Pinault discutono con il gruppo di progettazione italiano ogni dettaglio per le finiture, si valuta l'accostamento tra il nuovo e l'esistente, la funzionalità degli spazi rispetto alla nuova destinazione museale.

L'architetto come già detto si rivela estremamente attento alla conservazione dell'edificio, alle indicazioni della Soprintendenza e ai suggerimenti dei progettisti italiani. Bisogna trovare il giusto compromesso tra la perfezione formale delle architetture di Ando e i dissesti della vecchia e affascinante Punta della Dogana, con i suoi muri panciuti, i solai e i pavimenti a quote diverse, e porte a vani di dimensioni mai uguali.

Su tutte le scelte di Ando prevale la semplicità, la sottrazione, la priorità del vecchio edificio sul nuovo. Il vetro, il cemento, il metallo si appoggiano con rispetto ai laterizi secolari dell'edificio, al legno, alle malte e agli intonaci originali. Dove questi sono mancanti o

semplicemente rovinati dal tempo, l'architetto giapponese non calca, non copre, non aggiusta, ne segue anzi la traccia, ripercorrendone la memoria storica e la vicenda costruttiva.

Massima priorità fu data alla realizzazione della vasca di contenimento delle acque, un vero e proprio scafo di cemento armato, realizzato sotto il pavimento dell'edificio, capace di garantire la totale impermeabilizzazione fino ad alte maree di oltre due metri, un valore superiore alla storica acqua alta del 1966.

Paratie mobili posizionate sui portali, e una barriera orizzontale che risale lungo la base delle pareti, vari livelli di cemento e una guaina impermeabilizzante permettono di mantenere il pavimento al riparo da acqua e umidità.

La vasca di contenimento è anche la sede dei cunicoli tecnologici che corrono sotto l'edificio distribuendo impianti elettrici, idraulici, telematici e un sistema di riscaldamento a pavimento.

L'ideazione di tre armadi tecnologici risolve il problema del passaggio degli impianti dal piano inferiore a quello superiore, questi armadi coperti da altrettante porzioni di muri in cemento poiché le regole della conservazione impediscono di incidere i muri perimetrali o trasversali di Punta della Dogana.

Per le pareti di mattoni a vista è riservato un trattamento ben più delicato si tratta della tecnica "scuci e cuci" che consiste nel sostituire i mattoni danneggiati uno ad uno con il vantaggio di poter intervenire nelle aree interessate dal degrado. Per questo intervento vengono riutilizzati mattoni originali, oppure vengono impiegati mattoni antichi con le stesse caratteristiche fisiche e cromatiche, vengono ancora create malte con una composizione chimica simile all'originale.

Gli interventi sulle pareti esterne dell'edificio si presentano ancora più complessi.

Le squadre di restauratori intervengono sugli elementi artistici e strutturali di pietra, con il consolidamento attraverso barre di acciaio inox e microiniezioni di malta e calce per eliminare ogni spazio vuoto o distacco interno.

Il bugnato della facciata, costituito da elementi in muratura intonacati, è invece recuperato con trattamenti biocidi e un capillare intervento di recupero strutturale e di consolidamento. Intonaci che saranno rifatti solo nelle porzioni di muro dove la bugna di mattoni è integra, limitandosi ad un semplice intervento di pulitura per le porzioni di muro più compromesse.

Si procede, poi, con il restauro completo della copertura, la superficie lignea, compresa quella dei solai, sarà oggetto di un trattamento anti tarme, di sabbiatura di consolidamento. Le carpiate che costituiscono l'ossatura del tetto, 130, vengono smontate riconsolidate e riposizionate in sede.

3.5 I quesiti posti a Eugenio Tranquilli, coordinatore generale dei restauri.

Il lavoro di restauro di Tadao Ando per Punta Della Dogana ha sollevato dei quesiti a cui il coordinatore generale dei restauri, Eugenio Tranquilli, ha dato risposta in un'intervista³⁴. Ad esempio gli è stato chiesto:

- Come si è iscritto il progetto di Tadao Ando in una struttura patrimoniale tanto particolare quanto quella di Punta Della Dogana?

Tadao Ando ha pensato di fare un intervento minimo per liberare la maggior superficie d'esposizione possibile e permettere l'installazione di opere monumentali. Nel XX secolo la sistemazione interna dell'edificio aveva subito importanti modifiche: costruzione di muri, creazioni di soppalchi aperture di passaggi... Tadao Ando ha voluto sopprimere tutte queste aggiunte "moderne" per riordinare l'insieme prendendo spunto dalla sua organizzazione storica, in particolare il cortile centrale a doppia altezza creato nel XVII secolo, "cortile" che esiste in tutti i grandi palazzi veneziani ivi compreso Palazzo Grassi. All'interno della torre, Tadao Ando ha proposto di creare quattro pareti di quel cemento tanto particolare che caratterizza il suo lavoro, pareti che restassero distinte dalla struttura storica dell'edificio. Questo concetto di costruzione "indipendente" ha spinto il comitato di salvaguardia di Venezia ad accettare il progetto, tenuto conto tra l'altro, di un'opera moderna alla stessa stregua delle opere contemporanee destinate ad essere esposte in questi spazi. Percorrendo l'edificio oggi, ci si

³⁴ Punta della Dogana: Palazzo Grassi, Francois Pinault Foundation – (Paris): Beaux Arts: TTM, (2009) Pag.30-38.

accorge che, tra i muri storici e gli interventi di cemento e vetro di Tadao Ando, resta sempre uno spazio che ben evidenzia la sovrapposizione feconda di due linee architettoniche forti.

- Le eleganti inferriate d'acciaio intrecciato segnano la nuova identità di Punta della Dogana....

Per le facciate Tadao Ando ha in un primo momento voluto restaurare ciò che già esisteva senza aggiungervi niente, e rimettere porte tradizionali veneziane in legno. Ma il sindaco di Venezia Massimo Cacciari ha insistito in modo che la forte presenza dell'architetto fosse visibile tanto all'interno quanto all'esterno, segno della rinascita di Venezia. Abbiamo allora trasformato tutte le finestre e tutte le porte esterne del progetto, dato che la difficoltà a Venezia è che i vetri di una finestra non devono creare riflessi che vengono a nuocere alle barche in manovra sulla laguna. Tadao Ando ha voluto rendere omaggio a Carlo Scarpa, che è con il Palladio, uno degli architetti che egli ammira di più; ha ripreso le inferriate di acciaio create da Scarpa per lo showroom di Olivetti in Piazza San Marco e le ha poste davanti alle porte e alle vetrate di Punta della Dogana.

- Come avete risolto la questione dell'illuminazione delle opere?

I magazzini dovevano essere protetti dall'acqua e dai ladri. Le uniche finestre erano dunque quelle degli uffici e dei lucernari. In mancanza di luce naturale sufficiente, abbiamo disposto un sistema d'illuminazione estremamente flessibile, servendoci delle capriate della costruzione come supporto. Lungo i muri sono appesi due tubi paralleli, il primo diffonde una luce che "lava" la parete e, sul secondo, si possono installare dei faretti orientabili in funzione delle opere d'arte. Esiste anche una terza linea che diffonde la luce di base e che è inserita nelle canalette poste sulle capriate. In queste canalette passano la climatizzazione, l'elettricità, la rete informatica ed i sistemi di sicurezza.

3.6 “Cubo Ando”

Arriva il momento per le squadre di operai della Dottor Group di affrontare una delle sfide più complesse di questo intervento; si tratta della realizzazione del cosiddetto “cubo Ando” progettato al centro del grande ambiente.

I muri sono pareti di cemento armato con faccia a vista, realizzati con una raffinata tecnica di carpenteria che permette di ottenere superfici lisce e lucenti. Si tratta di un quadrato con pareti alte 7,11 metri, larghe 16 metri e spesse 30 centimetri.



La realizzazione del cubo centrale ha richiesto otto differenti getti e l'utilizzo di uno speciale cassero di legno che insieme ad un particolare mix di calcestruzzo permette di ottenere una superficie liscia e lucente. "Tadao Ando per Francois Pinault Dall' Ile Seguin a punta della Dogana." Francesco Dal Co – Milano Electa Architettura; Venezia: Palazzo Grassi, Francois Pinault Fondation, 2009.

Un intervento unico al mondo considerando sia i limiti logistici imposti dall'ambiente in cui l'intervento viene realizzato, sia perché nessuno aveva mai eretto muri Ando di questa altezza.

Il calcestruzzo non potendo essere realizzato sul posto, viene trasportato dalle betoniere per decine di chilometri via terra e via acqua fino alle fondamenta di Punta della Dogana.

I lavori richiedono una precisione millimetrica perfino nella realizzazione del cassero, ovvero il contenitore in legno dove viene gettato il cemento.

L'assemblaggio dei pannelli, lo standard modulare dei "muri Ando", e l'assemblaggio dei perni per la realizzazione dei classici fori avviene direttamente in cantiere.

Il cubo costituisce in sostanza l'epicentro dei lavori di restauro, racchiudendo l'essenza principale del progetto di Tadao Ando con l'accostamento tra i masegni originali e i nuovi muri in cemento armato.

La conclusione della realizzazione del "cubo Ando" segna un'importante svolta nei lavori di cantiere, dando il via, almeno in alcune parti dell'edificio a quella lunga fase di completamento delle finiture architettoniche: la posa e la lucidatura dei pavimenti di cemento, la posa del linoleum per i pavimenti dei soppalchi, il montaggio d'infissi e finestre, l'allestimento dell'impianto d'illuminazione, videosorveglianza e condizionamento e tutti gli elementi di servizio del futuro museo.

3.7 Le sculture decorative

Il progetto con il quale Giuseppe Benoni aveva partecipato alla gara per la commissione dell'opera, in concorrenza con Baldassarre Longhena, Giuseppe Sardi e Andrea Cominelli, scelto dai Procuratori del Supra il 28 maggio 1677³⁵, prevedeva la possibilità di una decorazione scultorea.

³⁵ Archivio di Stato di Venezia, Senato Terra filza 951, alla data; R. Gallo, La loggia e la facciata della chiesa di San Basso e Baldassarre Longhena in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti" tomo CXVII, 1958 – 1959, p. 197, doc. IX.

Il gruppo in rame che si erge sulla sommità della torre d'angolo della Dogana, rappresentante due Giganti reggenti il globo dorato su cui svetta la Fortuna è dunque l'unica parte realizzata di una decorazione scultorea prevista nel progetto per il prospetto della Punta della Dogana.

Il 9 e 11 giugno 1677 venne sanzionato l'accordo per la realizzazione della parte architettonica con Donà Pastori³⁶. Circa un anno dopo i Procuratori sottoposero l'approvazione del Senato la decisione, presa in merito alle statue da erigersi del Benoni, illustrata nella "supplica", rivolta, al doge datata 22 luglio 1678 corredata dai dettagliati preventivi presentati da Giusto Le Court e da Bernardo Falconi. Per l'esecuzione delle tre statue, due delle quali avrebbero dovuto "sostenere il mondo" mentre una terza "rappresentare la Fortuna", era stato scelto Falconi. Per le altre quattro statue "Venti Sedenti sopra le cartelle dei quattro angoli della torre" da realizzare in pietra di Rovigno, era stato invece scelto Le Court. Secondo notizie riportate da Lazzari, che faceva riferimento a documenti, da tempo non più reperibili³⁷, si apprendono inoltre i nomi degli altri tre scultori che, avevano presentato ai Procuratori de Supra le loro offerte per l'esecuzione di sei statue previste in pietra: Tommaso Rues, Orazio e fratelli Marinali e Giovanni Comin. Per tutte le statue in rame oltre all'offerta di Falconi sono noti i preventivi di Nicolò Strudel e Antonio Fasol.

Il 10 agosto 1678 il Senato ratificò la decisione dei Procuratori relativa alla commissione al Falconi delle tre statue in rame ma non accolse la scelta proposta per le quattro statue in pietra ordinando quindi ai Procuratori di stringere l'accordo con Falconi per l'esecuzione delle suddette statue.

Le statue realizzate e collocate in situ dal Falconi risultano comunque già tolte dalla loro collocazione prima del 13 settembre 1682, data in cui i Procuratori de Supra, decisero che si dovesse "proseguire al restante dell'opera e fabbrica de volti sino alla Beatissima Vergine della

36 Archivio di Stato, Senato Terra, filza 951, allegato alla delibera del 27 giugno 1677. Il documento è stato pubblicato da R. Gallo, *la loggia ...*, cit; pp.197 – 198.

37 F. Lazzari, *Notizie...*, cit;p.39 nota 24. La documentazione citata da Lazzari risultava non più reperibile già al tempo della pubblicazione di R. Gallo, *La loggia...*, cit; pp. 183 – 184 nota 2.

Salute come a stabilirci positura di statue da novo in loco delle malfatte da Bernardo Falconi Statuario, e levatte per tal causa contro il quale doverano incaminarsi gli atti più spediti, che possano aspettarci tanto Civili quanto Criminali³⁸”.

Il 4 ottobre successivo i Procuratori concessero al Benoni un compenso per l’impegno profuso per cinque anni di lavoro per la Dogana e lo incaricarono di fare un disegno come modello formale per le statue in sostituzione di quelle inizialmente poste in Punta della Dogana stessa.

Nel nuovo progetto presentato Benoni aveva mutato il soggetto delle statue, da quattro venti a quattro mostri marini (o Tritoni). Nella “scrittura” del 12 settembre, ora non più reperibile, Benoni avanzava anche la proposta di collocare le statue sui parapetti delle terrazze corrispondenti alle colonne e pilastri. L’attuazione del progetto, non realizzato per motivi che non risultano dai documenti ma che non è difficile ipotizzare connessi a costi ingenti richiesti, avrebbe conferito alla Dogana una configurazione simile a quella presentata da Giovanni Pividor nell’incisione del frontespizio delle *Notizie di Giuseppe Benoni* del citato Francesco Lazzari.

L’intenzione del Benoni era quella di conferire all’architettura una maggiore grandiosità con l’aggiunta di statue “sui parapetti delle terrazze” e avrebbe contribuito a enfatizzare in funzione dell’impatto scenografico in un punto prestigioso del bacino lagunare.

Per ciò che riguarda le direttive iconografiche, date per la prima fase del progetto e per la sostituzione proposta delle statue dei quattro Venti, si rivelano delle scelte volte a suggerire la destinazione dell’ufficio e la sua importanza per la città lagunare.

Le due figure chinate, tese nello sforzo di sostenere il globo raffigurante il mondo, non rappresentavano una novità nell’ambiente veneziano dove, in particolare, costituivano un evidente richiamo all’opera di Girolamo Campagna, il gruppo bronzeo con i *Quattro*

38 Riferito dal Benoni con una “scrittura” del giorno precedente a seguito di un sopralluogo. Procuratori di S. Marco de Supra, Chiesa, b. 60, c. 12 (copia del documento originale).

Evangelisti sorreggenti il mondo (1592 – 1593), sull'altare maggiore della vicina chiesa di San Giorgio Maggiore, che era diventato un prototipo di successo e di imitazione.

L'abbinamento del globo con la Fortuna nella diversa situazione monumentale, suggeriva implicitamente l'auspicio di una sorte che, di volta in volta, si rivolgesse propizia all'estesa rete dei commerci della Serenissima così come - usando le parole del Falconi – la scultura “ in atto volante con un vello in mano” doveva “ essere agile a voltarsi ad ogni evento.

Bernardo Falconi, *Due Giganti reggenti il mondo con la Fortuna. Dogana da Mar: la Punta dell'arte= Punta: art point= la Point de l'art* \ Giandomenico Romanelli. Electa, 2010.

Falconi ribadiva che avrebbe eseguito le statue secondo le direttive dell'architetto Benoni, al quale infatti va ricollegata come si evince dalla documentazione della vicenda l'invenzione dell'intero apparato scultoreo del quale suggerì le stesse “positure” delle figure. Non si sa se i suoi suggerimenti riguardassero anche i dettagli iconografici che nella Fortuna presentano una liera combinazione di attributi collegati anche all'allegoria dell'Occasione.³⁹ La nuda Fortuna è di solito rappresentata seduta sul globo⁴⁰ mentre l'Occasione si erge su di esso, come in questo caso e tiene con la sinistra un velo.

Il prospettato inserimento di una sequenza di statue sui parapetti delle terrazze poteva aver avuto la propria fonte con statue rappresentanti divinità mitologiche, della Libreria sansoviniana e richiamare, ancora una volta, l'idea della protezione celeste accordata allo Stato veneziano, motivo ricorrente del “mito” di Venezia che avrebbe trovato così chiara allusione anche nella punta della Dogana. In mancanza della conoscenza dei soggetti per le nuove statue, l'ipotesi non può essere confermata, dato che non sappiamo se fossero stati indicati dal Benoni nella citata “scrittura”, perduta, dei quali per altro il Lazzari non fa menzione nella sua sintesi.

39 Sull'Occasione ha attirato l'attenzione A. D. Basso, *Alcune note sui soggetti figurativi presenti nella Dogana da Mar alla Punta della Salute a Venezia e sulla loro iconografia*, dattiloscritto del 13 giugno 2008.

40 N. Cecchini, *Dizionario sinottico di iconologia*, Bologna 1976. Tav. III

La Dogana da Mar, anche senza le aggiunte architettoniche e scultoree previste nell'ultimo progetto divenne comunque nella sua posizione privilegiata, oggetto della suggestione del luogo come attestano le stesse, scelte vedutistiche che la includono.⁴¹

Le doti professionali che rendono Bernardo Falconi uno dei protagonisti della scultura del tempo non trapelano dall'opera. Egli aveva dimostrato le sue capacità come sculture in bronzo a partire dagli angioletti reggimensa eseguiti (1660) per l'altare maggiore di San Giovanni Evangelista di Parma. Proprio per essersi distinto in tali attività ebbe il primo invito (1664) alla corte di Torino, dove esercitò frequentemente quest'arte, della quale diede prove nella stessa Venezia e a Padova. Qui appunto, risiedeva al tempo della commissione della Dogana e, dal 1680 al 1682, risulta impegnato in una serie di statue per la basilica di Santa Giustina.⁴²

Tra le opere del Falconi tutt'oggi note, il gruppo della Dogana costituisce un episodio isolato nel quale è difficile rilevare un nesso stilistico con le altre sculture dell'artista. Si può soltanto osservare che le grandi figure dei Giganti riflettono la stessa esperienza della forma plastica monumentale e della resa del corpo ignudo avvertibile nel poco più tardo *San Bartolomeo* (firmato e datato 1682) nella basilica di Santa Giustina di Padova⁴³ mentre per il nudo della Fortuna lo scultore si ricollegò alle allegorie femminili facenti parte di una statuaria marmorea del giardino.

41 Basti pensare agli esempi famosi di Carlevarjis e di Canaletto.

42 Per le notizie su Falconi e le sue opere cfr i seguenti scritti di P. Rossi: *Bernardo Falconi collaboratore del Longhena nell'altare dei Santi Giovanni e Paolo e di San Pietro di Castello*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, pp.41-49; *Due aggiunte al catalogo delle opere veneziane di Bernardo Falconi*, in *Pier Giuseppe Mazzariol*, "Quaderni di Venezia Arti" 1, Roma 1992, pp.220-222; voce *Falconi, Bernardo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XLIV, Roma 1994, pp.358-360; *La decorazione scultorea dell'altare di Sant'Antonio ai Frari: per un profilo di Bernardo Falconi*, in "Arte Veneta" 60, 2003, pp.42-71.

43 P. Rossi, *La decorazione...*, cit., p.58, fig.59.

Bibliografia

“ Mapping the Studio: Artists from the Francois Pinault collection” a cura di
Francesco Bonami e Alison Gingeras.

Catalogo della mostra della Francois Pinault Foundation a Punta della Dogana e palazzo Grassi. 300 p., 250ill., edito Electa.

“ Il Committente e l’architetto, Francois Pinault e Tadao Ando a Venezia” a cura di Francesco Dal Co.

Libro di architettura dedicato al rapporto tra il committente e l’architetto, alla luce degli interventi veneziani commissionati a Tadao Ando da Francois Pinault, 28p., 230ill., edito da Electa.

Tadao Ando per Francois Pinault: dall’Ile Seguin a Punta della Dogana\Francesco Dal Co. –Milano: Electa architettura; Venezia: Palazzo Grassi, Francois Pinault Foundation, 2009.

Punta della Dogana: Palazzo Grassi, Francois Pinault Foudation. – (Paris): Beaux Arts: TTM, (2009).

Dogana da Mar: La Punta dell’arte = Punta: art point =la Pointe de l’art \ Giandomenico Romanelli; Electa, 2010.

Palazzo Grassi: storia, architettura, decorazioni dell’ultimo palazzo veneziano \ Giandomenico Romanelli, Giuseppe Pavanello . - Venezia Albrizzi, 1986.

Palazzo Grassi, Venezia \ Giandomenico Romanelli Pascaline Vatin, Milano Skira,
2007

Giorgio Massari, architetto veneziano del Settecento, 320 illustrazioni in nero \
Antonio Massari. Presentazione di Elena Bassi, Vicenza = Neri Pozza 1971.

Opere di restauro conservatorio consolidamento e adeguamento di Palazzo Grassi a
Venezia \ Franco Gramaglia -1987, In: Il progetto di restauro e alcune realizzazioni \
(red: Maria Giuseppina Gimma) – Roma = Associazione Nazionale tra ingegneri ed
architetti specialisti per lo studio ed il restauro dei monumenti 1987, p. 91-107

Tadao Ando, Venice : the Pinault Collection at the Palazzo Grassi and the Punta della
Dogana \ Philip Jodidio; with photography by Andrea Jemolo – New York: Skira
Rizzoli 2010.

L'arte non paga dazio: con il restauro dell'architetto giapponese Tadao Ando, l'antico
edificio diventato il nuovo spazio espositivo della Fondazione Pinault.- Belli d'Italia:
alla scoperta del paese più bello del mondo n.281 settembre 2009- Testi di Sandra
Minute.

Venezia il Canal Grande lato sinistro dalla Punta della Dogana a Piazzale Roma.
Daniele Resini, Ponziano.