



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea (*vecchio ordinamento, ante  
D.M. 509/1999*)

in Storia e Conservazione dei Beni Culturali

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

## Titolo

Una festa barocca a Venezia, la giornata di  
allegrezza del 25 giugno 1686.

### **Relatore**

Ch. Prof. Maria Ida Biggi

### **Laureando**

Irene Salieri

Matricola 772240

**Anno Accademico**

**2015 / 2016**

## Indice

### Primo capitolo

4	1.1	Introduzione
8	1.2	Inquadramento storico
10	1.3	Arte di propaganda
12	1.4	La festa
14	1.5	Pluralità di significati e messaggi politici
16	1.6	La festa come evento artistico globale

### Secondo capitolo

18	2.1	Venezia nel Seicento
21	2.2	Conflittualità all'interno del Maggior Consiglio
23	2.3	L'allegoria del mito
25	2.4	Raffigurazioni del mito
27	2.5	I luoghi delle feste
30	2.6	La piazza come concentrazione di funzioni statali e spazio per mettere in scena i riti pubblici
31	2.7	La tragedia e la scena monumentale fissa
35	2.8	I riti civici
37	2.9	Monumentalità diffusa
39	2.10	La festa della Sensa
41	2.11	Il Bucintoro

44	2.12	Descrizione degli elementi decorativi del Bucintoro
46	2.13	Significato delle decorazioni
52	2.14	Allegorie e mitologie
53	2.15	Allegorie e mitologie a Venezia
56	2.16	Guerre dei pugni
57	2.17	Regate
60	2.18	Trionfi marini, barche allegoriche, Nettuno Pallade Atena, Venere e Marte in bacino San Marco
62	2.19	Il messaggio allegorico, la sintesi della complessità

### Terzo capitolo

64	3.1	Introduzione
65	3.2	Pace armata e guerra di Morea
67	3.3	Ernesto Augusto duca di Brunswick e Luneburgo e principe di Osnabruck
69	3.4	I divertimenti offerti dal duca alla città di Venezia
70	3.5	La boscaglia al Lido, maggio 1685
73	3.6	Le serenate
74	3.7	La serenata <i>L'Amor sincero</i>
77	3.8	La Regata Grande
80	3.9	Le peote allegoriche
86	3.10	La giornata di allegrezza del 1686 come festa barocca

90	3.11	Le peote dei nobili
93	3.12	Le gare
97	3.13	Conclusioni
101		Nota sulla datazione
104		Illustrazioni
117		Bibliografia

## Primo capitolo

### 1.1 Introduzione

Questo studio ha preso il via a partire dal saggio di Elvira Garbero Zorzi: *'Giostre di legni in mare', Le 'regate grandi' a Venezia dal tardo Seicento alla fine del Barocco*<sup>1</sup> in cui sono state descritte le regate più note del periodo, a partire da quelle tenutesi a fine XVII secolo, dato che si tratta delle prime ad essere oggetto di resoconti specificatamente scritti per tramandare gli avvenimenti accaduti.

Nel saggio citato viene rilevata l'importanza e lo splendore dei divertimenti che Ernesto Augusto duca di Brunswick e Luneburg e principe di Osnabruck aveva voluto offrire alla città nel 1685 e nel 1686.

L'incarico di organizzare quei festeggiamenti pubblici venne dato a Giovanni Matteo Alberti, il quale fu anche incaricato di redigere un resoconto degli avvenimenti. La relazione, intitolata *Giuochi festiui, e militari, danze, serenate, machine, boscareccia artificiosa, Regatta solenne, et altri sontuosi apprestamenti di allegrezza esposti alla sodisfattione uniuersale dalla generosita dell'A.S. D'Ernesto Augusto duca di Brunsuich, e Lvnebvrgo, Prencipe d'Osnabruch, &c. Nel tempo di sua dimora in Venetia Il tutto descritto, & espresso con sue figure dal d. Gio: Matteo Alberti medico di A.A.S. et alla medesima Altezza Serenissima consacrato*, venne pubblicata nella stamperia di Andrea Poletti a Venezia nel 1686 e venne corredata da una serie di incisioni illustrative degli apparati effimeri della regata e delle serenate pubbliche.

Come già avveniva fin dal periodo rinascimentale per le feste di corte, le relazioni a stampa venivano pubblicate allo scopo di tramandare le celebrazioni principesche.

Tali solennità divenivano oggetto di resoconti destinati a rendere partecipi della grandezza del principe anche chi non aveva avuto modo di assistere

<sup>1</sup>Elvira GARBERO ZORZI, *'Giostre di legni in mare', Le 'regate grandi' a Venezia dal tardo Seicento alla fine del Barocco*, in *Atlante tematico del barocco in Italia, Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di Marcello Fagiolo, De Luca Editore, Roma, 2007, p. 297-312.

a tali eventi effimeri<sup>2</sup>.

Allo stesso modo le regate veneziane di fine Seicento erano allestite con cura, dato che si trattava di feste politiche progettate con particolare attenzione. Inoltre come le feste principesche, le regate erano accompagnate da un resoconto pubblicato con lo scopo di “diffondere l'immagine della grandezza dello Stato”<sup>3</sup>. Per tale motivo i giochi d'acqua organizzati a Venezia e i relativi resoconti a stampa dovevano trasmettere l'immagine idealizzata di una Serenissima orgogliosa della propria storia.

In particolare, come oggetto di studio la regata del 1686 si presentava interessante sotto diversi profili, perché veniva presentata come un evento di rara bellezza, dava la possibilità di capire quale fosse la concezione che la città aveva di sé in tale periodo e inoltre, poiché il committente era uno straniero, lascia intuire uno sfondo europeo molto promettente, al pari dei festeggiamenti progettati dal Bernini a Roma per la nascita del Delfino di Francia<sup>4</sup>.

Non era insolito che le comunità straniere residenti a Venezia partecipassero alla vita cittadina, infatti nel XVII secolo erano stati organizzati dei festeggiamenti per le vittorie della Serenissima, come nel 1649, quando a seguito delle notizie della vittoria navale di Fochies, la comunità greca organizzò una processione celebrativa che partiva da San Giorgio per arrivare a San Marco<sup>5</sup>. Allo stesso modo, nell'ottobre 1686, gli ebrei del Ghetto festeggiarono le vittorie in Morea con fastosi apparati effimeri<sup>6</sup>, mentre qualche decennio prima la comunità tedesca prese parte alle celebrazioni per l'elezione a procuratore di San Marco di Giovanni Pesaro<sup>7</sup> nel 1641.

Ciò nonostante nessuna di tali iniziative poteva essere paragonata alla

---

<sup>2</sup>Oscar G. BROCKETT, *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 148.

<sup>3</sup>Elvira GARBERO ZORZI, p. 307.

<sup>4</sup>Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Silvia CARANDINI, *L'effimero Barocco Strutture della festa nella Roma del '600*, volume secondo, testi, Bulzoni Editore, Roma, 1978, p. 163.

<sup>5</sup>Matteo CASINI, *I Cerimoniali*, in Enciclopedia Treccani. Storia di Venezia, volume VII: *La Venezia Barocca. Periodo 1630-1720*, a cura di Gino BENZONI e Gaetano COZZI, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1997, p. 145.

<sup>6</sup>Ibidem, p. 146.

<sup>7</sup>Ibidem, p. 124.

grandiosità dei festeggiamenti promossi dal duca di Brunswick.

Questa ricerca nasce quindi dal desiderio di indagare il significato delle allegorie esibite durante quei fastosi divertimenti e si basa sull'analisi della relazione ufficiale degli intrattenimenti offerti dal duca di Brunswick alla città, scritta da Giovanni Matteo Alberti, tedesco laureato in filosofia e medicina a Padova nel 1679<sup>8</sup>,

Il resoconto degli avvenimenti venne quindi composto raccontando i singoli episodi festivi avvenuti durante un biennio: la festa data al Lido nel 1685 in cui venne costruito l'edificio effimero denominato la Boscaglia, le serenate date in pubblico e infine tutti gli apparati predisposti per la regata grande organizzata il 25 giugno 1686.

Il testo poi venne corredato da alcune tavole illustranti le peote allegoriche, la macchina galleggiante con il Trionfo di Nettuno, le quindici barche private più fastose che accompagnarono il corteo solenne, e alcune immagini delle macchine galleggianti su cui vennero eseguite le serenate.

Nella copia a stampa conservata in biblioteca a San Marco "in una nota manoscritta nell'antiporta dell'esemplare Marciano<sup>9</sup>", Aniello Porto e Alessandro Dalla Vita furono indicati come gli intagliatori delle incisioni, mentre

un documento indiretto e successivo di due anni coevi riporta, per le peote della regata del 25 giugno 1686 [...], i nomi quasi sconosciuti del 'sig. Francesco Maestri ingegnere & Architetto Virtuosissimo, che con il sig. Serini nelle pubbliche regatte dell'Alt.Sereniss. Di Bransuich, e Lunimburgh dierno à divider al mondo l'impossibile fatto possibile<sup>10</sup>.

La relazione a stampa ebbe una certa diffusione, tanto che esemplari più o meno completi si conservano in alcune biblioteche estere.

Nel 1988 Lina Urban Padoan ha curato una ristampa fotostatica del volume, corredando il testo con una breve presentazione, mentre la British Library ha provveduto alla digitalizzazione dell'esemplare in suo possesso.

<sup>8</sup>Antonio PADOVAN, *La vita di Giovanni Matteo Alberti*, in *Giovanni Matteo Alberti, Storia dell'Isola del Cavallino e sue coltivazioni*, a cura di Antonio Padovan, Cierre, Sommacampagna (VR), 2013, p. 18-23.

<sup>9</sup>Ibidem, p. 25.

<sup>10</sup>Elvira GARBERO ZORZI, *'Giostre di legni in mare'*, 2007, p. 301.

La relativa disponibilità dell'opera ha facilitato questa ricerca basata appunto sulla relazione dell'Alberti, intitolata *Giuochi festiui, e militari*, d'ora in poi citata solo con il titolo abbreviato.

Per quanto riguarda i nomi, nel testo dell'Alberti il nome del duca e dei famigliari sono stati italianizzati, per cui questo studio si è uniformato alla fonte.

Per quanto riguarda i titoli nobiliari ci si è limitati a citare solo il primo titolo senza altri appellativi, per cui alla lunga denominazione riportata nell'apertura dei *Giuochi festiui, e militari*, si è scelto di usare una dicitura meno estesa: Ernesto Augusto duca di Brunswick o parte di essa.

La ricerca infine oltre ad indagare il significato delle allegorie rappresentate negli apparati effimeri della regata, intende inquadrare l'evento nella condizione veneziana dell'epoca ed esplorare i mezzi espressivi tipici della cultura barocca del periodo.

## **1.2 Inquadramento storico**

Questo studio si propone di mettere in luce la giornata festiva del 25 giugno 1686 realizzata a Venezia evidenziando come questa celebrazione festiva fosse stata progettata in maniera da aderire perfettamente ai canoni delle contemporanee feste barocche che si svolgevano nello stesso secolo anche nelle altre capitali d'Italia e d'Europa.

Il Barocco fu un periodo storico caratterizzato da conflitti, contraddizioni e profondi mutamenti. In tale periodo si verificarono una serie di cambiamenti che riguardarono l'assetto politico con il consolidamento delle monarchie assolute, ma coinvolsero diversi altri aspetti fra cui quello religioso, con il riconoscimento della riforma protestante, e quelli culturali con la diffusione delle moderne teorie scientifiche.

Nello stesso momento in cui si costituivano le monarchie assolute, veniva messa in crisi l'autorità della Chiesa cattolica, con l'accettazione dell'esistenza della Riforma protestante, allo stesso modo le teorie tolemaiche che ponevano la terra al centro del cosmo venivano superate



dalle teorie dei matematici e fisici dell'epoca. Dal punto di vista artistico tali passaggi vennero elaborati e portarono a nuove prospettive.

Se durante il Rinascimento, come rappresentato dall'emblema dell'Uomo Vitruviano, l'essere umano veniva posto al centro di tutto – in quanto espressione della perfezione divina e quindi l'unità di misura perfetta con cui plasmare un mondo posto al centro delle sfere celesti – nel corso del Seicento tale posto privilegiato venne sgretolato sotto i colpi delle teorie matematiche e fisiche, ma anche dalla consapevolezza che l'autorità non era unica e intoccabile, dato che anche la massima autorità religiosa dell'epoca, il papato, alla fine aveva dovuto accettare l'esistenza di un'autorità concorrente rappresentata dalla Riforma protestante.

Con queste premesse era evidente che l'uomo non era più il centro del mondo e un simbolo di perfezione, anzi l'umanità si trovava ormai in balia degli elementi e dei conflitti, mentre non solo la terra non era al centro delle sfere celesti, ma nemmeno il Sole rappresentava il centro dell'universo, poiché con le nuove teorie era stato riposizionato su uno dei due fuochi dell'ellisse.

In questa percezione del mondo così frammentata, divisa e precaria, l'unico modo per ricreare uno spazio ideale che resolvesse tutte le divisioni, in grado di fornire un ambiente unificante, fu di utilizzare il teatro, che permetteva almeno illusivamente di risolvere i conflitti e padroneggiare gli eventi, dato che in teatro andava in scena un evento accuratamente pianificato. In epoca barocca quindi il teatro divenne la forma artistica fra le principali proprio per la capacità di rappresentare un modello ideale della realtà, inoltre proprio per la capacità di superare la quotidianità, la teatralità divenne un elemento pervasivo che si insinuò in tutti i campi: in politica, nei comportamenti quotidiani, nell'arte, nell'urbanistica. Questo strabordamento dell'arte teatrale negli altri ambiti artistici si manifestò anche nelle feste pubbliche, sia in quelle principesche, religiose o civiche, perché in occasione delle celebrazioni ufficiali i committenti utilizzavano scientemente tutto il potenziale delle arti teatrali per veicolare

fondamentali messaggi di propaganda e consenso sociale.

### **1.3 Arte di propaganda**

L'arte e l'urbanistica barocca furono gli strumenti per esaltare il potere e allo stesso tempo per mascherare l'effettiva, progressiva, perdita di potere che colpiva gli stati italiani dell'epoca. Tale esibizione fastosa divenne particolarmente evidente in città come Roma e Venezia le quali durante il Seicento modificarono lo spazio urbano in maniera spettacolare proprio mentre attraversavano una crisi economica, politica e sociale molto profonda. L'arte barocca, fastosa, appariscente e illusoria era perfetta per manifestare la gloria dei regnanti, papi e principi, per riformulare lo spazio urbano in maniera scenografica e per dare un aspetto consono a edifici che rappresentavano un baluardo contro la disgregazione della religione, della società e delle istituzioni. Per tali motivi divenne l'arte ufficiale delle istituzioni e delle classi dirigenti.

A Venezia la basilica della Madonna della Salute fu un esempio di committenza pubblica barocca promossa dal Senato nel 1630, nata per ringraziare la Vergine per aver fermato l'epidemia di peste, divenne fin da subito un tempio destinato a celebrare la città, sia perché rappresentava un imponente ex-voto, ma anche perché venne intesa come un pegno per intercedere presso la Vergine affinché garantisse la sua assistenza nella guerra contro i turchi durante il lunghissimo conflitto di Candia, e al contempo si trattava di un inserimento urbanistico in grado di dialogare efficacemente con gli edifici che si affacciavano in bacino San Marco.

I motivi per cui l'arte barocca divenne una forma artistica ufficiale così efficace furono molteplici. Uno fra i principali, fu probabilmente l'essere uno stile caratterizzato dall'aspetto aulico e monumentale, il che lo rendeva uno strumento particolarmente efficace per rappresentare l'autorità delle istituzioni ed esprimere la gloria dei committenti, sia che si trattasse di soddisfare le richieste di famiglie private sia che si trattasse di

istituzioni pubbliche come nel caso di molti monumenti romani, progettati allo scopo di sviluppare un'efficace azione di propaganda e diffusione dei principi su cui si fondava l'autorità della Chiesa Cattolica.

Un'altra qualità dell'arte barocca, connessa alla precedente, consisteva nell'essere uno stile gradevole, attraente, illusorio. I grandi artisti dell'epoca utilizzarono le singole arti in modo orchestrale, così da elaborare una forma d'arte corale, che produceva un effetto unico, in cui lo spettatore veniva attirato dentro una scena ideale con un intento di persuasione consapevole con cui si voleva fare del pubblico l'illusorio protagonista. A tal fine vennero usate le figure mitologiche e le allegorie allo scopo di propagandare ideali politici e religiosi attraverso forme piacevoli e allettanti, in un modo che permise alle classi dominanti di auto celebrarsi tramite la raffigurazione di dei e semidei affrescati o scolpiti sulle volte dei palazzi e sulle facciate delle chiese. Un esempio in tal senso furono le chiese di San Moisè e di Santa Maria del Giglio a Venezia, in cui l'esterno era decorato in entrambi i casi con un complesso di sculture allegoriche per commemorare le imprese delle famiglie committenti, piuttosto che esprimere la devozione verso i santi titolari.

Un altro aspetto funzionale dell'arte barocca riguardava la capacità di rendere comprensibile a chiunque – indipendentemente dall'appartenenza sociale o dal livello culturale – il messaggio proposto dai committenti ed elaborato dagli intellettuali, in modo da comunicare per immagini dei contenuti metaforici complessi.

Le esigenze di comunicazione, persuasione e propaganda trovarono la loro modalità di espressione nell'allegoria, perché quest'ultima permetteva una descrizione discorsiva dei concetti da comunicare e una maggiore complessità di trattazione. D'altronde il messaggio che doveva passare riguardava l'affermazione del committente. Per questi motivi, per persuadere, convincere, propagandare concetti complessi, la progettazione del contenuto iconografico e quindi teorico delle grandi decorazioni allegoriche veniva affidato ai letterati e intellettuali, mentre la

realizzazione era affidata ai grandi artisti dell'epoca.

Tutti questi elementi - l'elaborazione intellettuale dei letterati, la complessa realizzazione pratica messa in atto dai migliori artisti contemporanei, l'utilizzo di concetti complessi sintetizzati e divulgati attraverso messaggi allegorici, l'impiego di tutte le arti, intese come mestieri, per realizzare opere o eventi - trovarono nell'arte barocca la cornice entro cui rendere credibile al pubblico l'illusione che il potere fosse davvero autorevole, sacro, glorioso ed eterno.

Data la complessità del compito, l'arte barocca non si esprime in un solo genere ma produsse un'arte globale, che "con la sua veste allegorica creava una verità fittizia, suadente, che mirava a conquistare l'individuo attraendolo in una scena predisposta non solo per lui, ma anche per la massa, dandogli la sensazione di essere al suo posto in una società dalla cultura talmente monumentale ed eroica"<sup>11</sup> che non poteva essere abbattuta.

Le realizzazioni migliori del barocco, che rendevano possibile quanto appena detto si ottennero non solo nei monumenti architettonici e nell'urbanistica, ma soprattutto nelle feste e celebrazioni pubbliche in cui pubblico e istituzioni partecipavano alla realizzazione di tale illusione.

#### **1.4 La festa**

Il panorama teatrale, culturale e artistico nel corso del Seicento si caratterizzò per la nascita di nuovi generi di spettacolo, come il melodramma, per il perfezionamento della scenotecnica e della scenografia, per l'elaborazione della sala teatrale all'italiana, e per l'applicazione degli elementi spettacolari a molti eventi festivi che erano immaginati per essere rappresentati fuori dei teatri, come le feste principesche organizzate all'aperto, le celebrazioni cittadine e le feste religiose.

---

<sup>11</sup>Luigi SALERNO, *Immobilismo politico e accademia*, in *Storia dell'arte Italiana*, parte seconda, *Dal Medioevo al Novecento*, volume secondo, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I. Cinquecento e Seicento, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1981, p. 507.

Tale intensa attività culturale, che riguardava l'ambito teatrale e le feste, si inseriva nel solco già tracciato dal periodo precedente, tuttavia nel XVII secolo ci fu una marcata attenzione verso gli aspetti teatrali e un utilizzo consapevole di elementi spettacolari in ogni campo artistico. Come nelle opere del poeta spagnolo Calderon de la Barca, il mondo veniva visto come un teatro in cui le persone recitavano la loro esistenza come se fossero degli attori di fronte ad un pubblico. Quest'idea influenzò l'arte del periodo che venne pervasa da caratteristiche teatrali, mentre le rappresentazioni teatrali diventavano la summa di tutte le arti: il luogo e il momento in cui tutte le espressioni artistiche collaboravano alla riuscita complessiva dello spettacolo, in armoniosa concordia senza che un'arte prevalessesse sull'altra.

L'evento festivo costituiva inoltre un'occasione per espandere l'influenza della festa oltre i limiti di corte fino ad inglobare lo spazio urbano e sconfinare illusivamente oltre le divisioni sociali. In tal modo la festa veniva sentita non solo come uno spettacolo teatrale in grado di divertire e ammaestrare, ma veniva compresa e partecipata da tutta la popolazione, espressione concreta, per quanto effimera, in cui si poteva realizzare la conciliazione degli opposti: plebe e aristocrazia, fede e scienza, un momento quindi in cui potevano convivere i più divergenti contrasti sociali. Si realizzava nella pratica, almeno temporaneamente e in modo illusorio, una pacifica convivenza, in cui tutti avevano un ruolo e una posizione determinata, una dimostrazione concreta della possibilità di conciliare gli opposti. Come ben espresso da Giulio Carlo Argan, "l'arte [*barocca*] è il prodotto dell'immaginazione e il suo fine precipuo è di insegnare a esercitare l'immaginazione [...] estendere l'esperienza al *possibile* [...], persuadere che qualcosa di non-reale può diventare realtà"<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup>Giulio Carlo ARGAN, Bruno CONTARDI, *Storia dell'arte classica e italiana*, vol. IV, Sansoni Editore, Firenze, 1983, p. 256.

### **1. 5 Pluralità di significati e messaggi politici**

La festa era il momento in cui un insieme di messaggi politici, culturali e propagandistici venivano immaginati in forma allegorica e realizzati attraverso il concerto delle professionalità artistiche. L'evento festivo che veniva realizzato era la sintesi e dell'elaborazione di un quadro tematico studiato per comunicare i significati da esprimere secondo le esigenze del committente, tenendo conto di tutte le potenzialità dell'arte e della tecnica. L'aspetto unitario dell'evento era assicurato dalla collaborazione esistente fra poesia e arte, poiché per ogni evento venivano preparati dei componimenti poetici allegorici che servivano a fornire l'unità tematica generale attorno a cui organizzare la riuscita materiale dell'evento.

Al linguaggio poetico letterario si accompagnava quindi la creazione artistica, realizzata attraverso il concorso di tutte le arti, intese come mestieri.

Il risultato era un'opera d'arte globale in cui tutte le componenti artistiche culturali partecipavano in armonia e concerto, un evento complessivo che si poteva materializzare solo con il concorso delle arti, senza che una prevalesse sull'altra.

Infine, il significato della festa doveva risultare comprensibile per tutti i partecipanti, indipendentemente dall'appartenenza sociale, di censo o di cultura, per cui lo spettacolo doveva riuscire ad essere piacevole e persuasivo per il popolo, non doveva annoiare il pubblico colto della corte e doveva suscitare meraviglia e ammirazione in tutti i destinatari e negli addetti ai lavori.

Le feste barocche si innestavano sulla tradizione delle feste rinascimentali, tuttavia erano caratterizzate da una maggiore grandiosità e sontuosità degli apparati e della decorazione, in cui l'insieme tendeva a superare i limiti della normalità per sorprendere e suscitare meraviglia negli spettatori. Le feste rinascimentali, principalmente espressione delle corti principesche, avevano lo scopo di esaltare l'autorità del principe utilizzando gli strumenti dell'Umanesimo, attraverso personificazioni,

immagini derivate dalla mitologia classica e allegorie filosofiche. Si trattava di eventi egemonizzanti, in linea con l'idea che l'uomo era al centro dell'universo, fatto a immagine e somiglianza di Dio, l'uomo come canone di perfezione e misura di tutte le cose. L'apparato celebrativo che veniva esibito durante le feste serviva a persuadere che l'autorità del principe non era stata il risultato di eventi drammatici o violenti (come era successo in realtà), piuttosto serviva a convincere che l'autorità principesca, regale o papale, derivava dal fatto che il sovrano era il primo degli uomini, il principe ideale, il perfetto interprete del buon governo perché più di chiunque era partecipe dell'armonia celeste.

Questa teoria non resistette agli sviluppi della realtà perché nel corso del Seicento, la crisi economica, le guerre, i conflitti religiosi derivati dall'affermazione della Riforma e dalla reazione della Controriforma, le scoperte scientifiche di Copernico, Galileo e Keplero concorsero a demolire il concetto di uomo al centro del creato e a ridefinire il principio di autorità poiché con la distruzione della tradizionale concezione della terra al centro dell'universo e dell'uomo come centro della stessa, vennero meno anche i presupposti che giustificavano l'organizzazione gerarchica della società, tuttavia, nonostante l'attacco all'autorità costituita, né le istituzioni laiche né quelle religiose smisero di auto-celebrarsi. Piuttosto, vennero elaborate nuove argomentazioni per giustificare e convincersi della necessità di credere nell'autorità delle istituzioni tradizionali.

Anzi, proprio nel corso del Seicento le occasioni per organizzare eventi festivi si moltiplicarono proprio perché le qualità propagandistiche e persuasive della festa vennero riconosciute come utili elementi a supporto della ragion di stato come ben manifestato per esempio nelle riflessioni riportate dal re Luigi XIV nelle sue *Mémoires pour l'instruction du Dauphin*:

la festa "è un piacere *naturale* e apparentemente *non impegnativo*; la festa è l'occasione per esibire invenzioni sceniche o simboli nuovi (nel *Carrousel* del 1660 il re esibisce per la prima volta la metafora politica del Sole); la festa, prezioso *instrumentum regni*, è l'occasione per un bagno di popolarità all'interno e, all'esterno, per una esibizione del potere: "agli stranieri quanto viene profuso in queste spese, che possono passare per superflue, fa impressione favorevolissima

di magnificenza, di potenza, di ricchezza e di grandezza.<sup>13</sup>

Queste valenze politiche delle feste vennero colte non solo dai monarchi assoluti, ma anche dalla Chiesa – in particolare dai nuovi ordini come i Gesuiti – dai principi degli stati italiani e dagli stati privi di una corte accentrante, come Venezia. La festa divenne un'opportunità per esibire ad ogni occasione un rinnovato, abbagliante splendore, come nel caso di Roma, in cui ogni evento si proponeva di ribadire la grandezza eterna della città in una continuità ideale con il passato classico, oppure per gli stati italiani ridotti ad essere dei subalterni dell'impero spagnolo o della monarchia francese in seguito alla pace di Cateau Cambrésis<sup>14</sup>, le feste diventavano un modo per apparire all'altezza della propria grande storia. In questo senso, le feste diventavano un sistema per guadagnarsi un posto fra le grandi potenze, almeno culturalmente, dato che sul piano politico le corti italiane si trovavano ormai declassate a semplici vassalli di Spagna e Francia, le macro potenze europee dell'epoca.

## **1. 6 La festa come evento artistico globale**

La festa si caratterizzava per essere un evento artistico che poteva realizzarsi solo con la collaborazione armoniosa di tutte le arti intese come mestieri. Si trattava di un'opera d'arte complessa, un vero e proprio concerto delle arti a cui partecipavano svariati operatori artistici – a Roma vennero coinvolti Bernini e Pietro da Cortona – poeti, musicisti e altri intellettuali, prevalentemente eruditi religiosi ed esponenti delle accademie e dei circoli culturali. Tali figure maggiori lavoravano tuttavia in stretta

<sup>13</sup> Marcello FAGIOLO, *Introduzione alla festa barocca: il Laboratorio delle arti e la Città Effimera*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di Marcello Fagiolo, De Luca, Roma, 2007, p. 13.

<sup>14</sup> La pace di Cateau-Cambrésis (1559) chiuse la lunga lotta tra Francia e Spagna, iniziata con Carlo V e Francesco I nel 1521. Il trattato, ebbe conseguenze di lunga portata sullo sviluppo della vita italiana. La Spagna ottenne in pratica il dominio su larga parte dell'Italia, sia direttamente Milano, Napoli, Sicilia, Sardegna, sia indirettamente: infatti dalla sfera d'influenza spagnola restarono esclusi solo la Repubblica di Venezia, il Granducato di Toscana e di Savoia. Il Papa era un alleato naturale della Spagna per gli stessi obiettivi in campo controriformistico; veramente indipendente rimase la sola Serenissima, giacché i sovrani sia di Toscana che di Savoia dovevano a Carlo V e Filippo II i loro titoli e la loro espansione territoriale. L'influenza spagnola sull'Italia, ottenuta con questo trattato, durò fino agli inizi del XVIII secolo. Per la Repubblica di Venezia invece la pace fu un trionfo, visto che era riuscita a mantenere intatti i suoi domini di terraferma.



collaborazione con gli artigiani della festa e insieme concorrevano a creare un evento complessivo in cui venivano coinvolte una gran varietà di specializzazioni professionali necessarie alla sua realizzazione.

Tale collaborazione fra arti maggiori e artigianato specializzato contribuì ad ampliare il concetto di unità delle arti allargandolo e includendo le maestranze più diverse come i “capomastri, pittori, scenografi, argentieri, indoratori, intagliatori, cartapestai, stuccatori e plasticatori, fuocaroli, carpentieri, falegnami, e maestri d'ascia, fabbri, tappezziere, sarti, ricamatori, maestri di corami, ceraioli, pasticceri, maestri d'armi, artiglieri, giardinieri e così via fino ai danzatori, ai cantanti, ai musicisti, agli orchestrali”<sup>15</sup>. Di conseguenza la festa si presentava come opera d'arte totale e laboratorio di tutte le arti, producendo un'arte mista che era tuttavia capace di catturare l'animo dello spettatore attraverso il diletto, la meraviglia e la persuasione, lusingandone contemporaneamente i sensi.

Il supremo obbiettivo divenne ricreare l'illusione di un universo perfettamente ordinato nonostante gli stravolgimenti provocati dalle guerre, dalle lotte di religione e dai conflitti sociali che smentivano giorno dopo giorno l'esistenza di un mondo ideale.

---

<sup>15</sup> Marcello FAGIOLO, cit, p. 9.

## Secondo Capitolo

### 2.1 Venezia nel Seicento

La Serenissima, stretta fra le potenze d'Europa che ne minacciavano i confini – i turchi che erodevano i domini di mare, e il patriziato diviso per superare le difficoltà – si impegnò a mitizzare l'immagine di sé come luogo di pace, armonia e concordia, diventando lo scenario ideale in cui lo splendore della gloria passata rifulgeva in ogni manifestazione cittadina, fosse essa la festa per l'incoronazione del doge, la celebrazione dello sposalizio del mare, oppure i festeggiamenti organizzati in occasione delle regate: le tradizionali gare su barche.

Venezia nel Seicento si presentava come una nazione impegnata in una difficile politica d'equilibrio sia in ambito interno che estero.

A seguito delle guerre che si susseguirono dal Cinquecento in poi e soprattutto le conseguenze portate dagli accordi di pace, la Repubblica aveva dovuto rinunciare al progetto di espansione in terraferma, e aveva via via perso i domini sul mare, compresi gli antichi regni di Cipro e Candia, connessi con la dignità regale che permetteva alla Repubblica di porsi sullo stesso piano delle monarchie d'Europa<sup>16</sup>.

Nonostante gli accordi di pace, la Repubblica si trovava minacciosamente circondata dalle potenze confinanti: l'impero spagnolo si presentava minaccioso sia a ovest, sul confine con il ducato di Milano, sia a est con con il regno austroungarico con cui c'erano costanti dispute lungo la frontiera del Friuli; a sud invece i problemi arrivavano dai confini con il regno della Chiesa poiché avendo assorbito il ducato di Ferrara, il papato rivendicava i diritti su Ravenna e Comacchio, inoltre contestava alla

---

<sup>16</sup> La pace di Bologna nel 1530 a seguito delle guerre condotte dall'imperatore Carlo V in Italia; le vicende sfortunate della guerra contro gli ottomani che comportarono la perdita di Nauplia, di Malvasia e di altre isole dell'Egeo nel 1540, e soprattutto la perdita di Cipro a seguito della pace deludente ottenuta con l'impero Ottomano nonostante la vittoria nella battaglia di Lepanto nel 1573; la pace di Parigi del 1617 seguita alla fallimentare guerra di Gradisca contro gli Asburgo; gli accordi di pace del 1671, seguiti alla guerra di Candia (Creta) contro l'impero Ottomano, terminata con la perdita dell'isola. (Gaetano COZZI, *Venezia barocca*, Il Cardo editore srl, Venezia, 1995)

Repubblica la legittimità di dichiarare l'Adriatico un proprio dominio riscuotendo tributi nei porti lungo le coste adriatiche.

Il dominio sul mare era inoltre concretamente conteso dai Turchi, non solo dalle dispute con la Santa Sede, quanto soprattutto a causa della guerra contro l'impero ottomano, il quale in quei decenni, nonostante la grande sconfitta subita con la battaglia di Lepanto, continuava una guerra navale strisciante, proteggendo i pirati che avevano i loro covi nelle baie croate, e conquistando gli avamposti veneziani lungo le coste dell'Egeo e dell'Adriatico.

Per salvaguardare la propria esistenza, la Signoria si era dovuta arrendere ad abbandonare i sogni di conquista e abbracciare invece una politica di neutralità, così da non farsi coinvolgere nelle guerre italiane e continentali, mantenendo una distaccata equidistanza dai rivali, così da non rischiare di diventare oggetto di progetti di conquista da parte dei vicini potenti. Questa politica dell'equilibrio permise alla Repubblica di godere a lungo di un periodo di tranquillità sul proprio territorio e sulle aree poste sotto il suo controllo, ma divenne un limite nel momento in cui le potenze vicine minacciavano o attaccavano il dominio ai confini, come avvenne con le contese combattute con l'impero ottomano.

Sul fronte interno la situazione era complicata anche a causa delle divisioni presenti fra i patrizi che erano il gruppo sociale designato dall'ordinamento veneziano a fornire la classe dirigente. Il patriziato non era più un ordine omogeneo e non riusciva più ad avere obiettivi condivisi. Esistevano differenze notevoli, polarizzate nei gruppi contrapposti dei 'giovani' e dei 'vecchi', ma c'erano anche altre ragioni fra cui ricchezza e povertà mal distribuite. Le famiglie patrizie più abbienti avevano indirizzato per tempo i loro investimenti verso la terraferma, sganciandosi dall'economia basata sui commerci, per investire nell'agricoltura e nella manifattura.

Il distacco dal mare e dal commercio marittimo da parte del patriziato non era passato senza lasciare tracce sulle nuove generazioni. Molti dei 'giovani' erano stati protagonisti di questa vicenda; erano stati pur essi, quando già avevano iniziato l'attività di mercanti, a dimostrare l'inopportunità di continuare per quella

via, a rivelare l'inferiorità dei sistemi veneziani, a sostenere i pregi e la preponderanza di quelli di altri paesi. Molti avevano così desistito: erano ritornati in patria, avevano intrapreso altri lavori, o avevano finito col trovarsi praticamente senza altra attività redditizia, al di fuori delle cariche amministrative della Repubblica. Ed era proprio questo il destino dello stato più basso della nobiltà, destinato alla miseria nel prossimo futuro: esso non aveva le risorse finanziarie e fondiari dei ricchi, e subiva così in modo assai grave le conseguenze del venir meno di quella precipua attività patrizia che era il commercio.<sup>17</sup>

I nobili che invece non avevano patrimoni di famiglia, ingrossavano le fila del patriziato povero che doveva basarsi sulle rendite provenienti dagli incarichi amministrativi che poteva offrire lo stato.

Fra le cause che avevano portato ad abbandonare il commercio via mare c'era il pericolo connesso con tale pratica perché la navigazione era resa insicura dai rischi di aggressione in cui potevano incorrere i convogli veneziani, il che spingeva molti patrizi ad abbandonare la tradizionale attività mercantile via mare. Inoltre il commercio delle spezie era diventato meno redditizio, non soltanto perché l'Adriatico era diventato più insidioso, ma anche perché erano state aperte altre vie per arrivare in India e queste nuove rotte erano controllate dai portoghesi che godevano di una posizione più favorevole da cui partire per circumnavigare l'Africa.

Questi fattori portano Venezia – che era stata per secoli la piazza privilegiata per gli scambi fra le merci che arrivavano dall'Oriente attraverso la via della seta e i mercati dell'Europa continentale – a perdere il suo ruolo preminente.

Di conseguenza la *mercatura*<sup>18</sup>, come veniva chiamata allora, smise di essere la principale attività del patriziato veneziano, il quale non avendo più dei valori unificanti, si divise secondo i propri interessi di ceto: il gruppo dirigente più potente si orientò verso la terraferma e le cariche politiche più rilevanti, mentre i meno abbienti si ritrovarono a poter ambire solo agli incarichi amministrativi di secondo piano o di livello inferiore.

## **2.2 Conflittualità all'interno del Maggior Consiglio**

<sup>17</sup> Gaetano COZZI, *Venezia barocca*, Il Cardo, Venezia, 1995, p. 16

<sup>18</sup> Ivi, p. 17

L'uguaglianza dei nobili veneziani era ormai un principio teorico non più aderente alla realtà. Fra le cause che contribuirono ad approfondire le differenze fra patrizi ci furono anche le necessità di guerra, in quanto per sostenere le spese generate dai conflitti la Serenissima deliberò di mettere in vendita le cariche di prestigio fra cui anche il titolo di procuratore di San Marco<sup>19</sup>. Inoltre, sempre dietro lauto compenso, si era dato accesso al Maggior Consiglio ai giovani di 18 anni che in questo modo potevano iniziare la carriera politica con largo anticipo rispetto ai coetanei meno abbienti, i quali invece dovevano aspettare di compiere 25 anni per entrarvi, come voleva la tradizione.

In questo modo chi già disponeva di entrate finanziarie, cominciava molto presto a fare esperienza e ad accedere ad impieghi utili per proseguire nella carriera politica ricoprendo con il tempo incarichi progressivamente più prestigiosi e remunerativi, con il risultato che le cariche fondamentali della Repubblica erano in mano ad un circolo ristretto e inaccessibile che produceva una oligarchia chiusa che si spartiva gli incarichi più remunerativi ed escludeva di fatto i meno abbienti dagli incarichi più redditizi.

In aggiunta alle disuguaglianze prodotte dalla sperequazione della ricchezza c'erano altre cause profonde e meno esplicite.

Si frapponavano tra i due gruppi grosse questioni, traenti la loro origine dagli avvenimenti che avevano cambiato il volto dell'Europa e che avevano avuto tanti e così vari riflessi nella stessa Repubblica veneta. Concezioni di vita politica e costituzionale, come la tendenza all'oligarchia, da una parte, o all'allargamento del potere a una sfera più ampia di patrizi, dall'altra. Concezioni del ruolo che Venezia doveva svolgere in Italia, in Europa e nel Mediterraneo. Concezioni della vita religiosa, dei rapporti tra la Chiesa e la Repubblica, strettamente conformi ai principi e alle esigenze della prima, o critiche e tralignanti da essi. Di fronte al loro urgere, di fronte alla necessità, politica e morale, di tradurle in una realtà operante, era evidente che le vecchie questioni sociali che avevano separato e che continuavano a separare, per taluni aspetti, il patriziato veneziano, poco potevano contare. Importanza ancora maggiore, ma non determinante, aveva la differenza di generazioni. Era logico che quanto sapesse di nuovo e di più ardito fosse particolarmente sentito dalle ultime generazioni, come sempre, più risolte, come sempre meno invischiate e attardate dalla forza delle tradizioni, dalla voce della prudenza. Ma non potevano essere sordi ai richiami di nuove idee anche uomini più avanti negli anni, ma sempre aperti verso il progresso, sempre restii ad accogliere supinamente qualsiasi esperienza, qualsiasi principio, che venisse dal

<sup>19</sup> Matteo CASINI, *I Cerimoniali*, p. 122 in Enciclopedia Treccani. Storia di Venezia, volume VII: *La Venezia Barocca. Periodo 1630-1720*, A cura di Gino BENZONI e Gaetano COZZI

passato. Si rinnovavano i termini della lotta politica: vi si inserivano, con nuove delusioni e nuove speranze, nuovi ideali: era logico che attorno ad essi ormai si riunissero e si dividessero le forze del patriziato.<sup>20</sup>

Tale situazione era diventata molto complicata e gravida di conseguenze.

La mancanza di obiettivi comuni, l'impossibilità di condividere una visione unitaria, le divisioni – case vecchie contro case nuove, fra 'vecchi' conservatori e 'giovani' innovatori – avevano incrinato la compattezza del patriziato che non era più in grado di esprimere una politica coerente.

Il governo della Repubblica risultava ondeggiante fra la politica espressa dai gruppi di patrizi già al potere, i quali rappresentavano l'autorità e la tradizione e tendevano a conservare i valori religiosi e sociali, contrapposti alle spinte dei giovani, questi ultimi visti come dei riformatori irrispettosi delle consuetudini e quindi intesi come attentatori all'ordine costituito perché pur rispettando le leggi e lo stato, non accettavano il ristretto conservatorismo che caratterizzò la politica della Repubblica in quel periodo.

La contestazione riguardava anche la politica perseguita fin dalla pace di Bologna del 1530 che prevedeva una Repubblica neutrale e pacifica per garantirle l'esistenza in un contesto altrimenti ostile, poiché la neutralità veniva interpretata alternativamente come suprema saggezza o come massima espressione di debolezza. Nel corso del XVII secolo la contrapposizione fra chi difendeva la neutralità come frutto di acume politico in grado di produrre prosperità e pace, e chi interpretava la neutralità piuttosto come l'espressione dell'incapacità di avere una politica alternativa, portarono ad una politica incerta, per cui alle spinte dei più intransigenti si preferiva opporre cautela e prudenza.

La condizione modesta, in cui Venezia si era venuta a trovare con la seconda metà del '500, era [...] una realtà dolorosa, ma inevitabile, creatasi per un succedersi di eventi al quale era impossibile opporsi.

Per uno stato proteso in un mare infido e pericoloso quale era divenuto il Mediterraneo, dove alla minaccia dei turchi si stava aggiungendo quella sempre latente dei corsari, per uno stato che insinuava la sua base terrestre fra i domini degli Asburgo di Spagna e dell'Impero, non restava che un'accettazione rassegnata e tranquilla degli eventi, cioè la neutralità in Europa e l'immobilità nelle colonie ultramarine. O si poteva tutt'al più intervenire nella politica europea, in favore dell'armonia delle forze, per evitare che uno Stato crescesse troppo di

<sup>20</sup> Gaetano COZZI, *Venezia Barocca*, cit., p. 9

potenza e potesse tentare il soffocamento degli altri.<sup>21</sup>

Ciò nonostante, nessuno dei due gruppi metteva in dubbio l'idea che Venezia fosse un grande stato, una nazione che aveva il diritto di essere considerata una potenza al pari degli altri grandi paesi d'Europa. La divergenza riguardava il modo di comportarsi per conservare il prestigio e accrescerlo. Il solco fra le due convinzioni - che pure partivano da un presupposto comune, cioè l'amore per la Serenissima - nel Seicento era diventato talmente profondo che non c'era modo di conciliare le due visioni di interpretazione della politica di governo. Alla fine fu proprio la ricerca della pace e della neutralità a dare l'impronta della Serenissima la quale nel corso del secolo in oggetto finì per essere identificata con tali valori.

### **2.3 L'allegoria del mito**

Sulla base delle premesse appena descritte, e in risposta alle difficoltà interne ed esterne, la Serenissima perseguì una intensa attività di immagine e di pubbliche relazioni con l'obiettivo di ravvivare il mito dello splendore della città, sia per rinsaldare i legami sociali interni, sia per ricordare alle nazioni circostanti la forza dello stato veneziano.

Questa politica dell'immagine rappresentava la Repubblica come uno stato pacifico e tollerante, una nazione nemica della guerra e amica della pace, troppo saggia per rispondere alle provocazioni anche quando si trattava di attacchi ingiusti perpetrati da potenze ostili, una nazione che aveva a cuore il benessere della popolazione e quindi evitava i conflitti non per codardia, ma perché i conflitti venivano ritenuti nocivi per la prosperità dello stato e delle sue genti.

Una delle rappresentazioni più efficaci del modo in cui Venezia voleva presentarsi agli occhi del mondo era condensata nel dipinto *Il Trionfo di Venezia* che Marco Foscarini commissionò al pittore Pompeo Batoni nel 1737. Nel dipinto la personificazione di Venezia era seduta come una Venere su un trono con lo schienale a conchiglia. Il riferimento a Venere

<sup>21</sup> Gaetano COZZI, *Venezia Barocca*, cit., p. 11

rimandava alla nascita dal mare di entrambe. Il trono, con braccioli scolpiti a forma di sfingi era posto su un carro trionfale trainato da leoni alati. Accanto alla personificazione di Venezia era stato posto il doge Leonardo Loredan in modo da collocare l'allegoria durante gli anni della Lega di Cambrai, l'epoca in cui tutte le potenze d'Europa si coalizzarono per distruggere la Repubblica, senza peraltro riuscirci. L'esito di quella guerra fu però l'inizio della politica di pace e di equilibrio che la Repubblica perseguì fino alla sua caduta e nel dipinto vennero rappresentati con una complessa allegoria mitologica proprio i benefici di cui la città poté godere grazie alla saggia politica di neutralità perseguita dal governo fin da quel momento.

Accanto al doge vennero dipinti alcuni putti intenti ad offrire a Venezia uva e grano, i prodotti della terra provenienti dai cesti tenuti fra le mani delle due figure femminili poste nell'angolo in basso a destra che rappresentavano Cerere e Agricoltura. Dall'altro lato del dipinto c'era Nettuno seduto su un delfino che indicava con ampio gesto la riva affacciata sul bacino di San Marco, con il palazzo ducale, le due colonne, la libreria, la Zecca e i granai di Terranova. Accanto a Nettuno di spalle rispetto alla città, compariva un guerriero in abiti romani, probabilmente Marte, che rivolgeva lo sguardo verso l'orizzonte fuori dal quadro, in modo da proiettare l'impulso bellico non in città ma al di fuori. Fra Marte e il carro trionfale era stata dipinta Atena nell'atto di presentare i propri doni alla città ovvero i doni dell'intelletto, simboleggiati dalle arti rifiorite, come la scultura, la musica e la poesia, rappresentate da altri putti. Nel cielo volava la Fama, descritta con la tromba e l'alloro, rivolta verso Venezia, mentre proprio sopra al trono era posta un'allegoria della Historia rappresentata come un Giano bifronte il cui volto da vecchio guardava indietro e verso l'esterno, mentre il volto giovane, benigno e benaugurante era rivolto al dipinto stesso nell'atto di scrivere la storia della nuova gloria di Venezia. Sopra al doge volteggiava un Mercurio – propiziatore del commercio, dell'acume politico e dell'eloquenza – impegnato a



consegnare ad un gruppo di filosofi un libro, probabilmente il libro della storia di Venezia, in modo da rendere l'idea di Venezia come erede della tradizione classica greca e romana<sup>22</sup>.

## 2.4 Raffigurazioni del mito

A sostegno del mito, la Serenissima utilizzò alcune tematiche che le appartenevano da sempre, riplasmandole per utilizzarle in quel contesto storico in modo da rafforzare l'idea che la Serenissima aveva tutto il diritto per restare nel novero delle grandi nazioni d'Europa, grazie alla propria solida tradizione, alla ricchezza e per la nobiltà che la contraddistingueva. Questa visione si manifestava molto efficacemente durante i pubblici festeggiamenti perché i rappresentanti della Repubblica, pur divisi da profonde differenze sulle soluzioni per uscire dalla difficile situazione, condividevano l'idea della celebrazione della potenza di Venezia attraverso la:

perpetuazione di quel suo mito, attentamente orchestrato, con cui intende presentarsi agli occhi del mondo [...]. La festa quindi come emblema del dominio di Venezia sull'Adriatico, del suo illuminato governo, della liberalità delle sue istituzioni, dell'equilibrio tra poteri civili e religiosi, e via dicendo, ma la festa anche come importante momento di socializzazione, in cui le barriere di classe per una volta si abbassano, e in cui tutti, coralmemente, inneggiano alla grandezza, passata, della patria.<sup>23</sup>

Si trattava di consolidare e perpetuare diversi miti aurei: la Serenissima come padrona dell'Adriatico, come regno del buon governo dove albergavano giustizia, buon senso civico e generosità, dove i poteri civili e religiosi convivevano in equilibrio, dove esisteva la concordia fra nobili, cittadini e popolani grazie all'impegno di tutti i ceti sociali che partecipavano alla vita civile contribuendo a mantenere la pace, l'operosità della popolazione e quindi la prosperità della città.

Tutto questo era ben visibile nel vivere quotidiano, giustamente

<sup>22</sup> Eduard HUTTINGER, *Il "mito" di Venezia*, in *Venezia Vienna*, a cura di Giandomenico Romanelli, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 187.

<sup>23</sup> Margherita AZZI VISENTINI, *La festa nelle Venezie*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, De Luca Editori d'Arte, Roma, vol. I, p. 256.

sottolineato nei resoconti dei visitatori che rimanevano impressi dall'opulenza dei mercati, dalla solennità dei monumenti pubblici, dalla diffusione dei teatri e degli svaghi, dalla ricchezza della popolazione e dalla disinvoltura nei commerci, ciò nonostante le tematiche legate alla narrazione del mito del buon governo erano espresse in massimo grado soprattutto in occasione delle grandi feste pubbliche, quando si organizzavano le cerimonie tenendo conto anche dell'impatto che avrebbero avuto i festeggiamenti sulla narrazione successiva degli eventi e dei significati connessi.

E' il caso per esempio delle processioni dogali, vale a dire quando il doge accompagnato dalla Signoria, si recava in corteo solenne a visitare luoghi specifici della città in occasioni speciali. Il calendario annuale degli eventi solenni era piuttosto fitto, includeva almeno quattordici occasioni regolari a cui si aggiungevano altri festeggiamenti legati ad avvenimenti particolari che potevano essere i funerali del doge e l'elezione del successore, oppure l'elevazione ad alte cariche pubbliche sia civili che religiose. Si festeggiava in occasione di vittorie militari, oppure per altri avvenimenti internazionali che vedevano il coinvolgimento della Serenissima come l'elezione di un papa veneziano, oppure ancora per accogliere un nuovo ambasciatore o per celebrare l'arrivo di qualche illustre ospite straniero<sup>24</sup>. Nelle occasioni solenni, il doge appariva in piazza accompagnato da tutto il corteo dogale, composto dai maggiori dignitari della Repubblica. Al centro della processione trovava posto la massima autorità veneziana, il doge, preceduto e seguito dai patrizi con gli incarichi più elevati, posizionati ordinatamente in ordine d'importanza decrescente man mano che aumentava la distanza dal doge. In tal modo si mettevano in mostra le distinzioni sociali – fra nobili e cittadini – e le gerarchie civiche e religiose. Nel corteo inoltre venivano inserite le insegne dogali e i simboli dell'autorità pubblica in modo da perpetuare la consapevolezza che la celebrazione serviva ad esaltare le istituzioni e non i singoli individui o le famiglie che ricoprivano temporaneamente gli incarichi. Il concorso di

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 258.

popolo chiamato a festeggiare l'ostentazione della Signoria serviva infine a consolidare l'idea della città come luogo di convivenza sociale armoniosa<sup>25</sup>.

## 2.5 I luoghi delle feste

La città intera era predisposta ad accogliere i festeggiamenti pubblici, tuttavia il palcoscenico privilegiato per mettere in scena le celebrazioni di stato era indubbiamente il complesso delle piazze marciane dove aveva sede il potere civile (rappresentato dal Palazzo Ducale) e dove si concentravano le sedi delle istituzioni statali fondamentali<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 261.

<sup>26</sup> Teatro delle feste pubbliche è la città intera, e scenario privilegiato, naturalmente, il suo centro civico, il complesso di piazze marciane nel cui perno, Palazzo Ducale, la festa iniziava e si concludeva. La presenza dell'eccezionale fondale costituito dalla torre dell'Orologio eretta nel 1496 probabilmente da Mauro Codussi, degna conclusione del proscenio sul molo inquadrato dalle due colonne e della quinta di destra, costituita dalla successione di Palazzo Ducale e chiesa di S. Marco, sarà il punto di avvio del rinnovamento del centro civico di Venezia secondo il nuovo linguaggio architettonico inaugurato dal Bramante, affidato nel 1534 a Jacopo Sansovino. L'architetto toscano completerà la scena nel tradizionale rispetto delle significative preesistenze, erigendo la quinta di sinistra, costituita dalla successione di Libreria e Loggetta, e imposterà, con la definizione dell'angolo nord-orientale della Libreria, e la conseguente liberazione del campanile da fabbricati, l'ampliamento della Piazza, conseguente all'arretramento del fronte delle Procuratie Nuove, realizzate poi da Vincenzo Scamozzi, rispetto a quello dell'antico Ospizio Orseolo. La nuova facciata di S. Geminiano, essa pure progettata dal Sansovino, conclude sul fondo il foro marciano. Nuove scenografiche scene secondarie sono così create e quelle preesistenti valorizzate. Ricordo solo l'asse che dalla porta della Carta penetra nel Palazzo Ducale per condurre, tramite l'arco Foscari, alla scala dei Giganti, significativamente impreziosito da un lato dalla Loggetta, con la sua eloquente decorazione plastica, e dall'altro dalle monumentali e significative sculture che delimitano la scalinata, degno podio dell'incoronazione dogale.

Lo spettacolare scenario delle piazze viene completato quindi con la costruzione della nuova Zecca prospiciente il molo, adiacente eppur intenzionalmente così diversa dalla Libreria, l'una e l'altra su progetto del Sansovino, e, nel versante opposto, con il fabbricato delle prigioni del Rusconi. Questi edifici prospicienti il molo compongono, con il fronte severo dei granai di Terranova a ovest e con quello leggiadro del Palazzo Ducale (ricostruito com'era e dov'era dopo l'incendio del 1577, nonostante il parere opposto di alcuni esperti nell'occasione consultati, tra cui il Palladio), una allungata ed eloquente *frons scenae*, che inquadra la scena centrale, esaltando la fertilità, la ricchezza, la cultura, le attività produttive e il commercio, l'equilibrato governo e la giustizia della Serenissima. La *frons scenae* delimita anche la grande platea d'acqua del bacino di S. Marco, con il ricurvo perimetro, che comprende anche la biforcazione tra il Canal Grande e il Canale della Giudecca, definito dagli interventi del Palladio (S. Giorgio, Zitelle e Redentore), del Longhena, (S. Maria della Salute), e del Benoni (Punta della Dogana), nobilitato dalle facciate dei nuovi palazzi rinascimentali e barocchi, quinte della snodata scena delle regate e di altri cortei sull'acqua, che approdano al nuovo ponte di Rialto, che con il suo vistoso fornice costituisce un equivalente sull'acqua, quasi un secolo dopo, della torre civica del Codussi.

Lo scenario urbano così ampliato e rinnovato diventa teatro di messe in scena sempre più spettacolari, su terra [...] e sull'acqua.

La portata dell'intervento di *renovatio urbis* realizzato sotto la regia del Sansovino, che riesce a

Questo spazio venne organizzato in modo da rendere visibili in un solo giro d'orizzonte i segni del governo della Serenissima, attraverso la presenza delle sedi di tutte le funzioni statali necessarie al buon funzionamento della nazione. Ogni edificio presente in piazza rappresentava

una entità significativa, politica, sociale, etica o religiosa: dal tempio che custodisce le spoglie del santo protettore della città qui trasportate nei primi anni del IX secolo, alla sede del governo, del Comune, del Principe, il *Palatium* per eccellenza, alle abitazioni di magistrati fra i più eminenti dello Stato, i 'Procuratori di S. Marco', alla *Libreria* luogo di studio che raccoglie eredità preziose di antichi manoscritti e incunaboli, alla *Zecca* simbolo di prestigio economico, all'interno e all'estero, e via via fino all'ultima edilizia ottocentesca<sup>27</sup>.

L'impostazione della piazza cominciò in tempi remoti, ma già all'epoca della pianta del de' Barbari (1500) lo spazio marciano era stato fissato nelle sue caratteristiche principali.

Il centro cittadino venne qualificato accogliendo il palazzo Ducale<sup>28</sup>, la Basilica di San Marco<sup>29</sup>, la torre dell'Orologio<sup>30</sup>, le procuratie<sup>31</sup>, la chiesa di

---

imporre agli occhi del mondo anche architettonicamente l'immagine di Venezia come nuova Roma dopo i drammatici eventi seguiti alla lega di Cambrai, parte essenziale del "mito" che intorno alla Repubblica si era voluto creare, e cui sopra alludevamo, è stata giustamente evidenziata dalla critica. (Margherita AZZI VISENTINI, *La festa nelle Venezie*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, De Luca Editori d'Arte, Roma, vol. I, p. 262.)

<sup>27</sup> Egle Renata TRINCANATO, *Rappresentatività e funzionalità di piazza San Marco*, in *Piazza San Marco, l'architettura la storia le funzioni*, Marsilio Editori, Venezia, 1970, p. 79

<sup>28</sup> La Serenissima aveva un ordinamento repubblicano basato sulla sovranità dell'assemblea legislativa, chiamata Maggior Consiglio. Il Palazzo Ducale quindi deve la sua importanza perché prima di tutto è il "Palazzo comune dove la politica veneziana veniva discussa e decisa in assemblea; il Palazzo di Giustizia dove risiedevano le magistrature e i tribunali, affiancato dalle prigioni; le Scuderie e le abitazioni del personale di palazzo e le guardie"(AA.VV., *Piazza San Marco, l'architettura la storia le funzioni*, Marsilio Editori, Venezia, 1970, p. 75). In pratica si tratta del luogo in cui si riunisce il Maggior Consiglio e a discendere, è la sede dove esercitano le loro funzioni le altre istituzioni elette o emanate dall'assemblea legislativa e preposte al saggio governo della città. Infine il Palazzo Ducale è la sede in cui abita permanentemente il Doge che incarna l'autorità statale, ma è eletto dal Maggior Consiglio. A palazzo ducale quindi erano presenti il potere legislativo, quello esecutivo e quello giudiziario.

<sup>29</sup> La chiesa di S. Marco è la cappella palatina dipendente dal Doge che ne elegge il "primicerio". La chiesa inoltre ha mantenuto nel tempo una sua peculiare liturgia di Stato, diversa da quella imposta da Roma, chiamata *patriarchino*. (Vedi nota 26 e 32 in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, De Luca Editori d'Arte, Roma, vol. I, p. 270). Questo significa che anche il senso religioso aveva una funzione civica, regolata dalla Serenissima ed espressione di un buon governo.

<sup>30</sup> La Torre dell'Orologio ha la funzione di misurare le ore delle attività laiche, quindi scandisce il tempo degli affari civili, non religiosi. Si trattava di un elemento indispensabile in una repubblica di mercanti.

<sup>31</sup> Le procuratie, vecchie e nuove, erano la sede degli uffici dei procuratori, la seconda carica più importante della Repubblica, dopo il Doge. I procuratori si occupavano dell'amministrazione della

San Giminiano<sup>32</sup>, le nuove procuratie, il campanile<sup>33</sup>, la Libreria<sup>34</sup>. Di fronte all'acqua vennero poste le due colonne sorreggenti l'antico patrono della città San Todaro e il nuovo patrono rappresentato dal leone di San Marco, con la funzione di aprire il collegamento sull'altra parte della piazza, il bacino. Sul molo del bacino venne ubicata la Zecca<sup>35</sup>, i granai<sup>36</sup> e le prigioni<sup>37</sup>, mentre dal lato opposto il bacino venne chiuso dalla Dogana, dai magazzini del Sale<sup>38</sup>, dalla basilica della Madonna della Salute, dalle chiese del Redentore<sup>39</sup> e di San Giorgio.

Con questa organizzazione spaziale, la Serenissima dimostrava di padroneggiare un imponente apparato statale, completo e complesso, tale da poter essere esibito in piazza e degno di ricevere una sistemazione monumentale. In questo modo Venezia si presentava al mondo come terza capitale dopo Roma e Costantinopoli e comunicava chiaramente di

---

Repubblica, quindi emanavano regolamenti, riscuotevano dazi, davano le autorizzazioni.

<sup>32</sup>La chiesa di San Giminiano, era l'unico edificio ecclesiastico della piazza non assoggettato all'autorità civile. Nel 1807 è stata abbattuta per far posto alla sala da ballo dell'ala napoleonica del palazzo Correr.

<sup>33</sup> Il campanile, in origine più basso, “sorto fin dall'inizio come torre di avvistamento e da faro per le navi che entravano in porto”(AA.VV., *Piazza San Marco, l'architettura la storia le funzioni*, Marsilio Editori, Venezia, 1970, p. 75)aveva quindi una funzione di torre di guardia a segnalare che anche l'aspetto difensivo era stato considerato.

<sup>34</sup> La Libreria era la sede che raccoglieva il patrimonio librario della Repubblica, aperto agli studiosi e agli amanti della cultura. La Repubblica si faceva carico di tutelare e conservare la conoscenza.

<sup>35</sup> L'istituzione statale preposta alla coniazione delle monete d'oro, d'argento e di rame e il luogo dove si conservava il tesoro della Repubblica.

<sup>36</sup> La Repubblica teneva sotto stretto controllo la riserva di generi alimentari primari. Nella pianta del de' Barbari, sulla riva in direzione Rialto, è visibile la concentrazione di edifici destinati al deposito di generi alimentari: appena fuori della piazza, prima della Zecca, era presente la “Beccaria” che ospitava il commercio delle carni bovine. Le botteghe della Beccaria vennero poi trasferite a Rialto nel 1580, perché la loro presenza venne infine sentita come indecorosa per lo spazio Marciano. Dopo la Zecca invece c'erano tre edifici, i Granai di Terranova, dove si conservavano le granaglie da vendere sotto costo alla popolazione per calmierare i prezzi in caso di carestia. Dietro a questi magazzini c'erano le botteghe dei prodotti caseari, mentre lungo il bacino, oltre al ponte che limitava il volume dei granai, c'era il fondachetto della Farina.

<sup>37</sup> La giustizia veniva amministrata nelle sale del Palazzo Ducale, dalla Quarantia Vecchia e Nuova e dal Consiglio dei Dieci, ma i condannati venivano poi portati nell'edificio adiacente, fuori dal Palazzo, ma in un luogo ben visibile sul molo.

<sup>38</sup> Le merci e i navigli che arrivavano a Venezia dovevano pagare dazio alla Repubblica, che tutelava anche in questo modo la sua potenza commerciale. Il sale, da cui deriva la parola salario, era una materia prima indispensabile e il cui scambio, intenso e costante, garantiva introiti fiscali tali per cui la Repubblica ne aveva avocato a se il commercio, emettendo un apposito monopolio di stato a tutela dei propri interessi e di quelli della cittadinanza.

<sup>39</sup> I templi del Redentore e della Salute furono progettati tenendo conto della funzione cerimoniale che avrebbero assunto e quindi sistemati in modo da diventare elementi rilevanti del paesaggio urbanistico.

avere tutte le caratteristiche per confrontarsi con le capitali classiche, raccoglierne l'eredità imperiale e misurarsi alla pari con le monarchie d'Europa.

La bellezza della piazza colpiva i visitatori ieri come oggi, tuttavia all'epoca l'impressione prodotta dalla maestosità dei monumenti pubblici risultava rafforzata dalla consapevolezza che i palazzi non avevano solo delle facciate monumentali, ma rappresentavano un apparato statale solido e organizzato, che funzionava anche se lo Stato si trovava in progressiva difficoltà politica, economica e sociale.

## **2.6 La piazza come concentrazione di funzioni statali e spazio per mettere in scena i riti pubblici**

L'identificazione dello spazio marciano come cuore della polis, rendeva tale luogo il più adatto ad accogliere le liturgie pubbliche.

Feste e cerimonie di Stato risultano parte integrante della vita della Serenissima, che non solo ha affidato ad esse fin da tempi assai remoti la definizione della propria immagine, ma ha via via adattato e aggiustato parte della sua struttura urbana al complicato rituale civico: l'articolato sistema delle piazze marciane, con i complessi edilizi che le attorniano, e lo stesso bacino di San Marco, ad esempio, non possono essere capiti nella configurazione che sono venuti progressivamente acquistando senza le festività che a cadenza regolare animavano questi ampi spazi, richiamandovi un gran concorso di popolo, mentre il tempio della Madonna della Salute, come già prima quello del Redentore, sono ideati in funzione delle commemorazioni annuali che in essi dovevano approdare<sup>40</sup>.

Questo ruolo istituzionale come detto, rese necessarie alcune modifiche: prima di tutto la monumentalizzazione dei palazzi per dare una veste aulica agli edifici e alle istituzioni, poi la sistemazione della piazza per accogliere i grandi riti pubblici – il cui cerimoniale imponeva l'allargamento della piazza stessa – e infine lo spostamento di alcuni elementi che compromettevano il decoro dell'area<sup>41</sup>.

In questa organizzazione spaziale gli edifici vennero progettati e inseriti

<sup>40</sup> Margherita AZZI VISENTINI, *La festa nelle Venezie*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, De Luca Editori d'Arte, Roma, vol. I, p. 256.

<sup>41</sup> Fu il caso dei negozi dei beccheri, presenti accanto alla Zecca, che vennero infine spostati a Rialto perché ritenuti indecorosi per lo spazio marciano (Manuela Morresi, *Piazza San Marco: istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano, Electa, 1999).

nel perimetro anche con l'obbiettivo di dare al visitatore dei punti focali – come avvenne per la torre dell'orologio – per correggere le prospettive e per fornire i fondali teatrali adatti per la liturgia di stato che veniva ambientata in piazza e in bacino.

L'uso di considerare anche l'aspetto teatrale per organizzare gli spazi pubblici era riscontrabile in contesti illustri, ad esempio a Roma e a Costantinopoli, che oltre ad essere degli esempi da imitare erano anche dei modelli con cui confrontarsi e dei prototipi da superare.

La città di Costantinopoli era impostata su alcune direttrici – vie regie – che venivano percorse dall'imperatore con il suo seguito nelle occasioni pubbliche, quando usciva dal Palazzo Imperiale. Tali strade erano punteggiate da monumenti simbolici e servivano, oltre che come assi viari, anche a collegare nel senso più monumentale possibile i luoghi chiave della città: l'ippodromo, la basilica di Santa Sofia, il palazzo imperiale.

A Roma, il papa una volta eletto, prendeva possesso della città santa – allo stesso modo degli imperatori romani – con una lunga e articolata processione che partiva da San Pietro in Vaticano, attraversava la città e finiva a San Giovanni in Laterano<sup>42</sup>.

In entrambi i casi lo spazio urbano era stato organizzato per esaltare al meglio la funzione di via aurea in occasione del passaggio imperale e papale.

Venezia, nella veste che stava ormai prendendo forma definitiva, si presentava come terza Roma adattando i propri spazi pubblici e tenendo conto degli aspetti monumentali e delle funzioni sceniche che i monumenti avrebbero svolto nelle celebrazioni del potere statale, esattamente come succedeva per lunga tradizione nelle capitali imperiali precedenti.

## **2.7 La tragedia e la scena monumentale fissa**

L'inserimento di elementi scenografici e teatrali nelle architetture cittadine

---

<sup>42</sup>Marcello FAGIOLO, *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, De Luca Editori d'Arte, Roma, vol. I, p. 15.

e nell'assetto urbanistico aveva avuto origine dalla rilettura critica dei testi antichi che aveva portato di conseguenza alla reinvenzione del teatro e alla riscoperta dei generi teatrali. La reinvenzione del teatro passò per l'accurato studio filologico della *Poetica* di Aristotele, e per l'analisi dei testi della classicità riguardanti la costruzione dello spazio teatrale, come il quinto libro del trattato *De architectura* di Marco Vitruvio Pollione pubblicato nel 1486, e l'*Onomasticon* di Giulio Polluce stampato a Venezia nel 1502.

L'autorità indiscussa delle indicazioni di Aristotele – che individuava tre generi di spettacolo e attribuiva un valore superiore alla Tragedia rispetto agli altri due modelli – rese naturalmente tale genere teatrale il tipo di dramma più elevato con cui gli autori potevano confrontarsi. Tale legittimazione avrebbe dovuto rendere la tragedia il tipo di dramma più adatto per essere rappresentato a corte, alla presenza dei principi e dei cortigiani – le personalità più elevate, per rango e cultura, dell'epoca – ma questo non avvenne in realtà perché la tragedia non poteva sottrarsi dall'indagare il funzionamento del potere ed evidenziare la violenza dei sistemi autoritari e pertanto i principi – in quanto spettatori e protagonisti – erano poco propensi ad assistere a rappresentazioni tragiche a corte.

Per questo motivo la tragedia rimase per lo più un esercizio letterario, la cui pratica rimase confinata alla lettura e alla rappresentazione all'interno delle accademie e dei collegi. Pur rimanendo distante dal grande pubblico, tuttavia la tragedia si trasformò in un mito culturale, un modello ideale a cui tendere, e in quanto tale diede l'avvio ad un'ampia discussione teorica sulle sue caratteristiche, come la composizione drammatica, le unità di tempo, spazio, azione, linguaggio e la messa in scena.

Nonostante le difficoltà incontrate dalla tragedia – troppo aulica per essere apprezzata al di fuori dei circoli più ristretti – la discussione teorica sui generi teatrali e sul modo di allestire gli spettacoli produsse comunque dei risultati che vennero sintetizzati e codificati nel *Secondo libro di prospettiva* scritto da Sebastiano Serlio (1475-1554) e pubblicato a Parigi



nel 1545, in cui venivano descritti gli allestimenti a scena fissa per spettacoli che avevano un unico fondale immutato per tutta la durata della rappresentazione. Nel testo del Serlio, ai tre generi teatrali vennero attribuiti i fondali più appropriati, e per la tragedia, genere elevato, venne associata una scenografia fissa coerentemente aulica, solenne, monumentale. Partendo dalla sintesi elaborata dal trattato del Serlio, l'analisi sul teatro e sul modo di rappresentare gli spettacoli proseguì lungo due direttrici: una legata alla tradizione classica e vitruviana – che sfociò nell'elaborazione dei modelli classici di perfezione e armonia che si riversarono poi nella progettazione delle città ideali e negli sfondi teatrali fissi – e l'altra linea che invece si orientò verso la realizzazione di un nuovo luogo, lo spazio teatrale, in cui ricostruire illusivamente una realtà ideale alternativa, utilizzando la prospettiva, quindi inventando grazie ad essa uno spazio mutevole e tridimensionale, in cui la scena, svincolata dall'obbligo di rispettare le unità di azione, tempo e luogo poteva mutare seguendo liberamente la narrazione.

L'esempio più fulgido in cui le teorie accademiche classiche trovarono realizzazione è rappresentato dal teatro Olimpico di Vicenza, completato nel 1585, dove l'Accademia Olimpica finanziò la costruzione del teatro affidandone il progetto al Palladio. Il teatro venne inaugurato con la messa in scena di una tragedia classica – *l'Edipo Re* di Sofocle – rispettosa dei precetti di Aristotele e quindi incentrata su un soggetto elevato, in cui i personaggi erano dotati di qualità superiori alla media, i quali facevano uso di un linguaggio colto, e la narrazione era rispettosa delle unità di azione, tempo, luogo, come solo gli ambienti accademici potevano apprezzare. Questa attenzione ai dettami emersi dall'analisi erudita svolta sulla *Poetica* di Aristotele si dedicava ovviamente anche alla messa in scena e quindi, in linea con i dettami architettonici classici di Vitruvio, venne elaborata una scena-fronte classica fissa, monumentale e aulica che rappresentava una città rinascimentale ideale, identificata con la città di Tebe, ovvero la città in cui era ambientata la prima tragedia messa in

scena in quel teatro.

Delle due linee di ricerca, quella sviluppata utilizzando la prospettiva in senso illusionistico diventerà preponderante e contribuirà a realizzare i luoghi teatrali e la scenografia dei secoli successivi, mentre la ricerca legata alla scena fissa produsse un solo risultato chiaramente identificabile, che tuttavia è giunto fino a noi ed è rappresentato dalla scena fronte del teatro Olimpico di Vicenza.

Ciò nonostante, se si prendono in considerazione le caratteristiche della tragedia – nell'interpretazione che le diedero gli intellettuali di epoca rinascimentale – e si analizzano i rituali civici allestiti in occasioni speciali nelle pubbliche piazze, è possibile rilevare diverse analogie, tali da fare ipotizzare che le grandi cerimonie pubbliche potevano realizzare l'ideale drammaturgico in modo più puntuale rispetto agli spettacoli rappresentati in teatro.

Infatti, secondo gli studiosi rinascimentali che reinventarono il fare teatro basandosi sull'interpretazione della *Poetica* e sulla lettura degli autori classici riscoperti nelle biblioteche monastiche, la tragedia doveva esprimere un'azione seria, con una propria dignità, che si svolgeva in un arco di tempo contenuto e i cui dialoghi dovevano essere appropriatamente adeguati al tono dell'azione e al rango dei personaggi. Si trattava di uno spettacolo in cui la solennità veniva ottenuta utilizzando un'ambientazione nobile, in cui l'azione era agita da personaggi caratterizzati da qualità che li rendessero superiori alla media comune, i quali recitavano impiegando un linguaggio raffinato, mentre la narrazione doveva rispettare le unità di azione, tempo e luogo. Il rispetto delle tre unità – pur imponendo dei notevoli vincoli alla libertà narrativa – garantiva tuttavia la possibilità di utilizzare una sola scena fissa come nel caso del teatro di Vicenza che infatti venne progettata come un fondale fisso, monumentale, di una città classica ideale.

La stessa elaborazione che sviluppava la scena fronte ideale in teatro guidava tuttavia anche la progettazione delle facciate dei palazzi civici i

quali venivano decorati tenendo conto del ruolo di cortina teatrale che avrebbero svolto con la loro presenza in piazza, così come il Serlio tenne conto dell'assetto di piazza San Marco nei suoi disegni illustrativi delle scene fisse per la tragedia, la commedia e la pastorale.

## **2.8 I riti civici**

I riti civici vennero convertiti in solenni liturgie – basate su antiche tradizioni nate da avvenimenti ormai leggendari di storia civica – in cui si utilizzava un linguaggio aulico e dove i protagonisti (il doge, i dignitari, i notabili) erano personaggi che per carica o per censo erano stati elevati ad una dignità superiore alla media. L'evento era composto da un'azione che iniziava, si sviluppava e si concludeva coerentemente nello stesso luogo e nello stesso tempo, cioè nella piazza pubblica e in un giorno preciso, rispettando le famose unità di azione, tempo e spazio. Inoltre, nel caso di riti civici si realizzava un'ulteriore analogia con il teatro antico, perché tutti coloro che erano presenti al rito partecipavano all'evento stesso, abbattendo la separazione fra attori e spettatori, fra finzione scenica e pubblico. Lo spettacolo civico quindi realizzava un'unità drammaturgica che poteva esprimersi senza dover ricorrere all'illusione e alle deroghe alla realtà che invece caratterizzavano le messinscene teatrali.

In coerenza con quanto detto, la piazza diventava il luogo dove si inscenava lo spettacolo, e i monumenti che si affacciavano sulla piazza fornivano il fondale ideale: aulico, monumentale ma soprattutto fisso e immutabile.

In linea con questa interpretazione, l'aspetto monumentale risultava visibile per esempio nei disegni del Serlio che al momento di illustrare i fondali delle scene fisse, disegnò delle vedute di una piazza immaginaria che però riecheggia molto i monumenti di piazza San Marco, con il loggiato di Palazzo Ducale a destra e il punto di fuga prospettico

incentrato sulla torre dell'Orologio.

In questa ottica quindi, i monumenti di piazza San Marco presenti in quanto sedi istituzionali, interpretavano una doppia funzione: erano parte attiva in quanto rappresentanti le funzioni statali più importanti, ma fornivano anche il fondale fisso monumentale adatto allo spettacolo aulico che veniva messo in scena in occasione del rito civico.

Il sistema di fondali teatrali pubblici inoltre non si limitava allo spazio marciante, ma si allargava al bacino di San Marco dove la funzione di fondale teatrale proseguiva nella parte acquea, con gli edifici che dialogavano fra di loro e con quelli della piazza. Anche in Bacino infatti le chiese del Redentore, di San Giorgio e la cupola della Madonna della Salute fornivano un'adeguata cornice scenica agli eventi che si svolgevano in acqua, il più importante dei quali era senz'altro lo sposalizio del mare.

Per completare infine il quadro generale, non si poteva tralasciare la funzione di via aurea svolta dal Canal Grande che si caratterizzava per essere il percorso cittadino per eccellenza, il cui aspetto monumentale non era garantito da ordinati colonnati come succedeva per le vie classiche di Costantinopoli, ma dove la monumentalità veniva assicurata dalle due file di splendidi palazzi patrizi affacciati sul canale. Infine, la funzione di via aurea veniva marcata dal ponte di Rialto che assumeva il ruolo di punto focale dell'intero percorso e il cui aspetto richiamava intenzionalmente gli archi di trionfo classici.

Si delineava in tal modo un contesto originale in cui la funzione cerimoniale classica veniva reinterpretata e adattata alla specificità cittadina, in cui i grandi spettacoli pubblici – la festa della Sensa, le processioni dogali alle chiese della Salute e del Redentore, le regate – avevano a disposizione delle scenografie monumentali fisse aggiornate al gusto corrente e in grado di esibire le funzioni statali in tutta la loro magnificenza.

## 2.9 Monumentalità diffusa

Gli stessi motivi che portarono alla monumentalizzazione degli edifici di piazza San Marco produssero effetti anche in altri punti della città a cominciare dallo spazio del Bacino, il quale venne punteggiato di interventi monumentali con l'edificazione delle chiese del Redentore, di San Giorgio Maggiore, e della basilica della Madonna della Salute. Gli stessi principi orientarono la costruzione in pietra del ponte di Rialto e decisero anche il riordinamento della piazza San Marco attraverso l'eliminazione di alcune attività ritenute inadatte alla dignità del luogo, come le botteghe dei *becheri* (i macellai) che vennero infine spostate al mercato di Rialto.

Alla base di tale orientamento ci fu la necessità di dare alla città un aspetto adeguato alla sua importanza politica ed economica, esigenza ancora più sentita in un periodo in cui cominciavano a declinare sia una che l'altra. La Serenissima inoltre, parallelamente alla ridefinizione architettonica ed urbanistica, promosse anche il consolidamento del mito attraverso eventi e manifestazioni, attraverso la costruzione di un immaginario collettivo che dipingeva la Serenissima come stato prospero, giusto e pacifico.

A tale ambito appartenevano gli eventi che richiedevano la partecipazione del doge e della Signoria. Nel corso del Seicento, il numero di occasioni festive, vale a dire momenti in cui il governo si manifestava in pubblico esibendo virtù civiche e magnificenza, aumentarono esponenzialmente. Nelle festività pubbliche più solenni il doge, nel suo ruolo di personificazione di Venezia, usciva con tutta la Signoria e le insegne dogali. Nel corteo venivano esibiti i *trionfi* ducali, ovvero alcuni oggetti che simboleggiavano la sovranità della Repubblica. Molti di questi simboli risalivano alla tradizione bizantina, ma erano stati rielaborati e poi ascritti a tradizioni successive per riplasmare la mitogenesi della Serenissima.

Uno dei simboli più antichi era la spada, probabilmente un riferimento al ruolo di *spatharius* che il doge assunse in epoca bizantina. Nel Trecento, per rimarcare l'indipendenza dall'impero d'Oriente, la spada smise di

rappresentare un legame con Costantinopoli e divenne uno dei simboli della riconoscenza papale, secondo l'interpretazione leggendaria elaborata a Venezia, della disputa fra papa Alessandro III e l'imperatore Federico Barbarossa, avvenuta nel 1177, in cui la Serenissima ricoprì il ruolo di mediatrice di pace. Secondo questa reinterpretazione, il papa aveva donato la spada al doge come simbolo di ringraziamento per aver difeso la Chiesa e quindi per aver agito secondo la vera giustizia.

Il richiamo alla giustizia fece associare alla spada anche la bilancia. Tale binomio diede probabilmente origine alla personificazione della Giustizia con spada e bilancia seduta su un trono e all'identificazione Venezia/Giustizia che divennero raffigurazioni allegoriche molto diffuse nella Serenissima. Altro oggetto simbolico era l'ombrello, che permetteva alla Repubblica di fregiarsi del diritto di porsi alla pari dei regnanti d'Europa. Secondo la leggenda, il doge venne dotato di ombrello proprio per essere elevato sullo stesso piano dell'imperatore e del papa. Un altro oggetto che subì un ritocco di significato per essere meglio adattato alla simbologia dogale fu il tradizionale cero bianco che inizialmente rappresentava un emblema di penitenza, e poi con i miglioramenti successivi venne elevato al rango di simbolo della fede dei veneziani.

Anche i vessilli e le trombe d'argento facevano sempre parte dei trionfi, in modo da dotare la Repubblica degli stessi accessori che venivano usati per gli ingressi di re e imperatori.

I sigilli di piombo infine, richiamavano l'uso imperiale e papale di bollare i documenti ufficiali con i metalli – in alcuni casi, eccezionalmente potevano essere impiegati metalli preziosi come l'oro e l'argento – invece che con la cera. Quest'uso suggeriva l'idea che la cancelleria veneziana era nobile tanto quanto le cancellerie imperiali e papali. Altri oggetti distintivi della sovranità di Venezia che venivano esibiti nei cortei, erano il cuscino per i piedi del doge, il trono ducale e la *zoja*, vale a dire il corno ducale ornato di gioielli<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Margherita AZZI VISENTINI, *Le Feste nelle Venezie in Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, De Luca Editori d'Arte, Roma, vol. I, p. 259-260.

Il processo di rielaborazione dei simboli messo in atto dalla Serenissima per costruirsi una mitogenesi adatta alle sue ambizioni statali si allargò alle processioni ducali, all'architettura della città, all'urbanistica, ai dipinti in Palazzo Ducale, e coinvolse anche l'immaginario collettivo.

Gli stessi propositi di grandezza stavano all'origine della diffusione di immagini che rappresentavano i momenti più solenni della vita cittadina. Oltre alle immagini più note, come i dipinti allegorici del Veronese presenti in Palazzo Ducale, la gloria della Serenissima veniva tramandata anche attraverso le illustrazioni aventi come oggetto i riti istituzionali come l'incoronazione del doge, la festa della Sensa, il pellegrinaggio alla basilica della Salute. Uno dei risultati di più elevata qualità era rappresentato dalla serie di incisioni denominate "Feste Dogali" pubblicate nel 1766<sup>44</sup>.

## **2.10 La festa della Sensa**

Di questa festa sono stati tramandati due rituali: uno risalente al 998 e legato a una celebrazione di tipo religioso e un secondo rituale descritto nel 1451 che si differenziava dal primo perché narrava della cerimonia fastosa e complessa officiata fino all'ultimo anno di esistenza della Repubblica<sup>45</sup>.

La Serenissima, a maggior gloria propria, aveva preferito far risalire le origini della festa dell'Ascensione all'episodio legato alla pace siglata nel 1177 a Venezia fra il papa Alessandro III e l'imperatore Federico Barbarossa. All'inizio del XIV secolo tale episodio veniva considerato così qualificante che nel 1319 il Maggior Consiglio deliberò di far decorare la cappella del palazzo con la Storia della venuta a Venezia di Alessandro III e la disposizione fu ribadita nel 1331, richiamando come fonte per il ciclo pittorico il racconto di Castellano Bassanese che lo aveva ripreso a sua volta dal racconto in latino di Bonincontro dei Bovi, notaio presso la

<sup>44</sup> *Canaletto – Brustolon Le feste ducali Rami e stampe dalle collezioni del Museo Correr*, Mostra e catalogo a cura di Filippo PEDROCCO e Camillo TONINI, schede di Diana CRISTANTE, Marsilio Editori spa, Venezia, 2006, p. 4.

<sup>45</sup> Voce *Venezia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, Roma, 1975, p. 1531.

cancellaria ducale fra il 1313 e il 1346<sup>46</sup>.

Secondo la leggenda tramandata dai racconti ufficiali, in quell'occasione il doge Sebastiano Ziani diede ospitalità al papa che fuggiva dall'imperatore e fece da mediatore fra i due contendenti, i quali alla fine si incontrarono a San Marco, il giorno dell'Ascensione, per sancire finalmente la pace.

Il ruolo di difensore della Chiesa e di paciere svolto dal doge fecero guadagnare alla Serenissima la gratitudine del papa che volle ricompensare l'assistenza ricevuta attribuendo una speciale indulgenza alla chiesa di San Marco nella ricorrenza dell'Ascensione e volle investire il doge del privilegio di sposare il mare in segno di dominio su tale elemento. In tal modo il doge diveniva il depositario di un privilegio che lo poneva sullo stesso piano dei re e degli imperatori, parità sottolineata da una serie di attributi concessi in perpetuo – la spada, il cero, la bolla in oro, la sedia, le trombe d'argento, gli stendardi – che divennero parte del corteo dogale<sup>47</sup>.

Lo scopo di quei racconti e dei cicli pittorici che ne derivarono fu di rivestire una cerimonia già esistente con l'autorità di una donazione papale. L'Ascensione veniva celebrata in modo solenne anche prima del 1177, probabilmente in ricordo delle imprese del doge Orseolo II che proprio nel giorno dell'Ascensione dell'anno 1000 era salpato per contrastare i pirati dell'Adriatico. La spedizione era stata coronata dal successo e inoltre aveva posto le basi per il successivo dominio veneziano in Dalmazia, tuttavia, all'inizio del XIV secolo era diventato politicamente più consono far risalire l'origine della festa non più da un evento civico di conquista, quanto piuttosto da una mediazione di pace fra i grandi d'Europa.

Questa elaborazione non eliminava tuttavia la possibilità che la festa della Sensa avesse avuto origini ancora più antiche, un lontano ricordo di riti pagani propiziatori che vennero assorbiti nella liturgia cristiana.

A Costantinopoli l'imperatore con il suo seguito partecipava a una

<sup>46</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/bonincontro-dei-bovi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bonincontro-dei-bovi_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>47</sup> Lina URBAN PADOAN, *Il Bucintoro La festa e la fiera della Sensa*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1988, p. 13-20



celebrazione sull'acqua a bordo di una imbarcazione in occasione dell'Ascensione<sup>48</sup>, e quindi i veneziani avrebbero potuto assorbire tale cerimonia adattandola alla propria realtà.

Indipendentemente dalle origini, lo sposalizio dell'Adriatico divenne l'elemento principale della festività, composto da due momenti distinti: la benedizione del mare, rito propiziatorio, e lo sposalizio (*desponsatio*), simbolo di presa di possesso e di dominio. L'insieme diventava un rito per ringraziare le divinità del mare e propiziarsi la stagione della navigazione che divenne nel tempo una dominanza, una sorta di sposalizio mistico fra la città e l'elemento su cui basava la propria prosperità<sup>49</sup>.

Nel XIV secolo, la spiegazione politicamente corretta che identificava l'origine di tale cerimonia con un privilegio concesso dal papa alla Repubblica per alti meriti, serviva a legittimare una situazione di possesso di fatto e la Sensa divenne uno dei più importanti appuntamenti civici strutturato per comunicare – allo stesso tempo e nello stesso luogo – la grandezza dello stato, la legittimità dei propri diritti sul mare e rinsaldare i legami sociali intorno ai valori civili esaltati dalla spettacolarità dell'evento. Il rituale dello sposalizio fu tra i primi ad essere fissato in una liturgia codificata<sup>50</sup>, che prevedeva momenti cerimoniali specifici e il coinvolgimento di tutti i gruppi sociali a confermarne il significato civico e politico.

## 2.11 Il Bucintoro

Per una festa così importante come quella della Sensa, fondamentale per affermare il dominio sul mare Adriatico e legittimare quindi tutta la politica estera della Repubblica, serviva un'imbarcazione adeguata, all'altezza dell'occasione. Anche in questo caso, ci furono dei precedenti, come le imbarcazioni da parata usate dagli imperatori romani, di cui esisteva

<sup>48</sup> Matteo CASINI, *I gesti del principe La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, saggi Marsilio, Venezia, 1996, p. 169

<sup>49</sup> Lina URBAN PADOAN, *Il Bucintoro La festa e la fiera della Sensa*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1988, p. 31-34

<sup>50</sup> Matteo CASINI,ivi, 1996, p. 171

l'esempio dato dalle due navi ritrovate nel lago di Nemi nel 1928. A Costantinopoli c'erano imbarcazioni destinate all'imperatore, ma anche altre città affacciate sull'acqua, magari meno nobili delle capitali imperiali, disponevano di imbarcazioni di rappresentanza.

La Serenissima tuttavia non solo destinò allo scopo una barca, il Bucintoro – il primo documento che utilizza il termine *Bucentaurum* è del 1253<sup>51</sup> – ma questa imbarcazione divenne talmente iconica da essere identificata con la festa della Sensa e con la Serenissima stessa.

Le prime imbarcazioni destinate all'uso dogale, i primi bucintori, erano dotati di una decorazione relativamente modesta in rapporto all'imbarcazione che venne varata nel 1526, sostituita nel 1606 e ricostruita nel 1728.

Il Bucintoro del 1526 – che è stato identificato come il prototipo dei successivi – era più largo e più lungo dei precedenti, era fornito di quarantadue remi, aveva due ponti, ed era ornato di leoni marciali a poppa e a prua e da un ricco fregio a bassorilievo che correva lungo le fiancate in cui erano rappresentate le divinità marine, con ninfe e tritoni fra le onde. A prua si trovava una statua della Giustizia seduta in trono fra due leoni, mentre a pelo d'acqua, come nelle galere, apparivano due speroni ornati da mascheroni a forma di dragoni<sup>52</sup>.

Nonostante la tradizione facesse risalire il privilegio di dominare il mare alla elargizione papale del 1177, la decorazione del Bucintoro cinquecentesco non presentava alcuna allusione al papa Alessandro III, né agli altri protagonisti della vicenda, quasi a negare qualsiasi richiamo a interventi stranieri, in favore di una ornamentazione che rinunciava ai soggetti religiosi e utilizzava una narrazione caratterizzata solo dalla mitologia classica e dalle allegorie profane.

Fra il 1601 e il 1606 venne costruito un nuovo Bucintoro per sostituire quello appena descritto. Questo Bucintoro aveva ancora quarantadue remi

<sup>51</sup> Lina URBAN PADOAN, *Il Bucintoro La festa e la fiera della Sensa*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1988, p. 58

<sup>52</sup> Lina URBAN PADOAN, *Il Bucintoro La festa e la fiera della Sensa*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1988, p. 67-68

e due ponti come nella precedente versione, ma in questo caso disponeva di un “tiumo” – la copertura – non più mobile e di stoffa, ma fissa che provvedeva a fornire il soffitto riccamente decorato al salone interno.

Il programma iconografico era ideato per esaltare Venezia, identificata con la Giustizia, vittoriosa sui mari, benevolmente assistita dalle virtù, patria della prosperità e della cultura, oggetto dei deferenti omaggi da parte delle divinità marine.

L'intera imbarcazione era decorata per raccogliere in un'unica struttura tutti gli aspetti che costituivano il mito di Venezia, in modo da creare un manifesto programmatico da usare sia per le festività civiche tese a esaltare il culto cittadino sia per le esibizioni a favore degli ospiti illustri che venivano accolti e portati in città proprio a bordo di questa nave da rappresentanza.

La decorazione del Bucintoro secentesco è nota perché venne descritta in alcuni poemi di tipo encomiastico<sup>53</sup>, ispirati alla fastosità della decorazione allegorica la quale rispecchiava il gusto dell'epoca per le raffigurazioni mitologiche allusive a virtù e significati simbolici che venivano raccontati attraverso le immagini. Inoltre buona parte delle statue e delle decorazioni venne reimpiegata nell'allestimento del Bucintoro settecentesco, che venne varato nel 1728 e poiché fu il soggetto di una più ampia produzione letteraria e venne raffigurato in diversi dipinti e incisioni, ci è più noto rispetto al suo predecessore. Il Bucintoro settecentesco fu più sfarzoso rispetto alle precedenti versioni, pur venendo costruito in un periodo in cui le finanze della Repubblica non erano per nulla floride come si voleva far apparire, per cui per la costruzione della più bella imbarcazione da parata mai varata dalla Serenissima, per contenere i costi, vennero saggiamente reimpiegate le stoffe, gli intagli e le statue del Bucintoro precedente. Grazie al riutilizzo degli elementi decorativi precedenti e alla continuità ideologica delle allegorie, alle descrizioni letterarie e ai dipinti che lo raffigurano, è ancora possibile decifrare il significato della complessa

<sup>53</sup> Si veda per esempio il poema eroico in dieci canti: Ferdinando DONNO, *L'allegro giorno veneto*, Venezia, 1627, consultabile anche online oppure l'idillio elogiativo del Cavalier COLLINI, *Nettuno assicurato nello sposalizio del mare*, Venezia, 1630.

narrazione simbolica raccontata dal Bucintoro, andando a ritroso dalla versione settecentesca a quella secentesca<sup>54</sup>.

## **2.12 Descrizione degli elementi decorativi del Bucintoro**

Sulle fiancate, nella parte inferiore, lungo la linea di galleggiamento erano stati intagliati dei mascheroni a sostenere i remi e delle sirene alate a mezzo busto. Sempre lungo le fiancate, tra il primo e il secondo ponte c'erano dei bassorilievi rappresentanti dei trionfi di divinità marine: Nettuno, Anftrite su un delfino, Venilia e Salacia che rappresentavano il flusso e il riflusso delle maree, Tetide, Forco, Nereo, Janira sopra un delfino, Portumno che rappresentava l'arrivo in porti sicuri, Proteo in forma di balena, la ninfa Ligea, Venere Citerea, Leucippe, Tisa sopra gli ippocampi, la ninfa Dori a ricordare l'amarezza dell'acqua marina, Galatea con molte Nereidi e Tritoni, Glauci con delle cornamuse e altre ninfe. Verso poppa invece spiccavano due leoni alati e due giganti marini, identificati con Oto e Efiate, che sostenevano le parti aggettanti della poppa. Ai lati di questi giganti erano poste le raffigurazioni delle Arti dell'Arsenale, dei Calafati e dei Marangoni<sup>55</sup>.

A prua, spuntavano due speroni, quello posto più basso, sopra la linea di galleggiamento era più corto e rappresentava la Terra con Zefiro intento a soffiare sul mare, mentre lo sperone superiore, più lungo, che rappresentava il Mare, aveva un leone alato in punta e nel mezzo ospitava due putti che impersonavano le allegorie della Pace e della Guerra.

Ai lati dei due rostri erano raffigurati i due principali fiumi veneti: il Po e l'Adige.

Sopra gli speroni era stata posta una conchiglia che sorreggeva la polena, la quale era modellata in una grande statua della Giustizia – una allegoria presente sul Bucintoro fin dalle versioni quattrocentesche – vestita con il corno e il manto dogale e caratterizzata dalla spada e dalla bilancia,

<sup>54</sup> Lina URBAN PADOAN, *Il Bucintoro La festa e la fiera della Sensa*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1988, p. 79-84

<sup>55</sup> Ibidem

seduta sul trono ricoperto da una pelle di leone. Questa statua era posta sotto un ombrello (una delle tradizionali insegne dogali), affiancata dalla allegoria della Pace caratterizzata da una colomba e dal ramo d'ulivo. Sul retro del trono era raffigurato uno Zodiaco con il sole nascente sotto il segno della Vergine e affiancato dai segni del Leone e della Bilancia. Sullo spazio aperto di prua trovavano posto gli scudieri del doge, i comandatori che portavano i vessilli e le trombe in argento (altri attributi dogali), i protti e i capimastri dell'Arsenale.

Su questo spazio si apriva l'ingresso alle sale interne. L'ingresso ad arco era marcato da due sfingi, simboli di Sapienza, e sostenuto nella volta centrale da una grande statua di Marte, identificato però dalla voce popolare con Giorgio Castriota Scanderbeg, baluardo dell'indipendenza albanese ed eroe delle guerre contro i turchi, il quale era stato omaggiato dalla Repubblica per le sue imprese gloriose, con l'inserimento del suo nome nel Libro D'Oro della nobiltà veneziana. Da questo imponente accesso si entrava in due sale appaiate, divise con delle arcate finestrate, in cui trovavano posto novanta sedili. Arcate e sedili erano ornati con putti e strumenti scientifici, mentre le finestre erano decorate con cartigli e fiori, sostenute da ninfe a mezzo busto. Il soffitto delle due sale era voltato a botte e ornato da bassorilievi raffiguranti le virtù, i mesi dell'anno, cominciando – all'uso veneziano – dal mese di Marzo, i segni zodiacali, le Arti Liberali con le ore del Giorno e della Notte dominate dai pianeti.

Alla fine delle due sale, verso poppa c'era un altro arco interno, decorato con strumenti musicali. Al centro dell'arco, in linea con la polena e la statua di Marte c'era la statua raffigurante l'allegoria del Tempo Presente. Tale statua era addossata alla base che sosteneva l'unico albero della nave. In questo punto si raccoglievano i musicisti della cappella Marciana che avevano il compito di cantare laudi e madrigali durante la cerimonia dello sposalizio del mare. Oltre l'arco, verso la poppa c'era lo spazio coperto destinato al doge e ai dignitari più importanti e agli ambasciatori stranieri, tale spazio era racchiuso da 15 finestre, cinque per lato e cinque

a poppa contornate e sostenute da satiri a figura intera, il soffitto era diviso in dieci scomparti raffiguranti le Muse con Apollo e gli stemmi dei Patroni e Provveditori all'Arsenale che avevano curato i lavori. Infine a poppa si apriva un'altra piazza aperta, alla cui estremità veniva posto il trono dogale decorato da due teste di leoni e da due tondi con le storie di Ercole, nella parte posteriore del dossale era stata inserita una vittoria navale con trofei a bassorilievo, e ai lati del trono erano situate le statue allegoriche della Prudenza e della Forza. Accanto all'allegoria della Prudenza c'era il timone, riccamente ornato con fiori e frutti, il luogo spettante all'ammiraglio dell'Arsenale, che era incaricato del comando della nave. La piazza di poppa infine era riparata da una copertura a baldacchino decorata a festoni, sul cui soffitto era intagliata una conchiglia e un bassorilievo raffigurante Pallade su un cocchio accompagnata da due figure alate con tromba a simboleggiare la Fama.<sup>56</sup>

### **2.13 Significato delle decorazioni**

Il livello al di sopra della linea di galleggiamento del Bucintoro era stato opportunamente destinato ad ospitare la maggior parte delle decorazioni a tema marino e acquatico. Lungo le fiancate e a prua erano state raccolte tutte le divinità marine a cominciare dalle più importanti: Nettuno con la sposa Anfitrite con tutto il loro seguito di divinità minori erano a bordo del Bucintoro vicini al loro elemento naturale e accompagnatori illustri del corteo dogale ospitato sul ponte superiore.

Oltre ad essere degli invitati di prestigio, le divinità rappresentate erano presenti anche in funzione dei loro ruoli in veste di sovrintendenti ai vari aspetti della vita acquatica e marinaresca. Lungo le fiancate, fra le figure di creature marine erano stati raffigurati Portumno che tutelava le baie, i porti e gli approdi sicuri, c'erano le divinità che presidiavano il flusso e riflusso delle maree, c'era la nereide Salacia, simboleggiante l'acqua

---

<sup>56</sup> Lina URBAN PADOAN, *Il Bucintoro La festa e la fiera della Sensa*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1988, p. 85-88

salata e le profondità dell'oceano e altre figure mitologiche che rappresentavano i pericoli nascosti negli abissi marini. C'erano inoltre i Tritoni temuti come agitatori di tempeste, ma anche invocati come benevoli protettori della navigazione e della pesca<sup>57</sup>.

Per quanto riguarda la prua, l'insieme della decorazione richiamava l'autorità della Serenissima sul mare e sulla terraferma a cominciare dallo sperone più basso (più vicino all'acqua) che era sovrastato da un mascherone raffigurante Zefiro, il vento che spira dalla terra verso il mare e gonfia le vele dei convogli in partenza verso oriente. Poco sopra erano state poste le personificazioni dei due grandi fiumi, il Po e l'Adige, a richiamare di nuovo l'acqua, ma in questo caso quella dei due fiumi che percorrevano il dominio di terraferma. A poppa, invece avevano trovato posto due leoni alati, simboli della maestà dello stato veneziano, i giganti marini che con la loro forza sostenevano l'area dove era posizionato il trono dogale, e i simboli delle Arti dell'Arsenale a sottolineare il fortissimo legame esistente fra lo Stato Marciano, il mare e gli arsenalotti nelle loro diverse specializzazioni. L'azione solidale e concertata di tali forze era un ingrediente essenziale della vita repubblicana che basava la propria esistenza sull'equilibrio armonioso di molti fattori.

Nel complesso l'insieme della decorazione appartenente al primo livello ribadiva i legami di Venezia con il mare, l'acqua e la navigazione da cui provenivano la sua unicità e le sue ricchezze.<sup>58</sup>

La parte superiore del Bucintoro richiamava nettamente le qualità del governo della Serenissima a cominciare dalla figura più visibile, quella che più di ogni altra cosa si stagliava in tutte le immagini e i dipinti, vale a dire l'immagine della Giustizia situata a prua.

Tale figura, con spada e bilancia, costituiva l'ornamento principale della nave dogale almeno fin dal Quattrocento, infatti era già presente nel Bucintoro ormeggiato in Arsenale ritratto nella famosa pianta di Jacopo de' Barbari, a testimonianza di quanto questa allegoria fosse legata alla nave

<sup>57</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/tritone\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tritone_(Enciclopedia-Italiana)/)

<sup>58</sup> Lina URBAN PADOAN, *Il Bucintoro La festa e la fiera della Sensa*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1988, p. 90-91.

di rappresentanza della Repubblica. D'altro canto il doge appena eletto, nell'atto di promissione “si impegnava a garantire alla Repubblica pace, prosperità e giustizia<sup>59</sup>”. L'immagine di Venezia come Giustizia seduta in trono fra due leoni con in una mano la Spada e nell'altra la Bilancia, era ben diffusa e visibile in piazza San Marco, come per esempio la figura situata su un capitello di Palazzo Ducale, la placca sul campanile di San Marco e quella sulla loggetta. Gli stessi concetti erano già stati evidenziati nei soggetti delle tele del Veronese per il soffitto della sala del Collegio in palazzo ducale, dipinti fra il 1576 e il 1578.

Sul Bucintoro secentesco tuttavia, l'identificazione di Venezia come Giustizia risultava intensificata, perché la statua – appoggiata su una conchiglia ornata di stemmi sovrastante lo sperone superiore con il leone di San Marco accovacciato in punta e due putti che giocavano alla Pace e alla Guerra – era dotata degli attributi distintivi della Serenissima e dell'autorità dogale, oltre ad ostentare visibilmente i simboli della Giustizia. L'allegoria di Venezia Giustizia non impugnava lo scettro né la corona – le mani erano impegnate ad esibire a Spada e la Bilancia – ma la sua maestà era inequivocabilmente esibita indossando il corno dogale e il manto d'ermellino. Inoltre la statua di Venezia Giustizia era contornata da altri simboli appartenenti alla dignità dogale, esibiti quando il doge incarnava l'autorità della Serenissima nelle uscite pubbliche solenni. La figura infatti sedeva sotto un ombrello aperto, richiamo alle insegne regali che papa Alessandro III volle donare al doge Sebastiano Ziani nel leggendario episodio del 1177.

Ad aggiungere significati alla statua di Venezia Giustizia c'erano da un lato l'allegoria della Pace – con colomba e ramoscello d'ulivo, in atto di omaggiare la figura principale per ricordare che la città poteva godere della pace perché era retta da un governo illuminato dal dono prezioso della giustizia – e dall'altro lato due putti a rappresentare probabilmente la

---

<sup>59</sup> *Canaletto – Brustolon Le feste ducali Rami e stampe dalle collezioni del Museo Correr*, Mostra e catalogo a cura di Filippo PEDROCCO e Camillo TONINI, schede di Diana CRISTANTE, Marsilio Editori spa, Venezia, 2006, p. 14.



prosperità<sup>60</sup>. Il significato del gruppo statuaria si esprimeva anche sul retro, poiché la pelle di leone, che ricopriva la seduta, lasciava scoperto lo schienale del trono permettendo di vedere il Sole sopra un settore dello Zodiaco che riportava i simboli del Leone, della Vergine e della Bilancia. Tale raffigurazione serviva a descrivere la fausta congiunzione astrale sotto cui era posta la Repubblica, e per descrivere in altri termini quello che era già stato esibito sul davanti: il segno della Vergine al centro, affiancato dal Leone e dalla Bilancia, rivelava che la Serenissima era identificabile con la Vergine, inviolata ed invitta, assistita dalla forza e dalla giustizia. In effetti “nel Seicento – riferiva Giovanni Battista Lucini, nell'esaltare il doge e capitano da mar Francesco Morosini – la città poteva vantare tredici secoli di 'illibata libertà’”<sup>61</sup>.

Lo spazio di prua, delimitato dall'oroscopo, dalle sfingi della sapienza ai lati e dal grandioso Marte che sorreggeva la copertura del tiemo, era destinato fra gli altri agli scudieri del doge e ai comandatori i quali portavano i vessilli e le sei trombe d'argento, altre insegne dogali che venivano esibite in occasioni speciali, il che rendeva la piazza di prua una raccolta di attributi dogali esposti alla vista del corteo acqueo che accompagnava sempre il Bucintoro a conferma della solennità degli eventi in cui veniva utilizzato.

Ben visibile sullo spiazzo di prua c'era inoltre una grande statua raffigurante Marte, ma che la popolazione identificava invece con Giorgio Castriota Scanderbeg. La Repubblica non aveva un proprio esercito, per cui doveva affidarsi alle truppe mercenarie, notoriamente disposte ad offrire la loro opera al miglior offerente. Fra le varie nazionalità tuttavia, le truppe albanesi erano considerate fra le più affidabili, dato che

---

<sup>60</sup> Nel testo di Lina Urban, basato sulla descrizione del Bucintoro settecentesco e sui modellini arrivati fino a noi, non sono menzionati i due putti accanto alla giustizia lato della spada, che controbilanciano la Pace raffigurata sull'altro lato. Ciò nonostante, se la figura dal lato della bilancia, caratterizzata da ulivo e colomba, simboleggia ovviamente la Pace, fa supporre non essere lontano dal vero identificare i due putti con l'abbondanza, il più rimarchevole degli effetti positivi prodotti dalla pace. D'altronde con la promissione ducale il doge si impegnava a garantire allo stato pace, prosperità e giustizia.

<sup>61</sup> Massimo FAVILLA, Ruggero RUGOLO, *Venezia Barocca Splendori e illusioni di un mondo in 'decadenza'*, prefazione di Filippo PEDROCCO, fotografie di Luca SASSI, appendice di Serena TAGLIAPIETRA, Sassi Editore, Schio (VI), 2009, p. 30.

combattevano dalla parte dei veneziani non solo per denaro ma soprattutto per difendersi dagli invasori turchi. Giorgio Castriota, detto Scanderbeg (1405-1468), eroe dell'indipendenza albanese, divenne noto in Europa e a Venezia grazie alle sue vittoriose battaglie contro i turchi che lo resero famoso in Europa come baluardo della cristianità. Il suo valore di combattente era quindi ben noto a Venezia e quindi è comprensibile che fra i miti popolari comparisse anche Giorgio Castriota fra le figure a bordo del Bucintoro, in un secolo, il Seicento, segnato da una guerra interminabile contro i turchi.

Le due grandi sale interne, appaiate, destinate ai rappresentanti del Senato veneto, erano ornate da allegorie delle Virtù e delle arti liberali, delle allegorie dei mesi, del giorno, della notte, dei pianeti che influenzano la vita umana, delle allegorie della musica, della caccia, della pesca e della danza, a ricordare agli illustri dignitari il loro ruolo: essi governavano tutti gli aspetti della vita umana, rappresentati dalle allegorie descritte, ma il buon governo si poteva realizzare solo grazie all'esercizio delle virtù e della saggezza, qualità che si apprendevano con l'educazione (lo studio delle arti liberali) e con l'esercizio costante. Con la simbologia della musica, rappresentata sui pannelli della copertura interna e suonata dal vivo dai musicisti di San Marco – protagonisti di alcuni momenti della celebrazione della Sensa – si ricordava ai presenti che ogni singola azione terrena doveva essere in armonia, in concerto con la musica degli altri componenti per non creare discordanze, disordine e caos. La presenza dei simboli astrologici inoltre rimandava alle sfere celesti, ricordando al Senato che era necessario operare in accordo alla grazia divina affinché ci fosse corrispondenza e armonicità fra sfera superiore e secolare.

Nella terza sala, più piccola, e nella piazza di poppa destinata al doge, ai più alti dignitari e agli ambasciatori delle potenze straniere, erano state rappresentate “le divinità dell'Olimpo, Apollo con le Muse e Minerva (la cultura e l'intelligenza) unite alla Forza e alla Prudenza”<sup>62</sup> per un

---

<sup>62</sup> Lina URBAN PADOAN, *Il Bucintoro La festa e la fiera della Sensa*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1988, p. 90

riferimento puntuale alle doti necessarie al doge per esercitare le sue funzioni e per ricordare agli invitati che la Repubblica era illuminata dalla benevolenza non solo degli dei del mare, ma anche dei numi tutelari dell'intelletto e della saggezza.

L'intreccio di significati elevati e aspetti profani, citazioni destinate ad essere comprese dagli osservatori esterni e da rimandi a situazioni interne, si manifestava anche nella piazza di poppa, nell'area destinata alla presenza ducale.

In quell'area inoltre veniva delicatamente ricordata l'importanza degli Arsenalotti i quali avevano un ruolo nel cerimoniale di proclamazione del doge e il cui sostegno era necessario sia per raggiungere il soglio dogale<sup>63</sup>, come immortalato anche nella serie di stampe dedicate alle feste dogali, incise "all'acquaforte e al bulino da [...] Giambattista Brustolon"<sup>64</sup> su disegni del Canaletto, commissionate da "Lodovico Furlanetto, Mercadante di Stampe in Rame sul Ponte de' Baretteri"<sup>65</sup> il quale nel 1766 "chiese ai Riformatori dello Studio di Padova il privilegio esclusivo per la stampa"<sup>66</sup>. Tale importanza era evidenziata dalla presenza dei simboli dei

---

<sup>63</sup> Si vedano la serie di incisioni dedicate alle Feste Ducali, del 1766: "Presentazione del Doge a San Marco" e "Trasporto del Doge in pozzetto nella Piazza di San Marco". In entrambi i casi, il doge appena eletto, prima di essere incoronato, veniva presentato alla popolazione riunita in basilica e in piazza in modo che il neo eletto potesse ricevere l'approvazione anche dei cittadini e dei popolani, i gruppi esclusi dal processo elettivo. Si trattava di una procedura per ribadire il patto sociale presente a Venezia, secondo cui i nobili governavano la città, ma le loro scelte dovevano essere prese nel rispetto dell'armonia pubblica. Gli Arsenalotti erano i tradizionali portantini del pozzetto dogale su cui era assiso il neoeletto Doge e fungevano da guardie del corpo durante la presentazione e il giro trionfale in Piazza, che avveniva fra ali di folla. Gli Arsenalotti erano anche incaricati di mantenere l'ordine pubblico durante tale evento perché il Doge, per sollecitare il consenso, lanciava monete d'oro e d'argento su cui si avventava la folla, tenuta a bada dagli Arsenalotti con lunghi bastoni per evitare risse e caos. L'esibizione di generosità rituale rappresentava un gesto propiziatorio per inaugurare il nuovo regno sotto il segno della prosperità e della pace sociale, mentre, all'opposto, i disordini dovevano essere evitati in quanto considerati presagi infausti. Va da sé che il Doge appena eletto, ma non ancora investito della carica, doveva assicurarsi l'appoggio degli Arsenalotti per la buona riuscita del bagno di folla. Come estrema conseguenza, il Doge avrebbe potuto rischiare di non arrivare mai nel cortile interno del Palazzo per essere incoronato e assumere finalmente su di sé le funzioni di capo dello stato. (Cfr Matteo CASINI, *I gesti del principe La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, saggi Marsilio, Venezia, 1996)

<sup>64</sup> *Canaletto – Brustolon Le feste ducali Rami e stampe dalle collezioni del Museo Correr*, Mostra e catalogo a cura di Filippo PEDROCCO e Camillo TONINI, schede di Diana CRISTANTE, Marsilio Editori spa, Venezia, 2006, p. 5.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 5.

Provveditori e Patroni – sotto il cui incarico erano stati eseguiti i lavori di costruzione del Bucintoro – e dalla presenza dei simboli delle arti dell'Arsenale, i Calafati e i Marangoni, sulla fascia decorativa all'esterno della murata. D'altro canto la presenza degli Arsenalotti sul Bucintoro non era solo figurata ma diventava tangibile quando il Bucintoro era in navigazione, poiché accanto al trono dogale e all'allegoria della Prudenza c'era il timone, manovrato dall'ammiraglio dell'Arsenale incaricato del governo della nave.

Infine, proprio perché il Bucintoro era una imbarcazione da parata, sia la prua che la poppa in quanto ben visibili dall'esterno, erano i due punti su cui si focalizzava l'attenzione degli spettatori, i due luoghi rilevanti dove la decorazione si addensava di significato grazie all'ostentazione dei simboli dello stato e delle virtù di governo.

#### **2.14 Allegorie e mitologie**

Tutti gli ornamenti del Bucintoro erano costituiti da figure classiche e da allegorie, senza alcun coinvolgimento dei santi patroni o dei santi protettori, sostituiti invece da personaggi mitologici. Il loro significato può sfuggire agli spettatori del terzo millennio, ma si ha l'impressione che le figure classiche non fossero così oscure per il pubblico a cui erano destinate. Per i veneziani dell'epoca era ben chiaro che Nettuno rappresentasse il mare in tutta la sua maestà e potenza, così come tutti gli aspetti più specifici che caratterizzavano l'elemento marino – ad esempio le maree, i pesci o la salinità dell'acqua – fossero governati da particolari divinità al seguito del dio sovrano. La pratica di raccontare i fenomeni fisici legati al mare utilizzando le divinità classiche doveva essere ben accettata ed intellegibile al punto che sul Bucintoro era possibile rappresentare il dio Portumno – che garantiva protezione e guida verso le acque tranquille di un porto sicuro – piuttosto che inserire San Nicola, il protettore dei naviganti, il santo che veniva invocato durante le tempeste e ringraziato

nella chiesa di San Nicolò al Lido, senza che la sostituzione creasse alcuna perdita di significato e senza pericolo di offendere il senso religioso dei cittadini o alienarsi il favore del santo.

Le allegorie vennero impiegate fin dalle origini nel teatro classico, tuttavia vennero usate più diffusamente nel medioevo in occasione delle rappresentazioni di misteri e moralità. In quel tipo di rappresentazioni, i concetti di Fede, Pietà, Verità e Giustizia vennero incarnate da figure umane, avviando la pratica di sostituire le figure dei santi con le personificazioni delle virtù e delle qualità che venivano attribuite loro.

Nel Rinascimento, in ambito teatrale, le figure classiche vennero riprese nelle danze figurate, nei trionfi, nelle parate e nelle coreografie di corte, grazie alle ricerche erudite svolte dagli umanisti. I *Trionfi* di Petrarca, scritti nel 1352, probabilmente contribuirono allo sviluppo delle figurazioni allegoriche utilizzate nelle feste di corte rinascimentali.

In età barocca, le allegorie conobbero una diffusione ancora maggiore, poiché vennero utilizzate in ambito ecclesiastico, nelle scuole gestite dai gesuiti; divennero patrimonio della letteratura, come ad esempio nel prologo dell'*Aminta* del Tasso, oppure nelle pastorali, il genere teatrale più apprezzato in epoca barocca. Il loro impiego divenne spettacolare e fondamentale durante le feste barocche allestite utilizzando tutti i mezzi che la scenografia poteva fornire all'epoca<sup>67</sup>.

La migliore definizione di allegoria fu data da Calderón de la Barca: "L'allegoria non è altro / che uno specchio che identifica / ciò che è con ciò che non è; / e tutta la sua eleganza / consiste nel far somigliare / talmente la copia al modello / che chiunque guardi l'uno / pensi di vedere entrambi"<sup>68</sup>.

## 2.15 Allegorie e mitologie a Venezia

Nel caso di Venezia, le allegorie, le personificazioni e le figure mitologiche

<sup>67</sup> Voce *Allegoria* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, I, Roma, 1975, pp. 358-364.

<sup>68</sup> Voce *Allegoria* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, I, Roma, 1975, p. 362.

appartenevano all'immaginario della Serenissima fin da tempi molto remoti, come testimoniato per esempio dal bassorilievo marmoreo con Ercole presente sulla facciata della basilica di San Marco e dai capitelli di palazzo ducale rappresentanti i Vizi e le Virtù e i segni zodiacali.

La potenza narrativa delle immagini allegoriche era tale che tali figure potevano essere comprese e interpretate sia dalle classi meno istruite che dai più fini intellettuali, così come semplici servitori e alti dignitari dello stato, ospiti stranieri ed ecclesiastici ne potevano cogliere il significato in una ampia varietà di sfumature.

Grazie a questa capacità di essere apprezzabili da una molteplicità di destinatari, le allegorie vennero utilizzate dalla Repubblica durante le feste ufficiali per esaltare il culto civico e rinsaldare i legami fra società e stato e fra strati sociali differenti.

La Serenissima diede molta importanza alle celebrazioni pubbliche fin dai tempi più remoti, tanto che, nel suo testamento, il doge Pietro Orseolo prevedeva per esempio di dividere le sue consistenti sostanze in tre parti uguali, una delle quali era da destinarsi alle feste pubbliche.

Le feste combinavano sempre cerimonie religiose e festeggiamenti civili, in modo che l'aspetto religioso conferisse una certa solennità alle manifestazioni popolari. Fra le feste ricorrenti quella più importante era la Sensa, ma c'erano altri momenti destinati alle celebrazioni sia ricorrenti che straordinarie, come l'elezione del doge o altre cariche statali eminenti oppure le accoglienze di ospiti importanti.

L'altro momento festivo particolarmente importante era il carnevale, che si manifestava a Venezia con una sua tipicità fatta di mascherate, forze di Ercole, cacce ai tori<sup>69</sup> e guerre dei pugni.

Sia durante il Carnevale che in occasioni particolari, come solennità civili, matrimoni o visite di ospiti illustri, la Serenissima dava spazio a rappresentazioni profane, dette *momarie*, che potevano svolgersi su dei palchi oppure anche su imbarcazioni. Gli argomenti di tali spettacoli potevano essere disparati, ma spesso erano temi mitologici come "lotte e

---

<sup>69</sup> Giochi tipici del carnevale.

balli fra gli dei, allegorie di stagioni, del mondo vecchio e del mondo nuovo, favole mitologiche come Andromaca e Perseo, le fatiche di Ercole, Giasone alla ricerca del vello d'oro<sup>70</sup>.

Alcuni spettacoli furono allestiti in modo particolarmente accurato: ad esempio nel 1493, in onore di Beatrice d'Este – duchessa di Milano, moglie di Ludovico il Moro ed ospite in veste di ambasciatrice per conto del marito – venne preparato uno spettacolo su barche e galee ormeggiate all'altezza dell'isola di San Clemente. La nobildonna assistette dal Bucintoro ad uno spettacolo incentrato sulla lotta fra Nettuno e Minerva per decidere quale nome dare ad una città scegliendo fra Sapienza, Temperanza o Giustizia.

Altre *momarie* che includevano Febo, Marte, Pallade, Giove e fuochi artificiali vennero date nel 1497 per delle nozze nella famiglia Pisani del Banco, mentre nel giovedì grasso del 1533, in piazza San Marco, dopo la tradizionale caccia ai tori, vennero fatte sfilare le personificazioni della Giustizia, della Vittoria, della Concordia, di Pallade, dell'Abbondanza, della Pace, della Violenza, dell'Ignoranza, della Penuria e della Guerra. Lo spettacolo prevedeva una lotta fra le figure citate, la cui contesa veniva infine risolta con la vittoria delle forze del bene, mentre il finale era affidato ad un gran ballo conclusivo<sup>71</sup>.

Gli esempi citati dimostrano che le allegorie e le mitologie erano già diffuse a Venezia nel XV secolo, non solo fra il pubblico colto ma potevano essere esibite anche durante le feste popolari come quelle del Carnevale. Nel corso della seconda metà del Cinquecento, le celebrazioni ufficiali divennero oggetto di particolare cura da parte della Signoria, che le utilizzò consapevolmente come strumento di propaganda sicuro ed efficace. Nel secolo successivo, Venezia divenne famosa per la frequenza, il lusso e la fantasia esibite durante le sue feste, sia pubbliche che organizzate da privati e facoltosi cittadini. La magnificenza delle cerimonie civili e religiose teneva acceso il rispetto e l'ammirazione della

---

<sup>70</sup> Voce *Momaria* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, VI, Roma, 1975, p. 723.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 724.

popolazione, mentre dal punto di vista diplomatico, lo sfarzo degli apparati festivi e la manifestazione di ricchezza esibita durante i festeggiamenti allestiti per gli ospiti stranieri, suscitava nel pubblico l'impressione che la Serenissima fosse davvero il paese dell'Abbondanza, della Concordia e della Prosperità<sup>72</sup>.

L'illusione così architettata poteva risultare credibile e coinvolgente, al punto di permettere ai soggetti della festa – spettatori, attori, ospiti, popolani, nobili, forestieri – di immaginarsi come i cittadini di un mondo ideale così come veniva rappresentato, alimentando il mito programmaticamente perseguito dalla Serenissima.

## **2.16 Guerre dei pugni**

Fra le manifestazioni che godevano di un vasto favore popolare c'erano le cosiddette guerre dei pugni che servivano a dare spettacolo e a dare sfogo alle rivalità cittadine esistenti fra Nicolotti e Castellani<sup>73</sup>, appartenenti ai due poli opposti della città sia in senso geografico che economico, dato che i primi facevano parte delle contrade prevalentemente dedite alla pesca, mentre i Castellani lavoravano prevalentemente all'Arsenale. Le due fazioni si fronteggiavano su alcuni ponti senza parapetti<sup>74</sup> e gli uomini lottavano per gettare in acqua più avversari possibili. In origine si utilizzavano canne, in seguito, nel tentativo di mitigare la pericolosità delle zuffe, il governo proibì l'uso dei bastoni, anche se le limitazioni imposte dalle autorità non impedirono mai a tali battaglie di degenerare facilmente in combattimenti cruenti.

Dal punto di vista della politica interna, le guerre dei pugni contribuivano a mantenere alta la rivalità fra gruppi, il che riduceva la possibilità che in caso di sollevazione popolare i rivoltosi si coalizzassero con gli avversari tradizionali. D'altro canto la violenza della lotta poteva smentire con i fatti il

<sup>72</sup> Voce *Venezia* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, Roma, 1975, p. 1550.

<sup>73</sup> Voce *Venezia* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, Roma, 1975, p. 1530-1532

<sup>74</sup> Uno dei ponti più noti che serviva a questo scopo è il ponte di San Barnaba, dove sono ancora presenti le orme in marmo dei piedi che lo identificano come uno dei luoghi preposti alle guerre dei pugni.



racconto celebrativo orchestrato dalla Serenissima, che amava presentarsi come patria dell'armonia e della concordia sociale, soprattutto quando si trattava di esprimere tale messaggio di fronte agli ospiti stranieri. Per questo motivo divenne più conveniente temperare le rivalità riducendo gli scontri diretti, e promuovendo invece la pratica delle regate.

## 2.17 Regate

Le gare in barca divennero consuetudine in tempi piuttosto antichi. Alcune regate si tenevano in occasione della Festa delle Marie e allo stesso modo per decreto fin dal 1313 si tenevano annualmente delle corse di barche nel giorno della conversione di San Paolo (10 gennaio)<sup>75</sup>.

Nella relazione dell'Alberti, venivano citati i giochi tipicamente veneziani, organizzati dalla Serenissima o dai privati che desideravano fare cosa gradita al popolo della città lagunare.

Nell'introduzione, Alberti citava la lunga tradizione di spettacoli pubblici iniziata dai popoli antichi e proseguita dai Romani che avevano selezionato i giochi più solenni, poi accennava brevemente alle guerre dei pugni e successivamente si soffermava a raccontare l'origine e il significato delle regate, attraverso il punto di vista contemporaneo dell'epoca.

La regata veniva paragonata alle corse con i cavalli barbari<sup>76</sup> che si facevano in terraferma, seppure piegata alla specificità veneziana che legava al mare le proprie attività. In quella descrizione veniva sottolineato il legame fra esercizio ludico e l'addestramento alla voga su galere, le navi mercantili e da guerra venete. Il relatore faceva risalire l'uso di praticare le corse con le barche da un episodio classico citato da Livio<sup>77</sup>, in cui si

<sup>75</sup> Voce *Venezia* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, Roma, 1975, p. 1534.

<sup>76</sup> Barbaro è la corruzione del termine indicante in origine la razza equina Berbera impiegata per le corse. Corse con cavalli barbari si tenevano anche a Padova in Prato della Valle, si veda il saggio di Giuliana BALDAN ZENONI POLITEO, *Le corse dei Barbari in Prato della Valle a Padova*, in *Atlante tematico del barocco in Italia, Il 'gran teatro del barocco', Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di Marcello Fagiolo, De Luca Editore, Roma, 2007, p. 326-328.

<sup>77</sup> Giustina Renier Michiel invece nella sua *Origine delle feste veneziane*, volume V, raccontava che vennero corse delle regate a partire dal 17 luglio del 1511, quando sciolta la Lega di Cambrai,

raccontava di un'invasione delle terre padovane perpetrata dai greci che avevano attraversato l'Adriatico. Nell'occasione, la reazione dei veneziani fu così fulminea, grazie alla velocità dei vogatori lagunari, che gli invasori furono intercettati in breve tempo e i territori liberati. In ricordo dell'episodio divenne tradizionale organizzare delle regate sul corso della Brenta e in laguna<sup>78</sup>.

Oltre alle gare che venivano organizzate in occasione di ricorrenze annuali, la Serenissima provvedeva ad organizzare delle regate anche per allietare il soggiorno degli ospiti illustri, in quali venivano intrattenuti con la manifestazione della forza dei vogatori a simboleggiare che la Repubblica non era solo un luogo di svaghi e di delizie, ma era anche la patria di una popolazione vigorosa che all'occorrenza poteva mettere da parte le mollezze leggiadre per dare una concreta dimostrazione di saper padroneggiare anche attività più virili. Tale aspetto veniva esplicitato anche nell'introduzione alla regata del 1686 in cui si rilevava l'accostamento fra spirito guerresco e gusto cortese<sup>79</sup>.

Oltre a dare prova di vitalità e vigoria, le regate contribuivano ad alimentare il mito di Venezia come nuova e migliore capitale – rispetto a Roma antica e Costantinopoli – perché si trattava di giochi pubblici che si distinguevano dagli intrattenimenti degli antichi per l'alto grado di civiltà raggiunto.

Infatti sotto l'impero Romano i giochi più amati non avevano nulla di cortese, dato che i combattimenti fra gladiatori erano violenti e sanguinari. Le corse di cavalli Barbari, pur molto popolari, erano espressione di forza ferina, in cui l'elemento umano contava ben poco. Come non mancava di

---

Venezia recuperò i territori del dominio di terra, compresa Padova e per la gioia dell'evento vennero organizzate feste, giochi e regate in cui vollero cimentarsi anche le donne. Giustina Renier Michiel, *Origine delle feste veneziane*, volume V, Liber Liber, Biblioteca digitale ReteINDACO, pdf free, 2010, p. 51.

<sup>78</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giouchi festiui, e militari, danze, serenate, machine, boscareccia artificiosa, Regatta solenne, et altri sontuosi apprestamenti di allegrezza esposti alla sodisfattione uniuersale dalla generosita dell'A.S. D'Ernesto Augusto duca di Brunsuich, e Lynebvrgo, Prencipe d'Osnabruch, &c. Nel tempo di sua dimora in Venetia Il tutto descritto, & espresso con sue figure dal d. Gio : Matteo Alberti medico di A.A.S. et alla medesima Altezza Serenissima consacrato*, Stamperia di Andrea Poletti, Venezia, 1686, p.12-13.

<sup>79</sup> Ibidem. p. 12.

rilevare il dottore Giovanni Matteo Alberti, la Repubblica di Venezia aveva preso tutti gli esempi precedenti, purgandoli degli eccessi e adattandoli alla politica di governo<sup>80</sup>, tuttavia diversamente dalle lotte dei pugni – in cui i contendenti rischiavano nella furia della battaglia di perdere il lume della ragione e accecati dall'ira perdersi in risse indistinte – le regate, pur essendo competizioni molto sentite e agguerritissime, riuscivano ad esaltare al contempo la forza dei vogatori e ad esprimere il sommo valore della temperanza perché i regatanti si impegnavano per vincere la gara piuttosto che cedere all'ira e puntare ad annegare gli avversari.

Così, se le lotte dei pugni si ponevano sotto l'influsso di Marte, le regate erano invece governate da Atena<sup>81</sup>, dato che si trattava di gare ordinate, in cui la vittoria non arrideva ai più forti, o ai fortunati, ma il vincitore diventava colui che aveva “arte, ingegno, e valore<sup>82</sup>”, vale a dire che aveva la prestanza fisica per gareggiare, la disciplina di sottomettersi alle regole e al duro esercizio per padroneggiare la voga, e l'intelligenza per utilizzare al meglio tutte le proprie capacità. Per queste ragioni, la Serenissima di solito includeva una regata nel programma di festeggiamenti per accogliere gli ospiti illustri.

Sempre secondo il racconto di Giovanni Matteo Alberti, le prime regate coinvolgevano imbarcazioni grandi che impiegavano molti rematori, poi sostituite da imbarcazioni più piccole. Le notizie storiche riportano che nel 1502, in occasione della visita in città della regina di Ungheria, Anna di Foix, si tennero due gare, una di donne e l'altra di uomini su barche da sei rematori<sup>83</sup>, una tipologia di regata simile a quella raffigurata nella pianta del de' Barbari del 1500<sup>84</sup>. Nel XVII secolo si era diffuso l'uso di organizzare regate multiple, in cui si svolgevano più gare per diverse tipologie di barche.

---

<sup>80</sup> Ibidem. p. 12.

<sup>81</sup> La dea Atena nell'Iliade era la protettrice di Ulisse, il più illustre dei naviganti.

<sup>82</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari*, 1686, p.27.

<sup>83</sup> Voce *Regata* in *Venezia città mirabile: guida alla veduta prospettica di Jacopo de' Barbari*, a cura di Corrado Balistreri Trincanato, Cierre, Sommacampagna, 2009, p. 297.

<sup>84</sup> Nella pianta del de' Barbari sono significativamente presenti il Bucintoro e una regata, mentre mancano sia le forze d'Ercole che le lotte dei pugni.

## **2.18 Trionfi marini, barche allegoriche. Nettuno, Pallade Atena, Venere e Marte in bacino San Marco**

La dimostrazione di vigore esibita durante le regate alimentava il mito secondo cui la Serenissima aveva scelto la neutralità non per debolezza, perché infiacchita dagli agi, ma al contrario, grazie alla saggezza acquisita tramite l'approfondita conoscenza delle cose del mondo.

In questo genere di eventi le allegorie di Atena, Nettuno, Venere e Marte esprimevano una narrazione che tramite i richiami alla mitologia raccontava di una città ricca di virtù e di saggezza – proveniente dalla cultura e dalla conoscenza acquisita nella sua lunga storia, – una città in cui era possibile godere di lussi e piaceri raffinati, che basava la sua forza economica e militare sui mari e che era solidamente difesa dal valore delle sue armate.

Le regate erano un'occasione perfetta per esprimere dei concetti che la Serenissima propagandava costantemente con diversi mezzi, poiché si trattava di eventi che potevano concentrare una molteplicità di significati e utilizzare diversi linguaggi per rendersi comprensibili a una pluralità di soggetti. All'interno dell'evento festivo si realizzava la conciliazione degli opposti, perché durante la festa tutti: attori/spettatori, nobili/popolani, ricchi/poveri, veneziani/foresti, avevano un proprio ruolo e un motivo per partecipare allo spettacolo. Allo stesso modo durante gli eventi pubblici come le regate, si realizzava temporaneamente la riconciliazione armoniosa delle differenze sociali fra classi, accomunate dalla condivisione dei valori di fondo incarnati dalla Serenissima.

Il richiamo iniziale era originato dalla metafora matrimoniale, secondo cui durante la festa dello Sposalizio, la Serenissima andava in sposa al mare a bordo del Bucintoro, accompagnata dalla ricca dote di virtù e dal nobile corteo marino che è stato descritto in precedenza. Il mito che veniva raccontato ruotava intorno al concetto di Serenissima come nobile sposa, vergine invitta, Venezia come Giustizia, in altre parole, identificando Venezia come Atena, dotata di tutte le migliori virtù già menzionate nella

descrizione delle allegorie del Bucintoro. Con queste premesse era facilmente immaginabile che per la sua condizione elevata nessun altro che il Mare poteva essere il degno sposo della Serenissima, infatti nello Sposalizio la statua della Giustizia, posta a prua in posizione regale, andava figurativamente incontro al proprio sposo a bordo del Bucintoro, con il corteo marino a fare da ala dalle fiancate della nave nuziale.

Per insistere sulla metafora nuziale, durante le regate invece la Serenissima si trovava nel ruolo di padrona di casa, nel ruolo di organizzatrice dei giochi d'acqua in onore del 'marito' Nettuno e quindi, con un fine scambio delle parti, poiché se durante lo sposalizio era la Serenissima ad uscire dalla laguna per incontrare il mare, in occasione dei giochi d'acqua era la città stessa ad invitare il mare all'interno dei propri canali ed infatti, significativamente, le strutture galleggianti che delimitavano il traguardo delle gare erano allestite per rappresentare il trionfo di Nettuno. D'altro canto l'accostamento fra Atena e Nettuno era già stato oggetto dello spettacolo allegorico dato in onore di Beatrice d'Este nel 1493.

La città quindi allietava i suoi abitanti e i suoi ospiti con spettacoli sull'acqua, con raffinati cortei e gare ordinate, in cui era evidente anche la presenza femminile, sia fra gli spettatori che fra i regatanti. Si poteva ben dire che la Serenissima era in grado di offrire degli intrattenimenti degni di Venere, la quale era certamente la dea delle gioie e delle voluttà – che di sicuro non mancavano fra calli e palazzi – ma era anche colei che sapeva sedurre e tenere a bada Marte il dio della guerra. La guerra e la corrispondente divinità collegata all'attività militare, erano una presenza non di secondo piano a Venezia, perché nonostante tutto il fascino di cui Venere poteva disporre, la Repubblica aveva conservato la sua libertà illibata non grazie ai poteri di seduzione di Venere, ma grazie alla protezione fornita dal valore delle armate che non avevano mai fallito di intervenire in sua difesa, respingendo le aggressioni ingiuste. Metaforicamente quindi, l'intervento di Venere non serviva per rendere la

città più accogliente, piuttosto era necessaria per tenere a freno il dio Marte, in modo che il suo furore fosse impiegato solo in battaglia, e non fosse volto a turbare la pace civile interna. La dimostrazione che a Venezia lo spirito guerresco non mancava era testimoniato fra l'altro dalla gloriosa vittoria della battaglia di Lepanto (1571), oppure più di recente, dai tanti episodi di coraggio accaduti nei 25 lunghi anni di guerra contro i turchi, il cui valore non poteva essere cancellato, nonostante l'esito infausto della guerra di Candia (1645-1669). In questo modo, tramite le citazioni mitologiche si potevano elogiare le istituzioni che reggevano la città con giustizia e saggezza e si poteva narrare la capacità di una popolazione in grado di eccellere nel furore delle battaglie, in grado di sostenere la vita spartana delle campagne militari e allo stesso tempo – una volta messe da parte le armi – distinguersi fra le nazioni per saper condurre una vita civile colta e raffinatissima, con la stessa disinvoltura già dimostrata nelle attività marziali e nei commerci.

### **2.19 Il messaggio allegorico, la sintesi della complessità**

L'efficacia del messaggio allegorico stava proprio nella capacità di esprimere una pluralità di aspetti, ognuno dei quali contribuiva a comporre la vasta visione creata dal mito della grandezza della Serenissima. Lo spettatore veniva invitato a sorprendersi per l'apparizione delle divinità in città, ad apprezzare la citazione erudita degli eventi mitologici, ad ammirare lo sfarzo dello spettacolo, ma soprattutto lo spettatore doveva essere persuaso a credere nel significato di fondo nascosto nella festa, vale a dire l'esaltazione della gloria di Venezia.

Il linguaggio della letteratura mitologica, la forza delle immagini predisposte per rappresentare i miti e i concetti raccontati, le stesse competizioni agonistiche contribuivano a comporre un discorso complesso, variegato, eppure perfettamente coerente con l'idea di Venezia intesa come patria sovrana, luogo di pace e armonia e quindi

custode delle libertà, sede del vivere cortese e civile, dove le ingiustizie e i conflitti venivano evitati grazie alla grande saggezza maturata nei secoli della sua lunga storia.

La pluralità di significati trasmessi rendeva il messaggio allegorico adattabile e comprensibile ai destinatari più opposti, infatti i nobili, nel loro ruolo di classe dirigente, potevano apprezzare la finezza del messaggio ed esaltarsi alla celebrazione della città che governavano, a dimostrazione che le istituzioni da loro tenute stavano operando con saggezza e lungimiranza per il bene civico, mentre i popolani avevano l'occasione per apprezzare gli effetti positivi del buon governo. Inoltre la popolazione, esclusa dalle ricchezze e dal governo cittadino, durante le feste aveva la possibilità di far emergere i propri campioni, i quali a loro volta avevano l'occasione per mettersi in luce e quando vincitori, raggiungevano la gloria, entravano nell'epica popolare e venivano ricordati come eroi.

Al contempo anche i forestieri ricevevano l'impressione di una nazione ricca, che sapeva appunto conciliare gli opposti e coltivare la concordia sociale. Lo sfarzo delle feste serviva anche ad incantare gli ospiti stranieri, facendo notare di quanto favore divino godesse la città, al punto che anche i forestieri potevano convincersi che sarebbe stato un peccato turbare lo stato di pace che albergava nei domini della Serenissima. In questo modo la Repubblica riusciva a giustificare lo stato di neutralità che aveva scelto, resistendo con la seduzione della propaganda alle pressioni estere che sollecitavano l'intervento veneziano nelle guerre d'Europa.

L'evento festivo, per quanto limitato nella durata temporale ad una sola giornata, utilizzando tutti gli strumenti che la cultura e l'arte potevano mettere a disposizione, era immaginato per evocare un passato glorioso, illuminare il presente di uno splendore idealizzato e soprattutto, puntava a produrre effetti positivi nell'immaginario collettivo tali da influenzare in positivo il futuro della Serenissima e delle sue genti.

## Terzo capitolo

### 3.1 Introduzione

La Repubblica, nonostante l'evocazione della pace e della prosperità come principi fondanti dello stato e nonostante la necessità politica di rimanere neutrali, aveva accettato con fatica l'esito della guerra di Candia (1645-1669) che si era conclusa con la perdita dell'isola.

Le spese sostenute durante il conflitto di Candia avevano fatto aumentare il debito pubblico e avevano dissestato l'erario, ma come affermava il pubblico storiografo, Andrea Valier, nonostante l'impoverimento di molti, alcuni si erano arricchiti enormemente approfittando delle possibilità offerte dalla guerra. Erano stati venduti i beni di terraferma, con potenziale danno delle popolazioni che passavano dall'essere dipendenti della Repubblica a essere dipendenti di privati. Per compensare i servizi di chi si era particolarmente distinto in battaglia, si era ricorso alla distribuzione di onori e grazie agli eredi, affidando quindi cariche pubbliche a persone che magari non avevano alcuna abilità specifica per il compito assegnato. Si erano vendute cariche prestigiose della Repubblica per incamerare fondi per condurre le campagne militari; si era permesso ai giovani, dietro esborso di denaro, di entrare in Maggior Consiglio prima del tempo e, sempre pagando, si era permesso loro anche di accedere a incarichi pubblici. In questo modo i giovani si rendevano indipendenti dall'autorità familiare e interrompevano gli studi prima di aver completato la loro educazione contribuendo così allo svilimento delle cariche dello stato<sup>85</sup>.

Le perdite umane erano state tante, fra cui anche molti patrizi del Maggior Consiglio, eppure, la città nonostante le spese esorbitanti e nonostante i commerci non fossero stati sempre floridi, aveva dimostrato con i fatti di poter sostenere 25 anni di guerra che era costata una media di 5 milioni di

---

<sup>85</sup> Gaetano COZZI, *Dalla riscoperta della pace all'inevitabile sogno di dominio*, in Enciclopedia Treccani, *Storia di Venezia*, VII, *La Venezia Barocca*, a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, Roma, 1997, p.36.



ducati all'anno<sup>86</sup> ed infatti il doge Giovanni Pesaro, nel 1659, sosteneva che la città aveva le capacità materiali, politiche ed umane per sopportare ancora lo sforzo bellico e d'altronde, fare sfoggio di ricchezza per far apparire agli alleati e ai nemici che la Serenissima aveva i mezzi per andare avanti come sempre, faceva parte della prassi politica perseguita dalle istituzioni cittadine<sup>87</sup>.

Ciò nonostante, la guerra venne terminata, ma la resa di Candia – conclusa dal capitano generale da mar Francesco Morosini nel 1669 – a dispetto delle condizioni onorevoli concesse dai Turchi, venne vista come una autentica sconfitta soprattutto dai nobili meno abbienti, quasi ad indicare che negli strati meno agiati della nobiltà e nei popolani si annidava una propensione al dominio e alla guerra che erano all'opposto del programma di pace e neutralità che invece la Repubblica perseguiva nelle sue decisioni diplomatiche e nella politica corrente.

### **3.2 Pace armata e guerra di Morea**

Nonostante la pace siglata con gli Ottomani, i mari non erano tranquilli e rimaneva il pericolo per i navigli di essere assaltati dai pirati, con detrimento dei commerci marittimi. I confini del dominio di terraferma erano costantemente impegnati con conflitti locali che coinvolgevano i rapporti della Serenissima con l'impero Asburgico, con il regno di Francia e con il regno della Chiesa. La politica di equilibrata neutralità che la Repubblica manteneva con i suoi potenti vicini era costantemente messa alla prova e pur tuttavia si rendeva sempre più necessaria, vista l'impossibilità di vincere un conflitto aperto.

I patrizi più ricchi investivano in possedimenti in terraferma, mentre ai meno abbienti rimanevano le cariche pubbliche più basse e il commercio, che però non era più un'attività redditizia come un tempo, a causa dei

<sup>86</sup> Luciano PEZZOLO, *L'economia*, in Enciclopedia Treccani, Storia di Venezia, VII, La Venezia Barocca, a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, Roma, 1997, p. 420.

<sup>87</sup> Gaetano COZZI, *Dalla riscoperta della pace all'inevitabile sogno di dominio*, in Enciclopedia Treccani, Storia di Venezia, VII, La Venezia Barocca, a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, Roma, 1997, p.37.

rischi connessi alla navigazione, dato che al normale rischio di impresa si era aggiunta la possibilità di essere predati dai pirati. Per garantire la sicurezza dei viaggi, le navi commerciali veneziane venivano armate con cannoni, e tale operazione di difesa allontanava la demilitarizzazione dei convogli, alimentando nel contempo uno stato di guerra strisciante. Allo stesso tempo all'Arsenale si continuava a costruire nuove navi, per sostituire quelle perdute durante la guerra precedente e per produrne di nuove, più simili alle navi del nord Europa, progettate per la navigazione oceanica a vela<sup>88</sup>, mentre la popolazione cittadina che non aveva accettato la resa di Candia, interpretava la politica di neutralità della Repubblica più come immobilismo piuttosto che una prudente prassi politica, alimentando un malcontento generale verso la situazione corrente.

Con queste premesse era molto facile riaccendere il conflitto ed infatti nell'aprile del 1684 la Repubblica dichiarò formalmente guerra all'impero ottomano, senza aspettare un casus belli, rompendo così la lunghissima neutralità, quindi nell'impossibilità di combattere i potenti d'Europa ed espandersi in terraferma, Venezia decise di riaprirsi la via dei mari, e per farlo accettò di allearsi proprio con l'impero asburgico, che tanto condizionava i suoi confini terrestri.

La Repubblica organizzò una flotta – posta sotto il comando del generale da mar Francesco Morosini, lo stesso che aveva firmato la resa di Candia – sulla scorta delle informazioni secondo cui i turchi non in grado di condurre una guerra navale. Il secondo passo fu di assoldare delle truppe mercenarie, poiché la Repubblica non disponeva di un esercito proprio, e pur essendo preparata per la guerra in mare, non disponeva di soldati per le battaglie terrestri.

---

<sup>88</sup> Rudy GUASTADISEGNI, *Le navi della Repubblica*, in Giovanni Distefano, *Atlante storico di Venezia*, Supernova Edizioni srl, Venezia, 2007, p. 1133.

### **3.3 Ernesto Augusto duca di Brunswick, e Luneburg, principe d'Osnabruck**

Nel Dicembre 1684<sup>89</sup> la Repubblica si risolse di firmare un contratto con Ernesto Augusto duca di Brunswick e di acquistare i servigi delle truppe comandate sul campo da Massimiliano Guglielmo, terzogenito del duca di Brunswick.

Il Brunswick (1629-1698) era un principe vescovo tedesco, presente nelle contese europee sia come diplomatico che come fornitore di truppe mercenarie. Come quarto figlio di Giorgio duca di Brunswick e Luneburg, non aveva molte probabilità di ereditare il regno paterno, dato che la successione favoriva il primogenito e i fratelli più anziani, per questo motivo Ernesto Augusto fu avviato prestissimo verso la carriera ecclesiastica e allo studio presso l'università di Magdeburgo, infatti venne nominato canonico di quella città nel 1638 e accolto all'università fin dal 1641. L'anno successivo ebbe occasione di visitare l'Olanda e l'Inghilterra, mentre nel 1646 viaggiò in Francia, Spagna, Italia, regno di Sicilia e Malta, poi al rientro in patria fu nominato Coadiutore di Magdeburgo. Negli anni successivi si recò spesso in Italia e in particolare si fermò diverse volte a Venezia, dove probabilmente apprezzò l'atmosfera culturale e l'attività teatrale, come testimoniato dalle numerose opere in musica pubblicate a partire dal 1654 che vennero dedicate ai serenissimi principi Giorgio Guglielmo, Giovanni Federico duchi di Brunswick et Ernesto Augusto vescovo di Osnabruck in occasione di rappresentazioni di drammi nei teatri veneziani.

In patria contribuì ad ampliare la biblioteca Augusta di Wolfenbuttel, divenne Rettore Magnifico dell'università di Magdeburgo, si sposò con Sofia del Palatinato e nel 1662 venne eletto vescovo di Osnabruck, dove organizzò una corte vivace, attiva in molti campi. Nel 1676 a corte, con l'incarico di consigliere e bibliotecario venne invitato Leibniz (Lipsia 1646 - Hannover 1716) il quale venne incaricato di fare ricerche e scrivere la

---

<sup>89</sup> Kenneth M. SETTON, *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*, the American Philosophical Society, Philadelphia, 1991, p 292.

genealogia del casato dei Brunswick con lo scopo di dimostrare che i Brunswick discendevano dagli Este, l'antica famiglia principesca italiana, per permettere al duca di rivendicare il diritto a diventare elettore del Sacro Romano Impero, come in effetti avvenne nel 1692.

Nel corso della seconda metà del Seicento Ernesto Augusto si trovò impegnato in diverse spedizioni militari e diplomatiche, tanto da venire indicato, nel 1665, come il principale mediatore in un trattato di pace stipulato fra Olanda e Inghilterra. Aiutò la Serenissima in almeno tre occasioni, fornendo le proprie truppe nel 1668 durante la guerra di Candia, e poi durante la guerra di Morea nel 1685 e ancora nel 1687.

La sua attività di diplomatico e condottiero militare lo portò ad essere presente in molti dei conflitti che tormentarono l'Europa nella seconda metà del secolo, fornendo truppe, partecipando alle battaglie nell'Europa continentale e in alcuni casi agendo come mediatore. I suoi soldati vennero impiegati più volte contro turchi, sia in Ungheria che in Austria, oltre che essere utilizzati per sostenere le operazioni militari dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo<sup>90</sup>.

All'inizio del 1685 il Brunswick si fermò a Venezia, per godere dei divertimenti del periodo di carnevale e per curare i propri interessi, dato che la Repubblica, che aveva iniziato la guerra navale contro gli ottomani nell'anno precedente, aveva deliberato di proseguire nell'azione bellica utilizzando proprio le sue milizie.

Durante il suo lungo soggiorno in città il duca e la sua famiglia vissero la vita vivace dei divertimenti veneziani e ricambiarono con alcuni eventi che rispondevano a molteplici scopi, fra cui c'era il piacere di allietare il loro soggiorno, ma venivano considerati anche altri aspetti, quali ingraziarsi il favore della cittadinanza e dei patrizi più influenti affinché il governo continuasse a finanziare la guerra.

Al contempo il duca aveva necessità di dare l'idea che le sue truppe mercenarie fossero poste al servizio leale della Serenissima e quindi

---

<sup>90</sup> Paolo CAMERINI, *Piazzola nella sua storia e nell'arte musicale del secolo XVII*, U. Hoepli editore, Milano, 1929, p. 267-269.

avrebbero operato fedelmente a favore della causa veneziana per la maggior gloria di Dio nella difesa della fede cristiana contro i turchi infedeli.

La Sacra Lega a cui aveva aderito Venezia inoltre costringeva a considerare anche altri equilibri, perché fra l'imperatore austriaco e la Repubblica non c'era alcuna amicizia, anzi, per gli interessi della Repubblica, era un bene che l'esercito imperiale venisse tenuto impegnato ai confini con l'Ungheria e fin sotto le mura di Vienna contro i turchi, dato che fra i confinanti della Serenissima, l'Impero asburgico era considerato il vicino più minaccioso e potente. Facendo un cinico calcolo politico, finché l'imperatore fosse stato impegnato con i turchi non avrebbe avuto risorse da destinare contro la Repubblica come era successo ad esempio anni prima con la guerra di Gradisca (1615-1617). Aiutare l'imperatore, impegnando i turchi sul fronte marittimo significava, per la Repubblica, rischiare di aprirsi a possibili conseguenze non desiderate.

In questo quadro il duca di Brunswick – principe tedesco, elettore del Sacro Romano Impero dal 1692 e vescovo protestante – aveva quindi anche la necessità di dare l'impressione che gli eventuali suoi successi militari in Morea avrebbero aiutato la Serenissima senza tuttavia rafforzare troppo l'impero austriaco tanto da permettere all'imperatore di iniziare un conflitto con la Repubblica di Venezia.

Per questi motivi i divertimenti offerti dal duca a Venezia vennero strutturati per celebrare la gloria della Serenissima e propiziare la buona riuscita dell'impresa militare.

### **3.4 I divertimenti offerti dal duca alla città di Venezia**

L'allegrezza che caratterizzava gli spettacoli offerti dal duca di Brunswick era quindi solo l'aspetto più visibile di un evento che era progettato per tenere insieme esigenze e necessità differenti.

Le allegorie, con la loro capacità di fornire una spiegazione letterale e al

tempo stesso di rimandare ad interpretazioni più ampie e più complesse fornirono lo strumento ideale per risolvere i problemi di comunicazione e trasformare gli eventi in momenti di propaganda a favore dei committenti. Alla riuscita degli spettacoli contribuirono una serie di figure ancora prive di nome, come le maestranze che allestirono gli apparati effimeri, le macchine galleggianti e le barche allegoriche, gli intellettuali che stabilirono il programma, e i patrizi che più o meno apertamente sostenevano lo sforzo bellico e avevano l'interesse a ricavare un profitto politico o economico dai risultati militari del duca<sup>91</sup>.

### **3.5 La Boscaglia al Lido, maggio 1685**

Approvato l'ingaggio delle truppe mercenarie a dicembre 1684, il duca fece arrivare ad aprile dell'anno successivo tre reggimenti di fanteria, alloggiati al Lido<sup>92</sup>. Per dimostrare il valore delle sue armate, prima del loro imbarco per le coste della Morea, il duca volle dare una festa per mostrare alla cittadinanza veneziana l'abilità e la disciplina delle sue truppe, un modo per rassicurare i nobili del Senato – i quali avevano deliberato la spesa per pagare i suoi soldati – che i soldi pubblici sarebbero stati ben investiti.

Nel mese di maggio 1685 quindi, le truppe comandate da Massimiliano Guglielmo, terzogenito di Ernesto Augusto, vennero impegnate negli esercizi militari. Venne invitata la cittadinanza e gli astanti ammirarono la disciplina dei soldati, il valore dei capi e l'ordine conservato nelle varie azioni. Inoltre venne apprezzato l'operato del capo delle truppe, Massimiliano Guglielmo appena diciannovenne, che incurante del sole e

---

<sup>91</sup> Fra i patrizi che dimostrarono un ampio appoggio al duca di Brunswick ci fu Marco Contarini, procuratore di San Marco che invitò il duca e la famiglia nella sua villa di Piazzola sul Brenta. (Francesco Maria PICCIOLI, *L'orologio del piacere che mostra l'ore del dilettevole soggiorno hauto dall'altezza serenissima D. Ernesto Augusto vescovo d'Osnabruc, duca di Bransuich, Luneburgo &c. nel luoco di Piazzola di S.E. il signor Marco Contarini*, Piazzola nel luoco delle Vergini, 1685)

<sup>92</sup> Si trattava di tre reggimenti composti da ottocento soldati, veterani, ben corazzati e armati di spada e moschetto. Kenneth M. SETTON, *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*, the American Philosophical Society, Philadelphia, 1991, p 292.

della fatica rimase alla testa del reggimento per tutta la durata delle operazioni<sup>93</sup>. Nella relazione scritta da Alberti il successo dell'esibizione fu tale che i veneziani poterono ragionevolmente sperare nel successo di una campagna militare condotta da truppe così valorose. Poiché si trattava di una festa, per permettere al pubblico illustre e alle dame di osservare la parata militare, venne organizzato anche un intrattenimento civile per cui venne fatto costruire un edificio attrezzato con poggiali da cui affacciarsi per vedere i soldati. L'edificio, molto grande poiché misurava circa 31 metri in lunghezza, 21 in altezza e largo in proporzione<sup>94</sup>, era costruito per simulare l'apparenza di un bosco, infatti le mura erano costruite con tronchi d'albero da cui pendevano rami frondosi con fiori e frutta come se Primavera ed Autunno avessero voluto fornire i propri doni alla struttura. L'aspetto selvatico della costruzione era ingentilito poi dall'arredamento interno poiché la sala era pavimentata con tappeti orientali, e decorata negli angoli da quattro grotte con fontane d'acqua zampillante, in maniera tale da far sembrare il bosco gradevole come i giardini più curati. Fra le fronde erano state inserite figure, a grandezza naturale, di fauni e ninfe delle foreste che erano state disegnate per avere un aspetto delicato in modo da renderle più consone al gusto raffinato del pubblico piuttosto che all'aspetto rustico della struttura.

Tale modo di rendere una struttura effimera simile al vero e al naturale richiamava le operazioni analoghe eseguite a Roma in cui con l'abilità dell'arte la natura veniva migliorata e resa più bella mentre gli edifici architettonici venivano resi artificialmente più naturali.

La confusione fra elementi naturali e artificiali era ben conosciuta in Italia attraverso i racconti dei contemporanei e le relazioni a stampa prodotte per tramandare gli eventi notevoli. A Roma nel 1687, durante le feste per la guarigione del re Luigi XIV, gli alberi del Pincio vennero addobbati con delle lampade ottenute da limoni e arance svuotati dell'interno in modo

<sup>93</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari*, 1686, p. 8.

<sup>94</sup> Lina URBAN PADOAN, *La 'regatta grande'*, in presentazione *Regatta solenne et altri sontuosi apprestamenti di allegrezza esposti alla sodisfattione universale*, Riproduzione facsimile dell'edizione in *Venezia, Poletti, 1686*, Venezia, Centro internazionale della grafica, 1988.

che rimanesse solo la buccia a fare da contenitore. In tal modo la natura veniva prima migliorata, perché gli alberi non erano da frutto, mentre poi la naturalezza dell'operazione veniva contraddetta dall'evidenza perché i frutti erano trasformati in qualcosa di innaturale ovvero lumi artificiali<sup>95</sup>.

Allo stesso modo, gli elementi architettonici come i davanzali e i pilastri di palazzo Montecitorio a Roma venivano trattati per far apparire il travertino ancora grezzo, in tal maniera la selvatichezza della natura si ritrovava trasportata nell'artificiosità dell'ambiente cittadino<sup>96</sup>.

Anche al Lido quindi venne allestito un edificio effimero, selvaggio come una foresta, ameno come un giardino, popolato da rustiche figure di fauni e ninfe che però erano resi con lineamenti così leggiadri da sembrare che avessero qualità superiori a quelle che venivano normalmente attribuite agli abitanti dei boschi. Oltre alle dicotomie naturale/artificiale, spontaneo/coltivato, selvaggio/costruito, comparivano anche le antitesi composte dagli aspetti ferini rappresentati dai fauni e dalle ninfe contrapposti alla civiltà umana che aveva nella società veneziana l'esempio più luminoso e di più lunga tradizione.

Al calar della sera, finiti gli esercizi marziali, il posto venne illuminato artificialmente e preparato per accogliere un ricco rinfresco con bevande e confetture, come era uso, con grande soddisfazione degli astanti che poterono godere all'unisono delle dolcezze della Terra e delle amenità del Cielo. Dei suonatori allietarono il banchetto e venne eseguita una danza. Al termine della festa, ormai a notte inoltrata, comparve in acqua una struttura galleggiante su cui erano stati radunati i musicisti più noti.

Mentre la struttura veniva portata in città accompagnata da un corteo di gondole, il percorso era allietato da una Serenata suonata dai musicisti imbarcati sulla galleggiante e i festeggiamenti si conclusero così appena prima del sorgere del sole<sup>97</sup>.

<sup>95</sup> Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Silvia CARANDINI, *L'effimero Barocco Strutture della festa nella Roma del '600*, volume secondo, testi, Bulzoni Editore, Roma, 1978, p. 165.

<sup>96</sup> Ibidem, p. 176.

<sup>97</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festivi, e militari*, 1686, p. 7-9.



### 3.6 Le serenate

Dopo la festa al Lido organizzata nel mese di maggio 1685, il duca fece predisporre un programma di festeggiamenti dispiegato lungo tutto il mese di giugno. Oltre ai festeggiamenti privati, non menzionati nella relazione di Alberti, vennero allestite due serenate pubbliche, aventi come soggetti una il giudizio di Paride e l'altra incentrata sul trionfo delle Deità Marine. L'anno successivo venne organizzata la regata grande del 25 giugno e una serenata finale intitolata L'Amor sincero<sup>98</sup>.

Per la prima serenata venne costruita una macchina galleggiante posta di fronte all'abitazione del duca, tale costruzione aveva l'aspetto di un giardino reale riccamente illuminato con delle torce e vi erano raccolti i musicisti e i cantanti più noti per rappresentare un dramma musicale basato sul Giudizio di Paride. In *Giuochi festiui, e militari* non si mancò di sottolineare che interpreti e suonatori erano abbigliati secondo l'uso corrente impiegato nei drammi in musica rappresentati a Venezia. Purtroppo per gli spettatori, la Serenata venne interrotta a causa del maltempo, e nel descrivere l'episodio Alberti pensò di attribuire la colpa a Giunone, identificata come la dea dell'aria, la quale infastidita dal ricordo dell'episodio recitato nella Serenata – in cui Paride chiamato a decidere chi fosse la dea più bella fra Atena, Giunone e Venere preferì assegnare il titolo a quest'ultima – aveva deciso di scatenare una pioggia così intensa da far interrompere l'opera.

Nonostante il maltempo, la Serenata venne rappresentata per intero pochi giorni dopo e venne molto apprezzata, tanto che gli spettatori desiderarono di poter godere ancora delle rappresentazioni offerte dal duca. Tale desiderio venne esaudito con lo spettacolo successivo che trattava il trionfo delle Deità Marine. Anche in questo caso si fece allestire un'altra sontuosa macchina galleggiante – posizionata davanti al palazzo in cui alloggiava la famiglia ducale – destinata a raccogliere interpreti e attori. Il soggetto di questa serenata aveva lo scopo di alludere alle vittorie in Levante, con l'intento di augurare il successo e la gloria alla flotta

---

<sup>98</sup> Ibidem, p. 10-11

veneziana naturalmente con l'aiuto degli alleati più preziosi cioè gli dei del mare.

Anche in questo caso, sia Giunone che gli dei marini venivano nominati per impersonare gli elementi fisici a loro attribuiti, per ingraziarsi il favore divino e chiedere condizioni meteorologiche propizie alla navigazione veloce e sicura ovvero mare calmo e vento favorevole fino a destinazione.

### **3.7 La serenata *L'Amor sincero*<sup>99</sup>**

Una terza serenata, intitolata *L'Amor sincero*, venne infine allestita per chiudere gli spettacoli pubblici offerti dal duca durante il suo soggiorno in città nel 1686.

Come le precedenti serenate anche quest'ultima venne messa in scena su una struttura galleggiante ormeggiata di fronte al palazzo di Ca' Foscari, dove si trovava anche l'arrivo della regata.

Diversamente dalle altre però questa macchina era costruita e strutturata in modo particolarmente fantasioso, infatti appariva inizialmente in forma di Proteo, con torso umano e coda di pesce per poi trasformarsi in un cortile architettonico fornito di scalinate, logge, statue. La sorprendente trasformazione da essere marino ad edificio avveniva a vista, operazione che richiamava i cambi scena di Jacopo Torelli, evocato per la rigorosa simmetria degli elementi presenti nella scena architettonica e riscontrabile anche per la prevalenza di elementi architettonici rispetto ai dettagli naturali<sup>100</sup>.

Altro particolare tipico del teatro barocco era l'uso delle nuvole per far apparire un personaggio, in questo caso la Fama, che compariva appunto sopra una nube luminosa. Le nuvole a teatro rappresentavano una metafora della trasformazione continua, del dinamismo e dell'infinito, ma anche l'unione fra gli elementi perché dalle nubi si facevano scaturire il tuono e i lampi e la pioggia, quindi era possibile utilizzarle per sintetizzare

---

<sup>99</sup> Vedi testo in Appendice

<sup>100</sup> Voce *Torelli, Giacomo (o Jacopo)* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, Roma, 1975, p. 974.

la compresenza degli opposti acqua/fuoco, ma anche come antitesi fra inconsistente/solido poiché l'aria di cui fingevano di essere composte diventava una base concreta per sostenere i personaggi. Allo stesso tempo le nuvole teatrali, per la loro natura di schermo semitrasparente, servivano a rivelare la luce di scena che illuminava l'apoteosi del personaggio chiamato ad apparire in gloria<sup>101</sup>.

La macchina galleggiante utilizzata per la Serenata era molto grande “larga piedi 42, di lunghezza trapassava li 60 e l'altezza eccedeva li piedi 36<sup>102</sup>” e rappresentava Proteo, una divinità marina con torso umano e coda di pesce, il quale aveva la testa, cinta di alloro, talmente grande da poter ospitare comodamente un musico che da lì dentro prestò la sua voce al dio. Il corpo di Proteo terminava in una coda arricciata e sul suo dorso aveva trovato posto Venere, accompagnata dalle Grazie e da altre divinità marine, che ordinò a Proteo di fermarsi davanti al palazzo Foscari per poter conoscere i vincitori della regata e ammirare la bellezza delle dame dell'Adriatico. Alle proteste di Proteo che riteneva Ca' Foscari un luogo non consono alla dea perché vi erano custodite delle armi e perché vi dimoravano Marte e Bellona, la dea rispose che i guerrieri non rifiutavano le gioie di Venere perché i prodi soldati erano giunti in città anche per ammirare la bellezza delle donne locali e quindi venne incaricato proprio Proteo di trovare la più bella. A questa ingiunzione Venere e il suo corteo sparivano, mentre il dio si trasformava sparendo sott'acqua e facendo apparire dove prima c'era il dorso, un cortile che aveva in primo piano una scalinata che scendeva fino all'acqua – affiancata da globi e guglie – e sul fondo una loggia tripartita con archi e colonne di ordine composto, nelle cui nicchie si trovavano dodici statue dorate. Ai lati della loggia salivano due scale che portavano al piano superiore. La loggia superiore era balaustrata e ornata da ulteriori otto statue che reggevano delle torce ad illuminare il cortile e lo spazio teatrale. Al piano di sotto lo spazio era contornato da altre dodici statue le

<sup>101</sup> Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Silvia CARANDINI, *L'effimero Barocco Strutture della festa nella Roma del '600*, volume secondo, testi, Bulzoni, Roma, 1978, p. 174.

<sup>102</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari*, Venezia, 1686, p. 31.

quali erano identificabili, grazie ai cartigli che avevano in mano, come le personificazioni delle arti liberali.

Al centro del cortile era stata posizionata una fontana rappresentante un delfino che spruzzava getti d'acqua zampillante. L'intera struttura era stata costruita per simulare i marmi più preziosi mentre le colonne, i globi e le guglie erano stati creati per apparire trasparenti come il cristallo. Le statue, i fiorami attorcigliati alle colonne, i trofei, le balaustre invece erano dorate e apparivano come se fossero realmente fatte di metallo prezioso, in tal modo la luce delle torce splendeva con uno scintillio come di stelle. La pavimentazione stessa era composta da riquadri colorati e trasparenti e tutta la struttura era ampiamente illuminata da fiaccole nascoste dietro vetri.

I protagonisti della serenata, le ninfe dell'Adriatico e i cavalieri provenienti da nazioni diverse, erano abbigliati secondo la consuetudine del paese di provenienza, mentre i musicisti erano vestiti con delle toghe di oro e di argento e avevano la testa ornata di piume<sup>103</sup>.

La serenata grande si concludeva infine con la Fama che su una nuvola divulgava i recentissimi successi della Serenissima appena ottenuti in Levante con la conquista della fortezza di Navarino Vecchio<sup>104</sup> avvenuta proprio in quei giorni.

Nel brano finale della Serenata, la Fama invitava i cavalieri che si erano dati battaglia galante per conquistare le belle dame ad abbandonare i versi d'amore e a dedicarsi ad attività più illustri e perciò venivano invitati ad unirsi alle armate che già si erano recate nel mar Ionico per combattere i turchi. La Fama raccontava che mille navi si erano portate in vista della Grecia e le loro vele erano gonfiate dal favore dei venti e della gloria mentre la fortuna<sup>105</sup> aveva abbandonato la potenza ottomana. Dalla sua

<sup>103</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giocchi festivi*, ... 1686, p. 31-33.

<sup>104</sup> Kenneth M. SETTON, *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*, the American Philosophical Society, Philadelphia, 1991, p 297.

<sup>105</sup> Il vento che gira gonfia le vele delle navi venete le quali godono del vento in poppa e del favore della Gloria. Lo stesso vento che gira fa cadere la Fortuna dal trono ottomano. Ancora lo stesso vento fa girare la seicentesca statua della "Palla d'oro sovrastata da Occasio" posta sulla Punta della Dogana a Venezia. Il gruppo scultoreo creato da Bernardo Falconi venne consegnato alla città a novembre del 1678. Paola ROSSI, *La decorazione scultorea*, in *Dogana da Mar*, di

nuvola luminosa la Fama rendeva note le ultime azioni belliche avvenute nella zona di Messene, dove le città di Pilo, la mitica città dei poemi omerici, e Navarino, erano appena state liberate e restituite al soave governo Serenissimo, mentre il canto continuava auspicando di vedere presto il leone volare sopra la città di Bisanzio ancora schiava della mezzaluna araba<sup>106</sup>.

In questo brano poetico e teatrale venivano racchiuse alcune tematiche molto peculiari, infatti c'era il richiamo a lasciare gli amori per andare a conquistare onori in battaglia, c'era l'idea che il momento era propizio alla Serenissima e contrario ai turchi e quindi si poteva osare fino a sperare di riconquistare Bisanzio come era avvenuto nel corso della quarta crociata<sup>107</sup>.

L'ambito mitologico ricco di divinità marine ricordava l'origine di Venezia, sorta come Venere dalle acque, ma in questo caso si aggiungevano altri dettagli che rimandavano alla consapevolezza di essere una capitale in grado di raccogliere l'eredità della classicità, anzi di superare la gloria delle capitali classiche così come il giudizio di Paride – che aveva portato tanta discordia e tragiche conseguenze – era stato superato dal giudizio di Casimiro, il protagonista della serenata *L'Amor sincero*, il quale riuscì a scegliere la più bella senza offendere nessuna dama e senza scatenare l'ira degli dei.

### **3.8 La Regata Grande**

Per la giornata di allegrezza del 25 giugno 1686 venne dato incarico a Giovanni Matteo Alberti di organizzare una grande regata, allo scopo di dimostrare la liberalità del duca Ernesto Augusto e dare alla città dei grandi festeggiamenti. Stando a quanto riportato in *Giuochi festiui, e militari*, durante il carnevale del 1686 il duca incaricò Alberti di organizzare

Giandomenico ROMANELLI, *Electa*, Milano, 2010, p. 240.

<sup>106</sup> *Amor sincero. Serenata consecrata al merito sublime delle Nobilissime dame dell'Adria*, Venetia, Per Francesco Nicolini, 1686, p. 16.

<sup>107</sup> Teresa SHAWCROSS, *The chronicle of Morea: historiography in crusader Greece*, Oxford university press, Oxford, 2009.

una gran festa in città senza badare a spese e per farlo in così breve tempo vennero impiegati più di cento operai i quali dovettero preparare la macchina galleggiante che segnava il traguardo e serviva per la consegna dei premi, il Proteo che si trasformava in teatro per la serenata grande e le barche decorate a tema mitologico che vennero fatte sfilare prima delle gare.

Per segnare il traguardo e consegnare i premi era stata costruita una grande struttura galleggiante raffigurante il trionfo di Nettuno, in quanto l'evento si svolgeva sul dominio di tale divinità. Il dio quindi veniva chiamato a presiedere la manifestazione in qualità di spettatore, giudice e come sovrano dispensatore di premi ai vincitori.

La struttura era molto grande: "larga più di 14 metri, lunga 21 e alta più di 12 metri<sup>108</sup>", la parte bassa<sup>109</sup> raffigurava una balena o almeno il muso di un enorme pesce, mentre il corpo era stato trasformato in una conchiglia che faceva da base per una gran massa di scogli e grotte, decorate con alghe e coralli e abitate da personaggi vestiti da mostri marini. Intorno alla conchiglia erano stati disposti ventiquattro tritoni di dimensioni modeste, mentre otto robusti tritoni erano disposti sopra le grotte e sostenevano un'altra conchiglia, ovviamente più piccola della precedente, su cui c'era un tritone che sosteneva un delfino, il quale a sua volta faceva da base per una statua di Nettuno alta dieci piedi, abbastanza grande quindi per svettare nettamente ed essere ben visibile dal pubblico fin da grande distanza. Come se la struttura di per sé non fosse stata abbastanza sorprendente, i suoi inventori avevano fatto in modo che da tutti i tritoni, dal delfino e dalla bocca della balena uscissero degli zampilli d'acqua, dimostrando così di saper creare delle fontane anche sopra al più instabile degli elementi.

Questo particolare dettaglio palesava la capacità dei veneziani di saper padroneggiare le tecniche idrauliche e anche di saperle utilizzare con maestria sull'acqua, là dove nessun altro poteva osare, ed in tal modo i

---

<sup>108</sup> Lina URBAN PADOAN, *La regatta grande*, 1988

<sup>109</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giocchi festivi, e militari*, Venezia, 1686, p. 14-15.

veneziani davano un'ulteriore prova della loro capacità di saper costruire sull'acqua, anzi di saper utilizzare tale sostanza – il più mobile fra gli elementi – come se fosse una solida, affidabile superficie per edificare la loro meravigliosa città. Un modo sottile per alludere alla superiorità dei veneziani, i quali erano in grado di dominare gli elementi con competenza e abilità, a differenza delle popolazioni meno progredite che dovevano accontentarsi di costruire banalmente sulla terra.

L'aspetto complessivo era notevole perché la macchina galleggiava sui flutti dando l'impressione di essere emersa direttamente dal fondo del mare, conservando un'apparenza che rafforzava tale impressione grazie alla decorazione con scogli e conchiglie. Tali decorazioni le davano un aspetto naturale ma non rozzo poiché le proporzioni e l'uso delle fontane ne ingentilivano l'aspetto lasciando peraltro immaginare una correlazione fra l'abilità costruttiva degli artigiani del mare, che avevano costruito quella stupefacente base per Nettuno, e i costruttori di Venezia che avevano modellato l'architettura della città sorta dalle acque.

L'aspetto meraviglioso era inoltre enfatizzato poiché la struttura era stata immaginata per simulare uno scoglio marino emerso per volontà divina, e quindi non poteva dare l'idea di essere frutto di ingegno umano come una imbarcazione, e per tale motivo veniva trainata da dieci cavalli marini cavalcati da altrettanti tritoni che reggevano le bandiere destinate a premiare i regatanti. L'incarico di consegnare i premi invece era affidato ad un figurante abbigliato a rappresentare un uomo marino, che usciva dalla bocca della balena per assegnare i premi ai vincitori.

A fare da corteo a Nettuno c'erano altre dieci sirene, le peote allegoriche con le altre divinità, la peota su cui era imbarcato il duca e le barche dei nobili che avevano voluto partecipare alla sfilata, oltre a molte altre imbarcazioni meno appariscenti.

La macchina, le sirene e le barche navigarono il canale fino a fermarsi davanti a Ca' Foscari, il luogo destinato a segnare l'arrivo delle gare.

Una volta arrivati a destinazione venne liberato il campo di gara, i cavalli

marini vennero sciolti e le sirene si spostarono usando delle piccole conchiglie come remi, mentre sulla macchina, nei posti lasciati vuoti dalla decorazione, erano sistemati musicisti e cantanti che intrattennero per tutto il giorno gli spettatori con musiche e sinfonie marine e incitarono i regatanti a fare del loro meglio.

### **3.9 Le peote allegoriche**

Prima di dare l'avvio alle gare lungo il Canal Grande sfilarono le imbarcazioni degli invitati illustri, divini e umani. Sulle acque della città quindi venne organizzato un corteo che comprendeva sei peote allegoriche dedicate a raffigurare le divinità invitate, la margherota su cui era imbarcato il duca, e svariate altre imbarcazioni appartenenti a nobili e cittadini che avevano voluto assistere a tale grande evento. Delle tante imbarcazioni notevoli che parteciparono alla sfilata ne vennero ricordate quindici – una margherota e quattordici peote – distintesi per lo sfarzo e la magnificenza con cui erano state decorate.

Ad aprire il corteo venne chiamata Venere<sup>110</sup> poiché sembrava corretto che a presiedere dei giochi d'acqua ci fosse proprio la dea nata dalle onde. Nel testo veniva definita la più bella, ma anche la dea più propensa a godere e dispensare i divertimenti più deliziosi e bizzarri, quindi in questo caso veniva chiamata anche per contribuire alla riuscita della giornata di allegrezza.

La peota predisposta per lei aveva lo scafo decorato con conchiglie e coralli e ricoperto di rose e mirti, a richiamare l'origine marina della dea e le piante a lei consacrate. Le fiancate dell'imbarcazione erano punteggiate di Amorini innocui perché intrappolati nell'intricata decorazione, e troppo distratti dai meravigliosi ornamenti per ricordarsi di colpire i cuori degli spettatori. A prua c'erano due destrieri marini che sembravano galoppare sull'acqua, sormontati da due Amorini armati di arco e frecce, gli unici atteggiati a saettare il pubblico con i doni di Venere. A poppa sopra un

<sup>110</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari*, Venezia, 1686, p. 16.



cuscinio di rose e mirti tenuti insieme da fasce dorate c'erano le Grazie che sostenevano un'ampia conchiglia dorata su cui era mollemente assisa la dea, sovrastata da una ghirlanda di rose vermiglie sostenuta da due Amorini disarmati, poiché le loro frecce erano saldamente nelle mani della dea che in questo modo impediva l'accendersi della follia amorosa.

La peota infine era condotta da dieci rematori e popolata da dei trombettieri, e tutti erano vestiti da guerrieri Etiopi, con dei copricapi di piume bianche e rosse che si muovevano al più piccolo soffio di vento, in modo da richiamare nella rappresentazione anche Zefiro, l'invisibile dio dei venti.

L'allegoria si riferiva alla nascita mitica della dea, che come Venezia aveva avuto origine dal mare, e per tale motivo la peota era stata ornata con gli ornamenti più belli che il mare sapeva offrire. D'altro canto il mito voleva Venere nata dalla schiuma del mare, approdata poi alla bellissima isola di Cipro, amena e deliziosa come un giardino che divenne la sua dimora<sup>111</sup>, per cui l'imbarcazione a lei dedicata era ornata anche con bellissimi fiori e piante, in una deliziosa confusione di elementi acquatici e agresti, spontanei e coltivati. L'accostamento di elementi antitetici si riproduceva inoltre a poppa e a prua, poiché lo scafo era condotto da focosi destrieri, raffigurati in modo da apparire selvaggi e battaglieri, mentre a poppa c'erano le grazie gentili a temperare ed elevare il significato complessivo della rappresentazione.

Dopo il passaggio di Venere, comparve la peota di Marte<sup>112</sup>, come se il dio non volesse distaccarsi troppo dalla bella amata, tuttavia l'imbarcazione di Marte era ornata in modo da esprimere un contrasto nettissimo con la peota precedente, perché se la prima apriva i divertimenti collettivi, quest'ultima aveva il compito di auspicare le prossime vittorie della Serenissima in Morea, oltre a dare un'esibizione dell'armamento di cui erano fornite le truppe del Duca di Brunswick, un modo per ricordare al governo che le sue armate, così ben equipaggiate, rappresentavano un

<sup>111</sup> Malcom BULL, *Lo specchio degli dèi La mitologia classica nell'arte rinascimentale*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2006, p. 3.

<sup>112</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari*, Venezia, 1686, p. 17.

buon investimento ed erano la miglior garanzia per la riuscita dell'impresa bellica. A tal fine la peota raffigurava il dio delle battaglie mentre avanzava attorniato dal terrore, dato che tutto lo scafo, da poppa a prua, era caricato con armi e strumenti bellici. Lungo tutte le fiancate erano state accumulate spade, lance, scudi, moschetti, vessilli, tamburi, trombe e tutto quello che si poteva trovare in un campo di battaglia, comprese le bandiere già sottratte agli ottomani nel corso dei conflitti precedenti. La statua del dio era collocata a poppa, e Marte stava in piedi con atteggiamento furente e minaccioso, aveva la spada sguainata nella mano destra e imbracciava lo scudo con la sinistra, era completamente vestito con l'armatura da battaglia e indossava l'elmo decorato con un alto pennacchio piumato. Così abbigliato per la battaglia il dio si ergeva sopra il fusto di un grande cannone che schiacciava degli arabi prigionieri e sconfitti. In tal modo il dio era stato ritratto come un generale al comando delle sue armate, colto in atteggiamento guerriero, mentre per completare il quadro, i rematori e i trombettieri erano vestiti da guerrieri con armi ed equipaggiamento da guerra a dimostrare la facilità e l'efficienza con cui potevano essere spostati gli accampamenti. Tutti gli elementi erano stati resi per rispettare la verosimiglianza, e quindi tutti gli ornamenti erano stati dipinti con i colori propri degli oggetti, mentre tutto ciò che non era decorazione era stato ricoperto d'oro creando uno scintillante effetto sotto i raggi del sole e il baluginio dell'acqua.

L'insieme era così ben riuscito che l'intera composizione risultava al contempo meravigliosa e minacciosa, bella e terribile come la guerra e tuttavia non mancava il richiamo al bene supremo della pace, infatti a prua, in mezzo al cumulo di armi, erano stati inseriti alcuni Amorini intenti a giocare con spade e vessilli, a ricordare agli spettatori che la città sapeva essere spietata in guerra, ma capace di allestire i divertimenti più belli in tempo di pace.

Dopo il passaggio del focoso dio della guerra, comparve Glauco<sup>113</sup>, il ministro del dio dei flutti, con l'incarico di estinguere lo sgomento suscitato

<sup>113</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giocchi festivi, e militari*, Venezia, 1686, p. 18.

dal precedente spettacolo. Glauco si presentava a poppa a torso nudo e con le gambe mutate in code squamose, aveva la testa cinta da alghe e con la mano destra teneva una buccina, per richiamare all'allegrezza sia gli astanti che il popolo marino, mentre con la sinistra sollecitava gli applausi dei presenti. Tutto lo scafo era decorato con incrostazioni, con conchiglie e alghe a simulare la superficie degli scogli, i rematori erano abbigliati come mostri marini ricoperti di squame che erano state rese con dei frammenti di specchi e portavano dei copricapi di alghe e crostacei. La finzione marina era stata estesa fino ai remi decorati con gusci di conchiglie incastonate nel legno.

Per riportare un po' di fierezza nella composizione, altrimenti molto allegra e divertente, a prua era stato collocato un grande mostro marino con gli occhi torvi e l'atteggiamento sdegnoso che non si sapeva interpretare se volesse essere minaccioso perché portatore di tempeste oppure irritato per vedere che i monumenti della città erano molto più sontuosi degli apparati del regno marino.

L'imbarcazione si presentava talmente bella e stupefacente da poter fare concorrenza alla costellazione dei Pesci posta sulla fascia dello Zodiaco.

Passata l'imbarcazione del regno marino fu il turno della dea della caccia, per far vedere la bizzarria della dea Diana<sup>114</sup> che abbandonate le foreste terrestri si apprestava a cacciare sulla superficie dell'acqua.

La barca era stata ornata per rappresentare non delle selve e nemmeno un prato, pur essendo tutta dipinta d'argento e verde, piuttosto i suoi ideatori avevano voluto richiamare l'aspetto di un giardino in cui tutti i fiori – disposti in modo da avvolgere tutto lo scafo da poppa a prua – erano sostenuti dal loro stelo e le corolle, colorate a simulare la natura, si muovevano leggere al vento come fiori veri, coltivati amorevolmente come negli orti più curati.

A poppa c'era la dea rappresentata nuda, con il manto svolazzante che formava un arco dietro di lei – un espediente classico per far riferimento alla falce lunare – aveva i capelli raccolti, la luna in fronte e la faretra a

<sup>114</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giocchi festivi, e militari*, Venezia, 1686, p. 19.

tracolla, mentre con l'arco in mano, pronto e teso per scoccare la freccia, mirava alla cerva che tentava di fuggire a prua, azzannata da un grosso cane da preda<sup>115</sup>. La scena rappresentata a prua era tutta dorata, mentre i rematori erano vestiti con abiti di seta d'oro e d'argento e portavano dei copricapi fioriti. Le vesti dei rematori e dei trombettieri davano loro le sembianze di ninfe, in modo da poterli annoverare come parte dell'esercito della divina cacciatrice.

L'aspetto stupefacente dell'imbarcazione era inoltre sottolineato dall'allusione alla facilità con cui la Repubblica riusciva a realizzare qualsiasi cosa si proponesse di fare, anche organizzare una caccia ai grossi animali terrestri sulla superficie dell'acqua, un'attività totalmente estranea all'ambiente lagunare ma preparata con la stessa abilità e ottimo risultato con cui erano state create le fontane sul trionfo di Nettuno.

A seguire la caccia terrestre comparve la dea<sup>116</sup> dell'aria e delle nubi, in un'imbarcazione addobbata con canne palustri in cui avevano trovato rifugio innumerevoli uccelli acquatici, tipici delle zone lagunari. L'allegoria alludeva alla capacità dei veneziani di saper leggere i mutamenti atmosferici – capacità appresa attraverso l'esperienza e l'osservazione dei fenomeni meteorologici – attraverso il comportamento degli uccelli acquatici e quindi un modo per sottintendere la familiarità e l'alleanza che i veneziani avevano con Giunone e con gli elementi del regno della dea.

Come nelle imbarcazioni precedenti, tutti i dettagli naturali, gli uccelli e la vegetazione, erano stati resi con colori scelti per esaltare la verosimiglianza, mentre tutto ciò che non rispondeva alla necessità di imitare la natura era stato dorato, tuttavia la mimesi con l'ambiente palustre era così raffinata che i remi usati per spingere la barca terminavano in fasci di giunchi.

La dea era sistemata a poppa, era raffigurata nuda con un manto agitato

---

<sup>115</sup> La scena di caccia al cervo richiamava immediatamente l'episodio mitologico incentrato su Diana e Atteone, un racconto ben noto a Venezia, poiché era stato il soggetto di alcune tele dipinte da Tiziano (Diana e Atteone, *Edimburgo, Duke of Sutherland collection, in prestito alla National Gallery of Scotland 1556-1559*) e dal Veronese (Diana e Atteone, *Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, J.G. Johnson Collection, 1560 circa*).

<sup>116</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari*, Venezia, 1686, p. 20.

dal vento e stava in piedi sul dorso di un pavone il quale, onorato di fare da sostegno alla dea, aveva aperto la coda, fornendo adeguato fondale su cui far risaltare la figura di Giunone.

A prua invece era posato un cigno bianco, colto nell'atto di aprire le ali per spiccare il volo, ma poiché la peota veniva spinta con grande alacrità, l'impressione era che il cigno desistesse dal volare via perché più che soddisfatto della rapidità con cui la barca correva sull'acqua, celerità che si dimostrava superiore alla velocità del suo volo. I trombettieri e i vogatori posti al servizio della dea erano vestiti da uccelli, ricoperti di piume vermiglie e azzurre, con copricapi che terminavano a punta per simulare il becco dei volatili, per sottolineare la loro appartenenza alle schiere alate della dea e la loro vicinanza al regno dell'aria.

Il senso generale della composizione richiamava il legame esistente fra gli eventi atmosferici e la Repubblica, per sollecitare la dea a concedere i suoi favori ai veneziani anche in occasione della impresa bellica in Morea, e l'apparizione di Giunone rassicurava i presenti poiché confermava l'intento della dea di porsi al servizio della città e garantire venti favorevoli e non burrascosi per far navigare rapidamente e senza difficoltà le galere venete verso le rive greche e collaborare quindi con il suo sostegno alla vittoria contro i turchi.

Per ultima venne fatta sfilare la peota di Pallade<sup>117</sup> per elevare il tono della parata e per ricordare la gravità delle azioni intraprese, nonostante l'apparenza di allegrezza della giornata festiva. La barca era nobilitata da una decorazione composta da grandi fiori dorati, che ricoprivano tutto lo scafo, i quali erano posati su un fondo fatto di specchi grandi e lucidati in modo che l'ornamento a fiorami specchiandosi, risultasse raddoppiato.

La dea Atena stava in piedi a poppa, sopra un pavimento fiorito, era armata di lancia, portava lo scudo, indossava la lorica e l'elmo e volgeva lo sguardo fiero verso il leone marciano posto a prua, e guardando lui e più oltre verso l'orizzonte.

La prua era occupata dal un grande leone senza ali, ma con la spada

<sup>117</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari*, Venezia, 1686, p. 21.

sguainata impugnata con una zampa, la testa orientata a guardare gli spettatori, come a sollecitare l'attenzione del pubblico. I vogatori erano vestiti da paggi e posavano su una pavimentazione dorata.

Pallade veniva evocata per segnalare che solo grazie alla sua intercessione e assistenza era possibile mettere a frutto la risoluzione del duca – il quale provvedeva i divertimenti e soprattutto forniva le armate – e le deliberazioni della Repubblica – la quale aveva dichiarato la guerra agli ottomani – poiché tali intenti per quanto ben pensati potevano essere portati a compimento solo con la saggezza e la prudenza ispirate dalla dea.

Il concetto era rafforzato dal ruolo di chiusura assegnato a quest'ultima imbarcazione, posta quindi a sigillo dell'intera sfilata con l'intento di ricordare che senza le capacità di sapienza e di giudizio di Pallade, non servivano a nulla la bellezza di Venere, né il furore di Marte, né le tempeste di Nettuno, né gli scherzi di Diana o i capricci di Giunone.

### **3.10 La giornata di allegrezza del 1686 come festa barocca**

Dal punto di vista dello spettacolo, l'intera sfilata era stata articolata in modo da garantire una progressione fluida e concatenata dei soggetti allegorici chiamati a presiedere i giochi della giornata di allegrezza del 25 giugno.

L'apertura era stata affidata a Venere che suggeriva un'identificazione con la città stessa, grazie alla correlazione fra l'accoglienza che offriva la dea e l'accoglienza che poteva offrire la città. Alla gradevolezza della città veniva poi accostato il furore di Marte, amante di Venere come il duca di Brunswick era legato alla città. L'allegoria di Marte era studiata per manifestare la liberalità del duca, il quale aveva l'occasione per pubblicizzare le proprie armate e il loro equipaggiamento, mentre dal punto di vista dello spettacolo, il soggetto dell'allegoria – la guerra e il Dio che la presiedeva – evocava il fuoco, uno dei quattro elementi zodiacali

(fuoco, terra, aria, acqua), il quale era immediatamente contrapposto all'acqua, l'elemento in cui veniva esercitato il governo di Glauco, il ministro di Nettuno. Al mondo acquatico veniva poi accostata la terra, tramite l'allusione al regno di Diana, a cui succedeva Giunone in quanto padrona dell'aria e dell'atmosfera.

La sfilata si chiudeva con Atena, che si presentava come la dea della saggezza, della giustizia, colei in grado di mantenere il distacco e la mente lucida anche nel mezzo della follia e della leggerezza manifestata dalle altre divinità durante i divertimenti, colei quindi che con le sue qualità provvedeva a moderare le intemperanze e gli eccessi e in virtù di tale atteggiamento poteva essere intesa come la manifestazione del buon governo cittadino, il quale d'altronde, aveva sempre coltivato l'immagine del governo saggio che si identificava e si ispirava al modello divino rappresentato da Atena.

La giornata di allegrezza si qualificava per essere una festa barocca grazie al contenuto politico programmatico descritto e grazie alla presenza di una serie di caratteristiche sempre in linea con le grandi feste che venivano organizzate in altre aree d'Italia o d'Europa.

La giornata di allegrezza infatti conteneva elementi bizzarri che suscitavano curiosità oltre a elementi spettacolari che provocavano stupore e meraviglia. Lo spettacolo doveva sorprendere e divertire ma poiché le feste venivano organizzate non solo per diletto, ma anche per raccontare qualcosa di significativo, l'evento doveva lasciare spazio all'interpretazione del messaggio programmatico sottinteso alla festa, che nel caso della giornata di allegrezza del 1686 era incentrato nell'esibizione della mercanzia che il duca aveva da offrire, oltre che invocare l'assistenza divina per garantire la vittoria della Serenissima sui turchi.

Dal punto di vista artistico inoltre, poiché questo tipo di feste avvenivano in pubblico, non nel privato dei palazzi o all'interno di accademie, tali spettacoli effimeri dovevano tenere conto dell'immaginario culturale della città e quindi venivano progettati per rispettare, includere ed esaltare

l'ideologia cittadina per come veniva esibita durante i rituali civici ricorrenti, come la festa della Sensa. Per tale motivo i riferimenti mitologici della giornata di allegrezza discendevano e si potevano ritrovare nella decorazione del Bucintoro, che fungeva da esempio originario per qualsiasi parata acquatica.

Oltre ai dettagli bizzarri e sorprendenti, oltre alla magnificenza e alla meraviglia, la giornata di allegrezza del 1686 esibiva un gusto barocco anche per gli elementi decorativi accostati in modo ridondante, come ad esempio le fontane d'acqua allestite sull'acqua, sulla macchina galleggiante destinata a rappresentare il trionfo di Nettuno, il re dei flutti, oppure per i dettagli incongrui come l'allestimento di una caccia grossa alla selvaggina pesante inscenata nel bel mezzo di una città d'acqua invece che nel suo ambiente naturale, le selve.

Allo spirito barocco poteva essere annoverata anche la concatenazione degli elementi zodiacali per coppie di opposti: fuoco/acqua/terra/aria, che rimandavano alla passione barocca per l'astrologia e per le metafore alchemiche<sup>118</sup>. Inoltre la predilezione per gli opposti e per la confusione – intesa come disordine, turbamento e come rifiuto di aderire a qualsiasi definizione – si manifestava con evidenza in quasi tutte le allegorie.

Nella peota di Venere per esempio, convivevano i tesori del mare, le conchiglie lucenti e i coralli, insieme con le rose e i mirti, rispettivamente i più bei fiori dei giardini e i più bei fiori spontanei.

Nell'allegoria di Marte, veniva rappresentata l'antitesi fra guerra e pace grazie all'accostamento realizzato a prua in cui i più terribili strumenti di morte erano maneggiati con grazia da un paggio a ricordare che la guerra era solo un evento temporaneo che veniva intrapresa unicamente per garantire un periodo di pace più prospero in futuro.

Sulla peota di Glauco convivevano svagatezza e consapevolezza del

<sup>118</sup> Si veda il ciclo di dossali lignei scolpiti da Francesco Pianta il giovane, fra il 1657 e il 1664, nella sala superiore della Scuola di San Rocco. In estrema sintesi, l'intero ciclo è impostato sul processo alchemico e spirituale che serve per trasformare la materia bruta verso l'essenza delle cose, per raggiungere la perfezione della verità fino ad arrivare al trionfo della luce rappresentata dal Sole impugnato dall'Ercole, posto in piedi sopra uno stemma riportante proprio i quattro elementi zodiacali. Cfr Massimo FAVILLA, Ruggero RUGOLO, *Venezia Barocca Splendori e illusioni di un mondo in 'decadenza'*, Sassi Editore, Schio (VI), 2009, p. 108-117.



pericolo, poiché gli atteggiamenti ludici, promossi dal dio in persona, si accompagnavano al monito per intraprendere il mare con prudenza a causa delle tempeste e delle insidie della navigazione, rappresentati dal minaccioso mostro marino di prua.

Il contrasto fra le foreste selvagge, patria della dea Diana, sostituite dal giardino amorevolmente coltivato che ne tappezzava invece la peota, creava uno dei possibili contrasti rilevabili sulla quarta imbarcazione, suggerendo di nuovo una contrapposizione fra attività umana e natura espressa per coppie antitetiche: naturale/artificiale, spontaneo/cultivato, selvaggio/educato, come era avvenuto nell'edificio della Boscaglia fatto erigere un anno prima al Lido.

Sulla peota di Diana compariva anche il richiamo alla castità, in opposizione ai voluttuosi inviti di Venere, e l'avvertimento a non lasciarsi trascinare dagli istinti ferini poiché tali impulsi potevano portare solo alla perdizione, come nel caso di Atteone che preso da bramosia per Diana, incapace di trattenersi, offese la dea, la quale lo trasformò in cervo e lo fece cacciare e sbranare senza pietà dai cani.

La scena di Atteone in forma di cervo sbranato dai cani serviva a dare anche un altro avvertimento, quello correlato al lato oscuro di Diana, poiché come dea Lunare aveva necessariamente anche un aspetto tenebroso legato al ciclo di rinascita e morte rappresentato dalle fasi lunari. La scena di caccia quindi rappresentava un intrattenimento piacevole, ma insinuava negli spettatori la riflessione sui pericoli impliciti in tale attività. L'arte venatoria inoltre era considerata un intrattenimento aristocratico, il divertimento più adatto in tempi di pace per dei nobili addestrati all'uso delle armi, un esercizio propedeutico all'allenamento per la guerra. La stretta relazione fra il lato oscuro della dea, connesso alla morte, e i pericoli della caccia e quindi della guerra, riusciva a trasformare l'allegoria di Diana – per quanto inserita in un contesto ludico – in un delicato invito a considerare i rischi delle imprese belliche e a rivalutare la politica neutrale della Repubblica.

L'aspetto tenebroso dell'allegoria di Diana era suggerito dalla densa decorazione dello scafo, in cui i fiori erano talmente fitti da simulare il fondo delle foreste, dando all'imbarcazione un alone di mistero e oscurità, un aspetto che invece era completamente assente nella peota di Pallade, la quale aveva anch'essa una decorazione a fiorami dorati, ma il cui aspetto generale era di luminosità e chiarezza, come si conveniva alla dea della saviezza. Infine i rematori della peota di Diana erano stati travestiti da ninfe, per poter fare parte dell'esercito della dea, dato che la divinità si circondava solo di ninfe e ancelle, inserendo una curiosa confusione fra maschile e femminile.

La confusione degli elementi, più che i contrasti, caratterizzava infine la peota di Giunone, poiché era impostata sull'ambientazione palustre, la quale non poteva essere considerata né pienamente acquatica, ma nemmeno sicura terraferma. La stessa indeterminatezza d'altronde caratterizzava il cigno a prua, raffigurato nell'atto di prepararsi al volo, ma non ancora deciso a volare via.

### **3.11 Le imbarcazioni dei nobili**

Dopo la sfilata degli invitati divini e dei numi tutelari, fu il turno dei personaggi umani di comparire, allo scopo di raccogliere gli applausi e l'apprezzamento del pubblico, giudice di una competizione non ufficiale in cui chi aveva i mezzi, cercava di conquistare il primo posto in una gara che premiava chi riusciva a brillare meglio per nobiltà, bellezza, eleganza, ricchezza, inventiva, caratteristiche che venivano espresse attraverso l'allestimento della propria imbarcazione da parata.

Per primo passò il duca<sup>119</sup>, imbarcato su una margherota rivestita di una stoffa di seta, ricamata a fiorami d'oro. L'imbarcazione era condotta da rematori in abito da gondolieri, vestiti dello stesso tessuto con cui era stata rivestita la barca, i remi erano anch'essi dorati e sia a poppa che a prua erano stati sistemati dei pennacchi piumati. Il duca si era accomodato a

<sup>119</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari*, Venezia, 1686, p. 22.

prua, all'ombra delle piume per ripararsi dal sole. L'intera decorazione non era particolarmente fastosa, poiché era inteso che la sola presenza del duca bastava a nobilitare l'insieme, che d'altro canto si distingueva anche per la vigoria dei rematori, scelti fra i più prestanti, i quali avevano il compito di vogare fino a far volare sull'acqua la margherotta.

Dei tanti che parteciparono alla sfilata alcuni nobili riuscirono a distinguersi più degli altri grazie a delle imbarcazioni rimarchevoli. In particolare, quindici barche notevoli – quattordici peote e una margherotta – alcune veramente strabilianti, vennero incluse nella relazione dell'Alberti, oltre ad essere effigiate in una tavola riassuntiva<sup>120</sup>. Seguendo l'ordine indicato dall'incisione comparve per primo lo spagnolo Don Giovanni Tommaso Enriches di Cabrera, conte di Melgar, che presenziava alla regata con ben due peote ricoperte di seta, decorate con grandi fiori. Come d'uso, i rematori erano vestiti con abiti della stessa stoffa.

Il nobiluomo Antonio Canal aveva invece una peota coperta da un panno bianco costellato da margherite colorate, come il nobile Alvise Dolfin la cui peota era disseminata però di fiori sparsi a simulare un ricamo.

Il nobile Piero Dolfin invece decise di allestire la propria peota ispirandosi al gruppo scultoreo del Falconi, in particolare alla statua della Fortuna posta sulla palla d'oro sostenuta dai due giganti che da pochi anni (dal 1678) era ammirabile sulla Punta della Dogana<sup>121</sup>. La sua peota infatti rappresentava un delfino dalla cui bocca uscivano spruzzi d'acqua. Il delfino inoltre teneva in bocca un'iscrizione inneggiante la Fortuna e per non lasciare dubbi, sia i vogatori che i trombettieri erano vestiti in modo da impersonare la Fortuna, con le stesse caratteristiche di Occasio, la statua posta sulla Punta della Dogana da Mar. Come Occasio infatti i rematori avevano un ciuffo di capelli tenuti alti in fronte perché la Fortuna doveva essere afferrata per i capelli ed essere colta nel momento in cui si presentava, altrimenti una volta passata diventava inafferrabile. Inoltre i vogatori avevano una piccola vela o un drappo arcuato sulla schiena, la

---

<sup>120</sup> Ibidem, p. 23-25.

<sup>121</sup> Si veda foto nell'Elenco illustrazioni.

stessa vela o banderuola che nella Fortuna della Punta della Dogana permetteva, e permette ancora, alla statua di ruotare a seconda del vento, in modo da esprimere la mutevolezza della fortuna, che per definizione è incostante e girevole.

I nobili Francesco Duodo e Pietro Zanobrio avevano una peota ornata di rilievi a stucco, a creare fiorami, così come la peota dei nobili Francesco Foscari e Pietro Zuliani anch'essa decorata con arabeschi di stucco. In entrambi i casi i rematori erano vestiti con delle toghe e abiti d'oro e cimieri piumati.

Il nobile Francesco Loredan si distinse perché utilizzò una margherotta abbellita da dei fasci di piume poste a prua e a poppa. L'imbarcazione fu molto ammirata poiché sfilò due volte, prima al mattino e poi dopo mezzogiorno, facendo cambiare il rivestimento e l'abbigliamento dei rematori fra la prima e la seconda apparizione. Infatti la prima volta la margherotta comparì ricoperta da un tessuto di seta color incarnato e ricami in oro con un disegno a fiorami e rematori abbigliati in abiti coordinati della stessa seta rosata e oro del fondale, mentre al pomeriggio sfilò con un nuovo rivestimento in seta azzurro e oro e rematori vestiti dello stesso tessuto.

La peota del nobile Alessandro Molin appariva come un mostro marino che spruzzava acqua dalla bocca e i cui rematori erano vestiti da abitanti del mare, con squame e pinne dorsali, creando un effetto molto simile a quello prodotto dalla peota di Glauco.

La peota del nobile Giovanni Mocenigo aveva uno strato di tessuto dorato decorato con fiori e ampia frangia e i rematori erano vestiti in accordo.

Il nobile Girolamo Pesaro, ricco esponente veneziano e giudice della regata, si presentò con una peota ricoperta di velluto rosso frangiato d'oro, talmente strabordante che una buona parte della preziosa stoffa era stata lasciata strisciare in acqua. I rematori erano abbigliati in livrea dello stesso velluto cremisino.

La peota del nobile Antonio Savorgnan era lavorata a stucco e decorata a

fiorami argentati e dorati, con vogatori abbigliati d'oro, mentre la peota di Francesco Savorgnan era ricoperta di tessuto dorato e seta purpurea e vogatori vestiti della stessa stoffa.

I nobili Alvise Pisani e Alvise Priuli e Lunardo Venier avevano una peota scolpita con maestria e rematori in livrea.

La peota dei nobili Lorenzo Tiepolo e Orazio Correggio venne ammirata poiché era tutta bianca ed era stata adornata con finissimo ricamo di punto ad aria, inoltre a poppa e a prua erano disposti dei magnifici pennacchi. I rematori erano vestiti in abito alla francese con guarnizioni dello stesso ricamo usato per l'imbarcazione.

La peota dei nobili Giulio Valier e Manin, aveva la prora scolpita in forma di cavallo marino, terminava con una poppa arricciata ed era stata dipinta a fiorami, mentre i rematori erano stati vestiti con tessuti di pregio e cimieri fastosi.

Alla parata di barche private parteciparono molti altri nobili e cittadini, tanto che Alberti in *Giuochi festiui, e militari*, si scusò per l'impossibilità di inserire tutte le imbarcazioni ed equipaggi, ma d'altro canto la descrizione avrebbe riempito dei volumi, tanto erano belle le barche e tanto impegno era stato profuso dai partecipanti per tenere alto il tono della parata.

Infine si concluse anche il numeroso corso di barche private e finalmente venne l'ora di dare inizio alla prima delle tante competizioni della giornata.

### **3.12 Le gare<sup>122</sup>**

In preparazione dell'evento, nella giornata precedente alla regata venne definito l'ordine di gara, vennero iscritti gli equipaggi, e gli scafi destinati alla competizione furono misurati e contrassegnati, infine venne concordato il percorso della regata la quale prendeva il via da San Biagio, proseguiva in Canal Grande fino a Santa Croce – dove era posto il palo per la girata – e l'arrivo venne fissato davanti al palazzo di Casa Foscari.

La cronaca dell'evento raccontava che presero parte 104 barche e 352

<sup>122</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari*, Venezia, 1686, p. 26-30.

rematori<sup>123</sup> per undici ordini di gare che coinvolsero diverse tipologie di imbarcazioni, infatti gareggiarono delle Gondole a uno, a due e a quattro remi, dei Cofani a otto remi, delle Fisolere a un remo, delle Capariole a sei remi, delle Scovazzere grandi a otto remi e dei Battelli da Fusina a due remi, una dimostrazione della notevole varietà di scafi indicativa dell'alta specializzazione raggiunta dai mestieri lagunari.

Il giorno della gara venne posizionata davanti a Ca' Foscari la macchina galleggiante con il Trionfo di Nettuno, per marcare il traguardo della competizione. Come descritto in precedenza, i premi erano nelle mani dei tritoni, che li mostravano al pubblico e ai concorrenti invitando i regatanti a fare del proprio meglio per raggiungere il trionfo.

Le bandiere destinate a ricompensare i vincitori erano fatte di seta, ornate da arabeschi e frangiate d'oro, e la classifica era declinata per colore, poiché i primi ricevevano un vessillo rosso, i secondi uno di colore celeste, i terzi uno verde mentre i quarti ricevevano una bandiera di colore giallo su cui era disegnato – invece dei decori che ornavano le precedenti – un maialino, simbolo dell'ultimo premio.

Alla manifestazione fu spettatrice tutta la cittadinanza che affollò il canale e si godette lo spettacolo sia dalle barche ormeggiate lungo il canale, sia dai balconi e dalle finestre dei palazzi affacciati sull'acqua. Nel mezzo degli spettatori, erano diffusi anche dei trombettieri i quali avevano il compito di intrattenere gli astanti con concerti improvvisati ed inoltre di esortare i regatanti a farsi onore. Gli incitamenti erano così incalzanti da sembrare squilli di battaglia e d'altro canto l'ardore dei concorrenti era tale che le gare pur essendo dei giochi, venivano intraprese con la serietà che serviva in battaglia, evidenziando la tradizionale correlazione fra la pratica della regata e l'addestramento degli equipaggi imbarcati sulle galere da guerra e commerciali.

Giunto il momento, venne sgombrato il canale dalle barche da parata e prese l'avvio la prima gara di otto Cofani, ognuno con otto remiganti più il

---

<sup>123</sup> Il conto è riportato nella relazione dell'Alberti a pagina 29, anche se facendo i conti in modo corretto, le imbarcazioni coinvolte dovrebbero essere 110, mentre i regatanti dovrebbero essere 360.

timoniere a poppa. La competizione fu molto accesa ed equilibrata per cui l'esito fu imprevedibile fino all'ultimo. Gli incitamenti dei poppieri, gli applausi degli spettatori, le grida marinare dei regatanti, produssero uno stridore assordante che venne moltiplicato al momento dell'arrivo, quando vennero premiati i primi quattro e partirono gli applausi per i vincitori e i motteggi di derisione rivolti agli ultimi arrivati.

L'organizzazione di gara era molto serrata, poiché per dare spazio a tutti i corsi previsti era necessario far partire la regata successiva appena finita quella precedente, in maniera da non interrompere la progressione della giornata e non interporre noiosi tempi d'attesa nel divertimento generale.

Finita la prima gara quindi venne dato immediatamente l'avvio al secondo corso composto da quattordici Fisolere a un remo, seguite poi da altri quattordici Battelli a due remi. Venne poi il turno di gareggiare per diverse tipologie di Gondole, quattordici scafi ad un remo, dieci a due remi, dieci a quattro remi – rispettivamente gara IV, V, VI – che furono molto combattute e in cui i regatanti ebbero occasione di mettere in mostra il proprio valore. Seguirono sei Fisolere a quattro remi, che si misurarono in una sfida velocissima e molto combattuta tanto che le sei imbarcazioni giunsero al traguardo con poco distacco l'una dall'altra.

Dopo una serie di prove agonistiche così avvincenti venne fatta partire una gara scherzosa, in cui quattro Gondole a due remi venivano spinte da otto gobbi scatenando gli scherzi e i motteggi del pubblico e poiché le barche in gioco erano solo quattro vennero premiati tutti i partecipanti.

Dopo di loro partì una gara affollatissima, composta da quattordici Capariole a sei remi per un totale di ottantaquattro rematori, il cui sviluppo altalenante tenne gli spettatori con il fiato sospeso fino all'arrivo.

Seguì poi una regata composta da sei grandi Scovazzere, con otto vogatori l'una, che supplirono con il loro vigore alla pesantezza dei legni. Arrivate le Scovazzere, partirono quattro Battelli da Fusina a due remi, vogati da otto donne. Alla fine vennero premiate tutte le partecipanti, poiché gareggiavano solo quattro scafi, ciò nonostante si trattò di una gara

vera, combattutissima, in cui ciascun equipaggio si distinse per il valore e l'ostinazione con cui tentò di sopravanzare le altre concorrenti, per non giungere all'arrivo in quarta e ultima posizione.

Sul finire del giorno si erano ormai corse tutte le gare e arrivato il tramonto le barche cominciarono a lasciare libero il campo di regata, i vincitori sfilando trionfanti con le bandiere della vittoria ben in vista – accolti dagli applausi degli spettatori e dall'apprezzamento del popolo – i perdenti invece fuggendo nei canali vicini per sottrarsi alle battute di scherno e alla feroce derisione dei concittadini.

Giunta la sera, premiati i vincitori e concluso il proprio compito, la macchina galleggiante con il Trionfo di Nettuno venne illuminata da più di duecento torce di cera e di nuovo trainata fino a Santa Croce, dove il Nettuno si produsse in un inchino davanti al palazzo in cui risiedeva il duca e dopo di che la macchina venne sospinta oltre e sparì alla vista, lasciando negli spettatori il rincrescimento di non poter godere ulteriormente di tale meraviglia.

Dalla relazione che venne stampata per eternare il ricordo dei festeggiamenti organizzati dal duca di Brunswick si poteva desumere che l'intero spettacolo, composto da parata allegorica, sfilata di personaggi illustri, macchina galleggiante, gare e serenata finale era stato un successo che aveva molto soddisfatto il pubblico e l'organizzatore.

Venne assicurata una gradevole varietà di situazioni, grazie alla sequenza di soggetti allegorici e fastose imbarcazioni nobiliari, e venne apprezzato il lungo programma di gara grazie all'intervento di tipologie diverse di scafo e l'inserimento di equipaggi insoliti, i nani e le donne, che permisero di scongiurare la monotonia di una giornata così lunga.

Le allegorie garantirono il divertimento, la sorpresa, la magnificenza e la meraviglia come era richiesto ad una manifestazione del genere, e la cittadinanza diede prova di apprezzare l'evento oltre a dare conferma dell'unità civica grazie alla partecipazione popolare e al sostegno espresso nei confronti dei regatanti.



Lo svolgimento della regata quindi fornì la conferma che le gare su barche erano un divertimento tipicamente veneziano e molto gradito dalla cittadinanza, oltre a dimostrare che si trattava di una forma di intrattenimento civile, perfetta per una popolazione progredita, in cui la tensione agonistica veniva temperata e focalizzata alla vittoria.

### **3.9 Conclusioni**

Lo spettacolo del 25 giugno 1686 dimostrò di avere le caratteristiche per essere inserito nella tipologia degli spettacoli barocchi.

Si trattò di un evento che doveva assicurare del divertimento, ma che comunque, per fasto e grandiosità, era stato organizzato con scrupolosità e professionalità, come si addiceva ad una giornata festiva importante.

La manifestazione d'altronde poteva essere realizzata con tale magnificenza anche perché la città era predisposta per ospitare eventi spettacolari grazie alla particolare sistemazione architettonica e urbanistica realizzata nei secoli, che aveva trasformato Venezia in un perfetto sfondo teatrale usato consapevolmente per gli eventi pubblici statali e privati.

La solennità dell'ambientazione cittadina inoltre imprimeva a tutti gli spettacoli pubblici una serietà che non poteva essere ignorata, per quanto ludiche fossero le finalità dell'evento, poiché le manifestazioni realizzate in città si ritrovavano giocoforza a rispettare le caratteristiche tipiche della tragedia a partire dallo sfondo aulico fisso, dall'azione che si svolgeva in un'unica giornata e in unico luogo, all'azione di personaggi illustri che si comportavano con una certa gravità, anche se feste e riti civici non erano certamente pensati per finire in tragedia.

La giornata di allegrezza finanziata dal duca di Brunswick, che non aveva certamente alcuna intenzione di essere interpretata come una tragedia, funzionava tuttavia come uno spettacolo teatrale ben congegnato in cui tutti avevano un ruolo: protagonisti, comparse, semplice pubblico

giudicante, nonché le divinità chiamate a presiedere silenziosamente gli eventi; uno spettacolo in cui c'erano diverse scene ma anche un fondale teatrale importante, vale a dire la città stessa. Uno spettacolo in cui la finzione era così ben congegnata da sfociare in una sospensione della realtà che ricreava un'apparenza illusoria in cui gli stravolgimenti culturali, le differenze sociali e di censo, potevano essere dimenticate e si poteva realizzare la conciliazione degli opposti: ricchi/poveri, colti/illetterati, potenti e semplici cittadini.

La giornata di allegrezza fu inoltre un'illusoria, ma ben riuscita dimostrazione dell'armonia sociale presente in città poiché lo spettacolo realizzato in quel modo coinvolse tutta la cittadinanza e accomunò popolo, nobili, veneziani e forestieri in un unico idealistico amore verso le virtù civiche di Venezia, esaltando al contempo la generosità del duca.

Fra le virtù civiche esibite durante l'evento del 1686 ci fu anche la dimostrazione di civiltà rappresentata dalla regata, intesa come divertimento civile e ordinato, ed interpretata come manifestazione di spirito guerresco non distruttivo, ma temprato dalla sapienza di Atena.

L'esito positivo delle gare – che furono effettivamente un successo come spettacolo e partecipazione appassionata – e lo svolgimento pacifico degli eventi contribuirono ad alimentare il mito della città pacifica e giusta, regno della pace sociale e dell'essere depositaria di una lunga tradizione ereditata dalle capitali classiche del passato.

La giornata di allegrezza venne progettata per esprimere un messaggio unitario, che teneva quindi conto delle indicazioni promozionali e celebrative del committente privato e che però doveva confrontarsi con la città e l'immaginario cittadino, per cui oltre a soddisfare il committente, lo spettacolo doveva inserirsi nel tessuto cittadino senza offendere in alcun modo la città ospitante.

Per realizzare l'ambizioso progetto, diretto da Giovanni Matteo Alberti, vennero chiamate a collaborare maestranze specializzate, artisti, artigiani, comparse e regatanti. Il risultato, la giornata di allegrezza, fu il prodotto del

lavorio concorde di ognuno di essi, un evento globale e collettivo composto dalla somma di tutte le arti, senza la prevaricazione di una sulle altre, ma tutte assoggettate al rispetto del significato da comunicare, espresso tramite le allegorie, le quali permettevano di veicolare dei messaggi complessi e stratificati e creare uno spettacolo universale.

Oltre a questi elementi, tipici delle feste barocche organizzate nelle altre città della penisola o nelle capitali d'Europa, comparivano anche altre caratteristiche riconducibili alla sensibilità barocca, come l'aspetto ludico e giocoso della giornata, ideata per divertire, ma in cui erano presenti alcune allusioni moraleggianti, come gli inviti e i suggerimenti che le divinità rivolgevano al pubblico, riscontrabili nell'allegoria di Glauco che esortava ad intraprendere il mare con prudenza, oppure l'incitamento a non lasciarsi andare agli istinti primordiali, ritrovabile nell'allegoria di Diana, che fra l'altro ricordava anche la pericolosità mortale della caccia e della guerra.

La festa finanziata dal duca di Brunswick espresse inoltre altre caratteristiche barocche come la ricerca della spettacolarità, della meraviglia e della sorpresa per stupire il pubblico, oltre all'esibizione della magnificenza e dello sfarzo per impressionare i presenti.

L'esibizione delle armi della peota di Marte, o lo stupore provocato dalla caccia di Diana potevano ben essere addebitate a tali tendenze.

Anche la varietà dello spettacolo era frutto della ricerca barocca per dilettere gli spettatori e prevenire la noia con trovate stupefacenti, e la regata grande infatti presentava una gran varietà di soggetti allegorici, musica per distrarre e richiamare gli astanti, un grande assortimento di barche private, nonché le differenti tipologie di gara che permisero l'esibizione di spirito agonistico, declinato in vari modi.

All'interno delle competizioni ufficiali inoltre erano presenti due elementi particolari, lo spirito ludico e comico, quasi grottesco, rappresentato dalla regata dei nani, e l'aspetto fantastico, assimilabile ad una manifestazione dell'irreale, evocato dalla visione delle donne che non solo remavano

come gli uomini, ma manifestavano anche lo stesso spirito agonistico e lo stesso desiderio di vittoria che nobilitava il cuore dei più plebei<sup>124</sup>.

Un altro elemento rispondente alla sensibilità barocca era individuabile nell'uso di dettagli naturali, resi con la massima verosimiglianza, riprodotti però in ambientazioni totalmente artificiali, come il rivestimento di canne palustri della peota di Giunone, oppure gli scogli del Trionfo di Nettuno.

Anche il gusto per le opposizioni antitetiche – come gli elementi del mare e quelli dei giardini pacificamente conviventi sulla peota di Venere – facevano parte dello spirito barocco, oltre alla tendenza alla confusione, alla compresenza di elementi indefinibili, come l'ambiente palustre della peota di Giunone, impossibile da classificare come mare aperto o come terraferma.

Lo stesso uso dell'astrologia faceva parte della cultura barocca e serviva per raccontare gli elementi fisici attraverso metafore mitologiche, per cui per riferirsi all'acqua salata, come sul Bucintoro, si ricorreva alle divinità classiche, citando ad esempio la dea Salacia, oppure si utilizzava l'allegoria della interpretazione del volo degli uccelli sacri a Giunone per raccontare la capacità dei veneziani di interpretare i fenomeni atmosferici. Come per le feste barocche romane – le più studiate dalla critica<sup>125</sup> – anche per questo evento venne rilasciata una relazione a stampa, completata con un corredo di incisioni illustrative. Il resoconto si proponeva di rendere fruibile la festa ai posteri e agli assenti, con la consapevolezza che la festa era un evento effimero, non riproducibile e quindi, doveva essere raccontata a chi non aveva potuto parteciparvi. Inoltre c'era la consapevolezza che anche la festa era una forma d'arte meritevole di essere goduta e ammirata, come avveniva per i capolavori dell'arte permanenti. D'altronde, i monumenti, le sculture e le pitture erano pensate per essere ammirate possibilmente per sempre e quindi non necessitavano di essere raccontate, poiché potevano essere godute a sazietà dal vivo e riguardate. L'arte effimera invece per sua definizione

<sup>124</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari*, Venezia, 1686, p. 27.

<sup>125</sup> Si vedano i due volumi scritti da Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Silvia CARANDINI, *L'effimero barocco, strutture della festa nella Roma del '600*, Bulzoni Editore, Roma, 1978.

non poteva essere tramandata, quindi l'unica maniera di eternare l'evento rimaneva il resoconto dettagliato degli apparati festivi e il racconto del significato uniformante che aveva conformato la festa.

Tutto questo rese la festa del 25 giugno 1686 uno spettacolo pienamente barocco.

### **Nota sulla datazione**

I festeggiamenti finanziati dal duca Ernesto Augusto di Brunswick sono stati descritti nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, alla voce *Venezia*<sup>126</sup>, datati però al 1685.

In effetti i reformatori dello studio di Padova diedero licenza allo stampatore Andrea Poletti di procedere con la stampa dei *Giuochi festivi e Militari*<sup>127</sup> il 7 febbraio 1686, lasciando intendere che a quella data inquisitori e censori avessero visto le bozze della relazione di uno spettacolo già avvenuto. Alberti nel suo *Giuochi festivi e Militari*, scriveva che il “25 Giugno decorso si celebrò la regatta grande<sup>128</sup>” senza indicare l'anno, alimentando il sospetto che tutte le manifestazioni si fossero svolte prima della licenza dei reformatori e generando nel lettore il dubbio che tutto si fosse svolto entro il 7 febbraio 1686.

Tuttavia nell'introduzione alla riproduzione fotostatica dell'originale, stampata in occasione della regata storica del 1988, Lina Urban Padoan distingue correttamente gli avvenimenti indicando la festa svoltasi al Lido, come avvenuta nel maggio del 1685, mentre la regata grande e la serenata *l'Amor sincero* vengono datate giugno 1686.

Dall'analisi del testo si può desumere che le serenate incentrate sul giudizio di Paride e sulle Deità Marine oltre allo spettacolo della boscaglia, avvennero effettivamente fra maggio e giugno 1685, prima della visita che Brunswick fece a Piazzola sul Brenta, ospite di Marco Contarini. In quell'occasione il duca, nell'agosto 1685, godette degli intrattenimenti

<sup>126</sup> Voce *Venezia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, Roma, 1975, p. 1550.

<sup>127</sup> Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festivi, e militari*, Venezia, 1686, p. 6.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 11.

fastosi che il procuratore di San Marco aveva voluto offrirgli, festeggiamenti che diedero vita alla pubblicazione *L'orologio del piacere* di Francesco Maria Piccioli<sup>129</sup> edito nel luogo delle Vergini nel 1685, pubblicato a intrattenimenti conclusi.

La datazione discordante tra l'Enciclopedia dello spettacolo e quanto riportato nella presentazione alla riproduzione fotostatica dei *Giuochi festivi e Militari* della Urban Padoan, ha stimolato una più approfondita verifica delle date.

La ricerca di altre fonti ha quindi confermato la corretta datazione fornita da Lina Urban Padoan, poiché la serenata *l'Amor Sincero* venne pubblicata nel 1686 e il brano conclusivo cantato dalla Fama annunciava i successi colti a seguito delle battaglie avvenute in quell'anno nel Peloponneso. Coerentemente la Fama celebrava le avvenute conquiste di Pilo e Messene, le località della Morea indicate con nomi classici allusivi nel linguaggio dell'epoca alla presa di Navarino Vecchio, avvenuta il 2 giugno 1686, e alla presa di Navarino Nuovo, appena quindici giorni dopo<sup>130</sup>.

Il duca di Brunswick e la Repubblica sottoscrissero accordi per la fornitura di eserciti mercenari per tre campagne militari: 1685-86-87, truppe comandate dal terzogenito, Massimiliano Guglielmo, con l'ausilio di un comandante più esperto, il conte Otto Wilhelm von Konigsmarck, che raggiunse la Morea nel maggio del 1686<sup>131</sup>.

Sebbene nel testo dei *Giuochi festivi e Militari* non sia stato riportato l'anno, seguendo l'andamento della guerra e dei contratti è possibile confermare la presenza del Duca a Venezia anche nel 1686, nel periodo di carnevale e poi in tarda primavera.

Infine l'Alberti, riferisce che alla parata di barche private partecipò anche Don Giovanni Tommaso Enriches di Cabrera, conte di Melgar, destinatario

<sup>129</sup> Francesco Maria PICCIOLI, *L'orologio del piacere che mostra l'ore del diletteuole soggiorno hauto dall'altezza serenissima D. Ernesto Augusto vescouo d'Osnabruc, duca di Bransuich, Luneburgo &c. nel luoco di Piazzola di S.E. il signor Marco Contarini*, Piazzola nel luoco delle Vergini, 1685.

<sup>130</sup> Kenneth M. SETTON, *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*, the American Philosophical Society, Philadelphia, 1991, p 297.

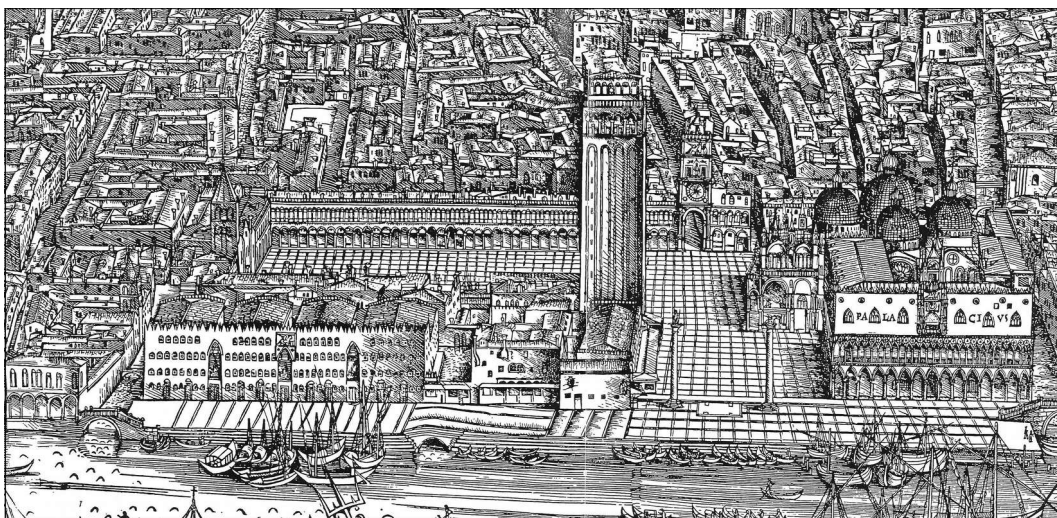
<sup>131</sup> *Ibidem*

di un componimento poetico pubblicato a Venezia nel 1686, *Il Mondo creato diviso nelle sette giornate*<sup>132</sup>, che ottenne il placet degli inquisitori a Venezia nel giugno 1686 e venne poi pubblicato a Milano in ottobre dello stesso anno. Tale pubblicazione conferma la presenza del conte di Melgar a Venezia e a Milano in quell'anno e quindi permette di confermare la datazione della Regata grande al giugno 1686.

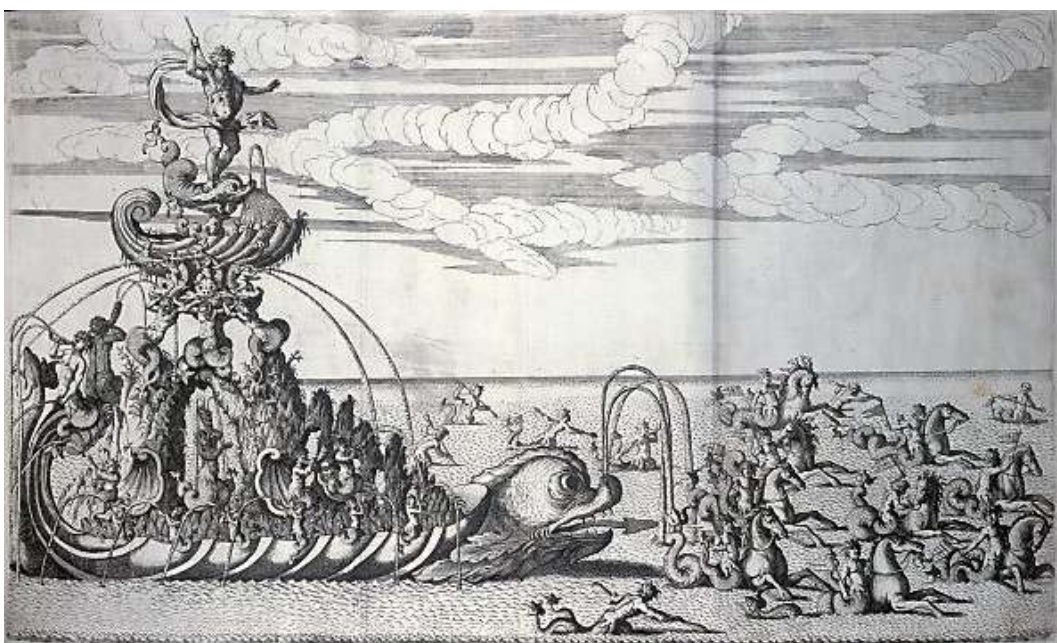
---

<sup>132</sup> Giuseppe Girolamo SEMENZI, *Il Mondo creato diviso nelle sette giornate*, pubblicato in Milano per Camilo Corrada vicino a S. Sebastiano, 1686.

## Immagini



*Figura 1, Jacopo de' Barbari, Veduta di Venezia, particolare, 1500, Venezia, Museo Correr*



*Figura 2, Il trionfo di Nettuno*





Figura 3, Peota di Venere

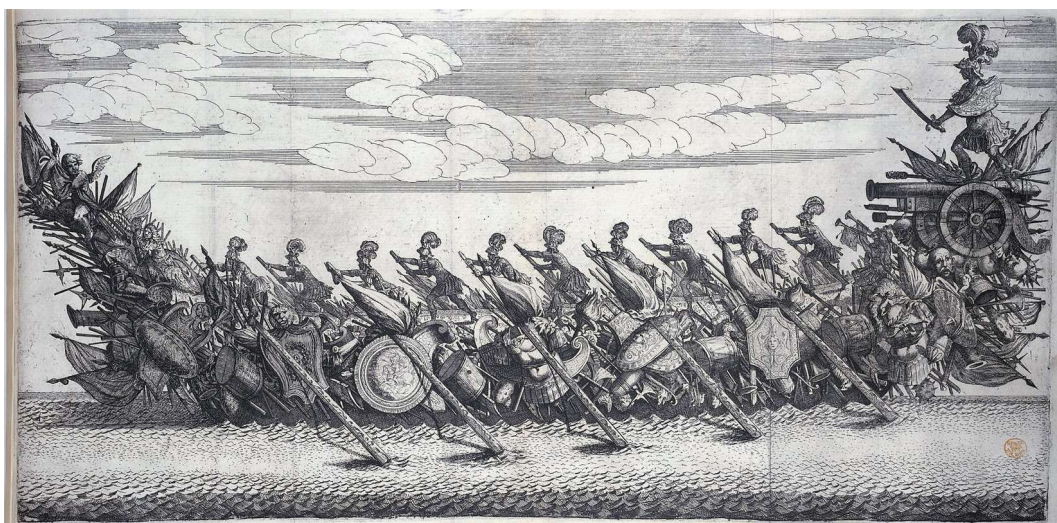
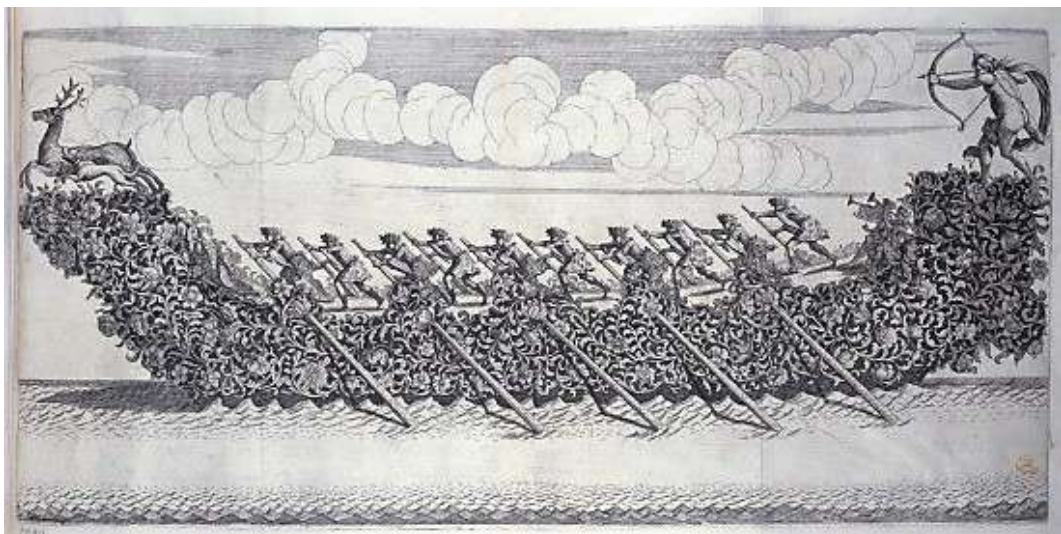


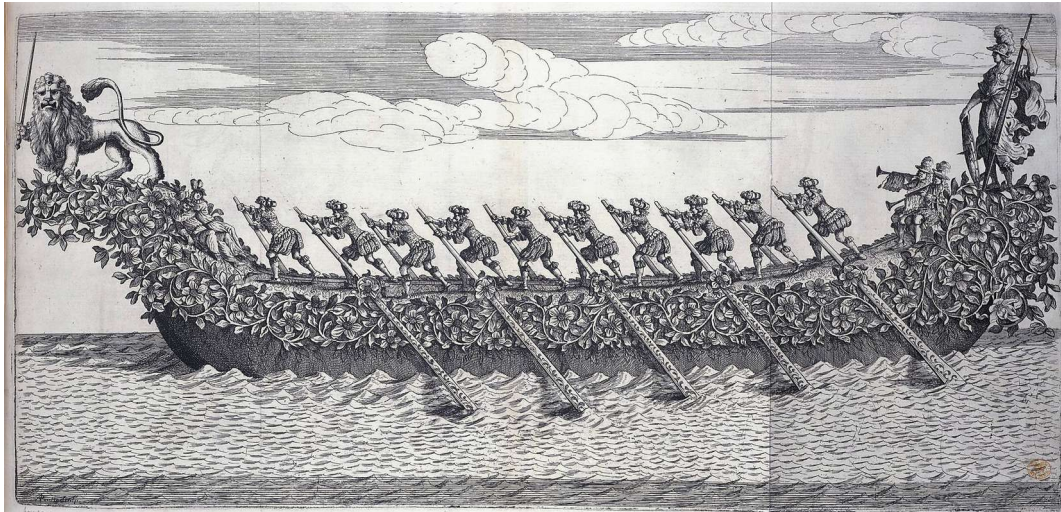
Figura 4, Peota di Marte



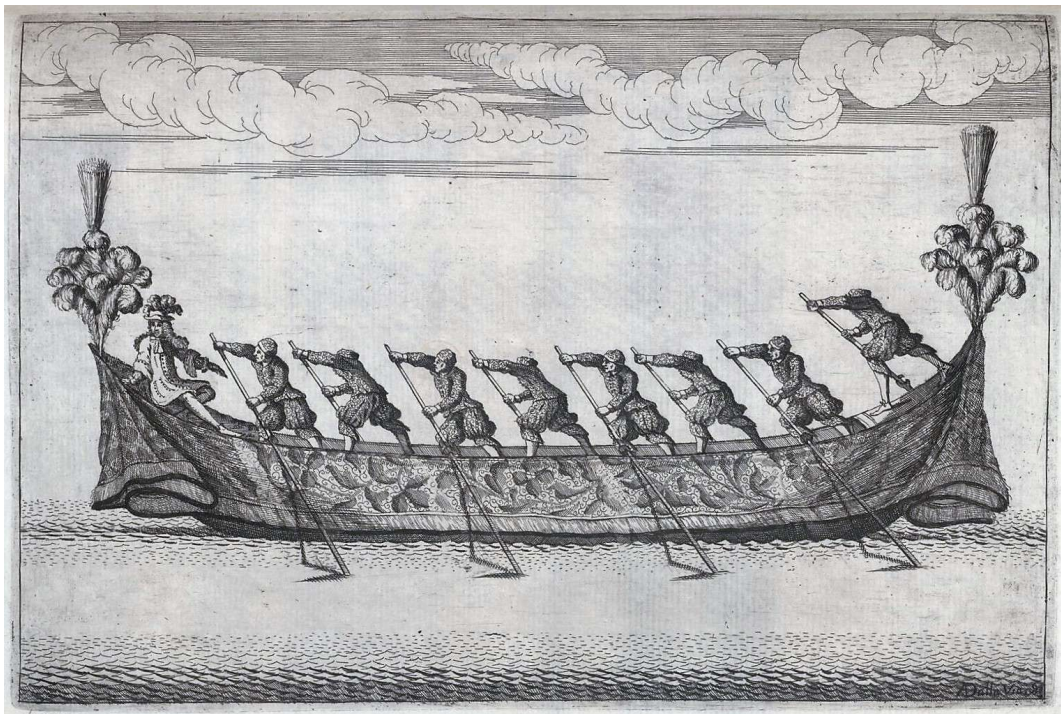
*Figura 5, Peota di Glauco*



*Figura 6, Peota di Diana*



*Figura 7, Peota di Pallade*



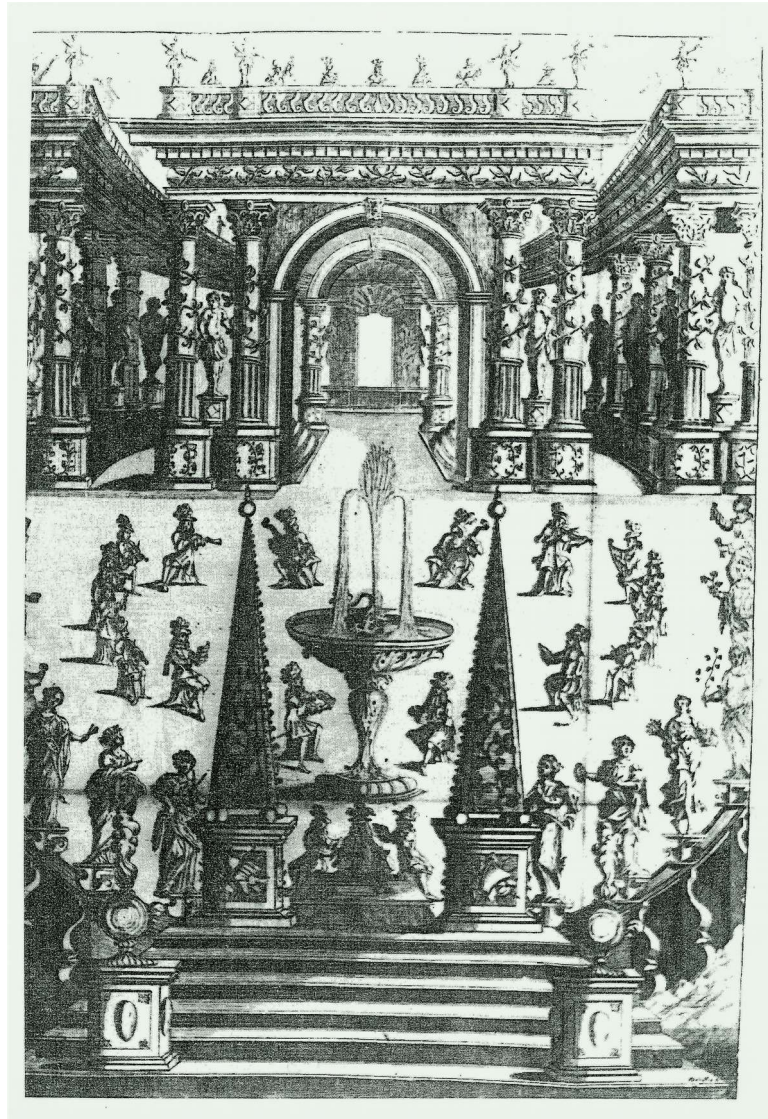
*Figura 8, La margherota del duca di Brunswick*



Figura 9, Le quindici imbarcazioni nobili



Figura 10, Machina galleggiante con Proteo per la serenata l'Amor sincero



*Figura 11, Machina galleggiante aperta con il teatro per la serenata l'Amor sincero*



*Figura 12, Bernardo Falconi, Occasio, 1678, Venezia, Punta della Dogana*



*Figura 13, Pompeo Batoni, Trionfo di Venezia, 1737, Raleigh, North Carolina Museum of Art*



## L A F A M A .

**C**essate, ò là cessate, ò solli Amanti  
di più l'aure affordar co' vostri pianti  
Vopo non è qui d'amorosi carmi  
Cedano i vostri pietri al suon de l'armi

Io de l'opre più eccelle  
Precorritrice alata, occhiuta Dia,  
La da' Ionici flutti

Oue spargono al vento

Ben mille armate prore

Più di Glorie, che d'aure i lini gonfi **O REINA del MARE**

Qui venni à celebrare i tuoi trionfi

Al suon de tuoi metalli

Da l'Ottomano foglio

Caduta è già la Barbara Fortuna

Cesse PILO, e in MESSENE

Ecclissara restò l'Araba LVNA.

Tempo fia che là nel suolo

Di BIZANTIO incarenato

IL LEONE CORONATO

Spieghi vn di l'audace Volo;

E trà mille scettri infranti

Vada ne l'ASIA à calpestar TVRBANTI .

D'allori Trionfali

Cinta l'algosa fronte

Frà zue di smeraldo

Corra de l'ADRIA al mar con piè d'argento

Cento Oricalchi, e cento

Spargono in suon giocondo

Del VENETO VALOR 1e GLORIE al Mondo.

*Sinfonia di Trümbe.*

Sin ch' il Sol con aurre chiome

Là nel Ciel s'aggirerà

Nel suolo, e nel MARE

De VENETI il nome

Eterno farà :

Sin ch'abbracci il Mar, la Terra

Sin che lume il giorno haurà,

In PACE, ed'in GVERRA .

De VENETI il Nome

Eterno farà.



Figura 14, Serenata l'Amor sincero, esortazione de La Fama, 1686

## Elenco delle illustrazioni

*Figura 1*, Jacopo de' Barbari, *Veduta di Venezia*, 1500, Venezia, Museo Correr

*Figura 2*, Il trionfo di Nettuno

Illustrazione tratta dal testo *Giuochi festiui, e militari*, cit.

British Library, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=021>

*Figura 3*, Peota di Venere

Illustrazione tratta dal testo *Giuochi festiui, e militari*, Poletti, Venezia, 1686.

British Library, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=025>

*Figura 4*, Peota di Marte

Illustrazione tratta dal testo *Giuochi festiui, e militari*, cit.

British Library, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=027>

*Figura 5*, Peota di Glauco

Illustrazione tratta dal testo *Giuochi festiui, e militari*, cit.

British Library, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=031>

*Figura 6*, Peota di Diana

Illustrazione tratta dal testo *Giuochi festiui, e militari*, cit.

British Library, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=033>

*Figura 7, Peota di Giunone*

Illustrazione tratta dal testo *Giuochi festiui, e militari*, cit.

British Library, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=037>

*Figura 8, Peota di Pallade*

Illustrazione tratta dal testo *Giuochi festiui, e militari*, cit.

British Library, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=039>

*Figura 9, La margherota del duca di Brunswick*

Illustrazione tratta dal testo *Giuochi festiui, e militari*, cit.

British Library, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=043>

*Figura 10, Le quindici imbarcazioni nobili*

Illustrazione tratta dal testo *Giuochi festiui, e militari*, cit.

British Library, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=045>

*Figura 11, Machina galleggiante con Proteo per la serenata l'Amor sincero*

Illustrazione tratta dal testo *Giuochi festiui, e militari*, cit.

British Library, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=062>

*Figura 12, Machina galleggiante aperta con il teatro per la serenata l'Amor sincero*

Illustrazione tratta dal testo *Regatta solenne et altri sontuosi*

*apprestamenti di allegrezza esposti alla sodisfattione universale,*

Riproduzione facsimile dell'edizione Poletti, Venezia, 1686, a cura di Lina Urban Padoan, Venezia, Centro internazionale della grafica, 1988

*Figura 12*, Bernardo Falconi, *Occasio*, 1678, Venezia, Punta della Dogana

*Figura 13*, Pompeo Batoni, *Trionfo di Venezia*, 1737, Raleigh, North Carolina Museum of Art

*Figura 14*, Serenata *L'Amor sincero. Serenata consecrata al merito sublime delle Nobilissime dame dell'Adria*, Per Francesco Nicolini, Venezia, 1686

[https://books.google.it/books?id=t0TEeQrZoqEC&printsec=frontcover&dq=serenata+l%27amor+sincero&hl=it&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=serenata%20l'amor%20sincero&f=false](https://books.google.it/books?id=t0TEeQrZoqEC&printsec=frontcover&dq=serenata+l%27amor+sincero&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=serenata%20l'amor%20sincero&f=false)

## **Bibliografia**

### **Testi di storia del teatro e di storia dell'arte di carattere generale**

Giulio Carlo ARGAN, Bruno CONTARDI, *Storia dell'arte classica e italiana*, vol. IV, Sansoni, Firenze, 1983

Claudio BERNARDI, Carlo SUSA, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 2005

Oscar G. BROCKETT, *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 2015

Malcom BULL, *Lo specchio degli dèi La mitologia classica nell'arte rinascimentale*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2006

Ennio CONCINA, *Le arti di Bisanzio*, Mondadori, Milano, 2002.

Fabrizio CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari, 2004

Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Silvia CARANDINI, *L'effimero Barocco Strutture della festa nella Roma del '600*, volume secondo, Bulzoni, Roma, 1978

Luigi SALERNO, *Immobilismo politico e accademia*, in *Storia dell'arte Italiana*, parte seconda, *Dal Medioevo al Novecento*, volume secondo, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I. Cinquecento e Seicento, Einaudi, Torino, 1981

Silvana SINISI, Isabella INNAMORATI, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Mondadori, Milano, 2003

Nicola SPINOSA, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell'arte Italiana*, parte seconda, *Dal Medioevo al Novecento*, volume secondo, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I. Cinquecento e Seicento, Einaudi, Torino, 1981

Elena TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, Le Lettere, Firenze, 2012

Voce *Scenografia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, UNEDI, Roma, 1975

Voce *Teatro* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, UNEDI, Roma, 1975

Voce *Torelli, Giacomo (o Jacopo)* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, UNEDI, Roma, 1975

voce *Tragedia* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, UNEDI, Roma, 1975

## **Testi riguardanti le feste in epoca rinascimentale e barocca**

Paolo CAMERINI, *Piazzola nella sua storia e nell'arte musicale del secolo XVII*, U. Hoepli, Milano, 1929

Matteo CASINI, *I gesti del principe La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Marsilio, Venezia, 1996

Roberto CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca alle origini del Teatro Farnese di Parma 1618-1629*, Bulzoni, Roma, 1987

Marcello FAGIOLO, *Introduzione alla festa barocca: il Laboratorio delle arti e la Città Effimera*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di Marcello Fagiolo, De Luca, Roma, 2007

voce *Festa* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, V, UNEDI, Roma, 1975

Roy STRONG, *Arte e potere. Le feste del rinascimento 1450-1650*, Il Saggiatore, Milano, 1987

## **Testi per l'inquadramento storico della situazione a Venezia nel XVII secolo**

Sergio BETTINI, *Venezia: nascita di una città*, Electa, Milano, 1978

Matteo CASINI, *I Cerimoniali*, in *Storia di Venezia*, VII, *La Venezia Barocca. Periodo 1630-1720*, a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1997

Gaetano COZZI, *Venezia barocca*, Il Cardo, Venezia, 1995

Gaetano COZZI, *Dalla riscoperta della pace all'inevitabile sogno di dominio*, in *Storia di Venezia*, VII, *La Venezia Barocca. Periodo 1630-1720*, a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1997

Massimo FAVILLA, Ruggero RUGOLO, *Venezia Barocca Splendori e illusioni di un mondo in 'decadenza'*, prefazione di Filippo Pedrocco, fotografie di Luca Sassi, appendice di Serena Tagliapietra, Sassi, Schio (VI), 2009

Augusto GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Feltrinelli, Milano, 1980.

Augusto GENTILI, *Veronese: la pittura profana*, Giunti, Firenze, 2005

Rudy GUASTADISEGNI, *Le navi della Repubblica*, in Giovanni Distefano, *Atlante storico di Venezia*, Supernova, Venezia, 2007

Eduard HUTTINGER, *Il "mito" di Venezia*, in *Venezia Vienna*, a cura di Giandomenico Romanelli, Electa, Milano, 1983

Luciano PEZZOLO, *L'economia*, in *Storia di Venezia*, VII, *La Venezia Barocca. Periodo 1630-1720*, a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1997

Manuela MORRESI, *Piazza San Marco: istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Electa, Milano, 1999

Maria Beatrice RIGOBELLO, Francesco AUTIZI, *Palazzo della Ragione di Padova: simbologie degli astri e rappresentazioni del governo*, Il Poligrafo, Padova, 2008

Paola ROSSI, *La decorazione scultorea*, in *Dogana da Mar*, di Giandomenico ROMANELLI, Electa, Milano, 2010

Teresa SHAWCROSS, *The chronicle of Morea: historiography in crusader Greece*, Oxford university press, Oxford, 2009

Egle Renata TRINCANATO, *Rappresentatività e funzionalità di piazza San Marco*, in *Piazza San Marco, l'architettura la storia le funzioni*, Marsilio, Venezia, 1970

Voce *Allegoria* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, I, UNEDI, Roma, 1975

Voce *Momaria* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, VI, UNEDI, Roma, 1975

Voce *Venezia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, XII, UNEDI, Roma, 1975

### **Feste a Venezia e giochi d'acqua**

Giovanni Matteo ALBERTI, *Giuochi festiui, e militari, danze, serenate, machine, boscareccia artificiosa, Regatta solenne, et altri sontuosi apprestamenti di allegrezza esposti alla sodisfattione uniuersale dalla generosita dell'A.S. D'Ernesto Augusto duca di Brunsuich, e Lvnebvrgo, Prencipe d'Osnabruch, &c. Nel tempo di sua dimora in Venetia Il tutto descritto, & espresso con sue figure dal d. Gio: Matteo Alberti medico di A.A.S. et alla medesima Altezza Serenissima consacrato*, Stamperia di Andrea Poletti, Venezia, 1686

Margherita AZZI VISENTINI, *Le feste nelle Venezie*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di

Marcello Fagiolo, De Luca, Roma, 2007

Giuliana BALDAN ZENONI POLITEO, *Le corse dei Barbari in Prato della Valle a Padova*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di Marcello Fagiolo, De Luca, Roma, 2007

Voce *Regata in Venezia città mirabile: guida alla veduta prospettica di Jacopo de' Barbari*, a cura di Corrado Balistreri Trincanato, Cierre, Sommacampagna, 2009

Elvira GARBERO ZORZI, *'Giostre di legni in mare' Le 'regate grandi' a Venezia dal tardo Seicento alla fine del Barocco*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di Marcello Fagiolo, De Luca, Roma, 2007

Giulio LORENZETTI, *Le feste e le maschere veneziane, catalogo delle opere e degli oggetti esposti a Ca' Rezzonico*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1937

Antonio PADOVAN, *La vita di Giovanni Matteo Alberti*, in *Giovanni Matteo Alberti, Storia dell'Isola del Cavallino e sue coltivazioni*, a cura di Antonio Padovan, Cierre edizioni, Sommacampagna (VR), 2013

*Canaletto – Brustolon Le feste ducali Rami e stampe dalle collezioni del Museo Correr*, Mostra e catalogo a cura di Filippo Pedrocco e Camillo Tonini, schede di Diana Cristante, Marsilio, Venezia, 2006

Francesco Maria PICCIOLI, *L'orologio del piacere che mostra l'ore del diletteuole soggiorno hauto dall'altezza serenissima D. Ernesto Augusto vescouo d'Osnabruc, duca di Bransuich, Luneburgo &c. nel luoco di Piazzola di S.E. il signor Marco Contarini*, Piazzola nel luoco delle Vergini, 1685

Giustina RENIER MICHIEL, *Festa pel trionfo su la Lega di Cambray*, in *Origine delle feste veneziane*, volume V, Liber Liber, Biblioteca ditale ReteINDACO, pdf free, 2010

Giustina RENIER MICHIEL, *Festa marittima chiamata Regata*, in *Origine delle feste veneziane*, volume VI, Liber Liber, Biblioteca ditale ReteINDACO, pdf free, 2011

Giustina RENIER MICHIEL, *Festa per la conquista della Morea*, in *Origine delle feste veneziane*, volume VI, Liber Liber, Biblioteca ditale ReteINDACO, pdf free, 2011

Giandomenico ROMANELLI, Filippo PEDROCCO, *Bissone, peote e*



*galleggianti: addobbi e costumi per cortei e regate*, Alfieri, Venezia, 1980

Franco ROSSI, saggio introduttivo in *L'orologio del piacere che mostra l'ore del diletteuole soggiorno hauto dall'altezza serenissima D. Ernesto Augusto vescouo d'Osnabruc, duca di Bransuich, Luneburgo &c. nel luoco di Piazzola di S.E. il signor Marco Contarini*, riproduzione facsimile dell'edizione *nel luogo delle Vergini, Piazzola 1685*, Treviso, Canova, 2003

Giuseppe TASSINI, *Feste e spettacoli. Divertimenti e piacer degli antichi veneziani*, Filippi, Venezia, 2009, (prima edizione Fontana 1890)

Lina URBAN PADOAN, *Il Bucintoro La festa e la fiera della Sensa*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1988

Lina URBAN PADOAN, *La regatta grande*, in *Regatta solenne et altri sontuosi apprestamenti di allegrezza esposti alla sodisfattione universale*, Riproduzione facsimile dell'edizione *Poletti, Venezia, 1686*, a cura di Lina Urban Padoan, Venezia, Centro internazionale della grafica, 1988

Lina URBAN, *Dalla momaria alla mascherata: lo spettacolo pubblico a Venezia nel Cinquecento*, estratto da: *Il diletto della scena e dell'armonia: teatro e musica nelle Veneziae dal '500 al '700*, a cura di Ivano Cavallini, Minelliana, Rovigo, 1990

Lina URBAN, *Barche cerimoniali a Venezia*, in *La barca sublime: palcoscenico regale sull'acqua*, a cura di Elisabetta Ballaira, Silvia Ghisotti, Angela Griseri, Silvana, Cinisello Balsamo (MI), 2012

Lina URBAN, *Scenografie sull'acqua: Venezia e il suo impero effimero*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 2015

## **Diplomazia veneziana e guerra di Morea**

Stefano ANDRETTA, *La Repubblica inquieta: Venezia nel Seicento tra Italia ed Europa*, Carrocci, Roma, 2000

Stefano ANDRETTA, *L'arte della prudenza: teorie e prassi della diplomazia nell'Italia del 16° e 17° secolo*, Biblink, Roma, 2006

Piero DEL NEGRO, *La milizia*, in *Storia di Venezia, VII, La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997

Marko JACOV, *Le guerre veneto-turche del 17° secolo in Dalmazia*, Società dalmata di storia patria, Venezia, 1991

*Immagini dal mito: la conquista veneziana della Morea, 1684-1699*, a cura

di Laura Marasso, Anastasia Stouraiti, Fondazione scientifica Querini Stampalia, Venezia, 2001, catalogo della Mostra tenutasi a Venezia nel 2001

Kenneth M. SETTON, *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*, the American Philosophical Society, Philadelphia, 1991

Anastasia STOURAITI, *Venezia e la guerra di Morea: guerra, politica e cultura alla fine del '600*, a cura di Mario Infelise e Anastasia Stouraiti, Franco Angeli, Milano, 2005

### **Opere a stampa del Diciassettesimo secolo**

Ferdinando DONNO, *L'allegro giorno veneto*, Sarzina, Venezia, 1627

Link: [https://books.google.it/books?](https://books.google.it/books?id=I61krvlpLWEC&printsec=frontcover&dq='allegro+giorno+veneto&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjllezl_Z3SAhXJ1ywKHWF_AJsQ6AEIJDAC#v=onepage&q='allegro%20giorno%20veneto&f=false)

[id=I61krvlpLWEC&printsec=frontcover&dq='allegro+giorno+veneto&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjllezl\\_Z3SAhXJ1ywKHWF\\_AJsQ6AEIJDAC#v=onepage&q='allegro%20giorno%20veneto&f=false](https://books.google.it/books?id=I61krvlpLWEC&printsec=frontcover&dq='allegro+giorno+veneto&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjllezl_Z3SAhXJ1ywKHWF_AJsQ6AEIJDAC#v=onepage&q='allegro%20giorno%20veneto&f=false)

Giuseppe Girolamo SEMENZI, *Il Mondo creato diviso nelle sette giornate*, Stamperia di Carlo Antonio Malatesta, Milano, 1686

link: [#v=onepage&q=il%20mondo%20creato%20diviso%20nelle%20sette%20giornate&f=false">https://books.google.it/books?id=C19pAAAACAAJ&pg=RA1-](https://books.google.it/books?id=C19pAAAACAAJ&pg=RA1-PA428&dq=il+mondo+creato+diviso+nelle+sette+giornate&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiU-lqv_Z3SAhUFiywKHcmRAzgQ6AEIHDA)

[#v=onepage&q=il%20mondo%20creato%20diviso%20nelle%20sette%20giornate&f=false">PA428&dq=il+mondo+creato+diviso+nelle+sette+giornate&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiU-](https://books.google.it/books?id=C19pAAAACAAJ&pg=RA1-PA428&dq=il+mondo+creato+diviso+nelle+sette+giornate&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiU-lqv_Z3SAhUFiywKHcmRAzgQ6AEIHDA)

[#v=onepage&q=il%20mondo%20creato%20diviso%20nelle%20sette%20giornate&f=false">lqv\\_Z3SAhUFiywKHcmRAzgQ6AEIHDA#v=onepage&q=il%20mondo%20creato%20diviso%20nelle%20sette%20giornate&f=false](https://books.google.it/books?id=C19pAAAACAAJ&pg=RA1-PA428&dq=il+mondo+creato+diviso+nelle+sette+giornate&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiU-lqv_Z3SAhUFiywKHcmRAzgQ6AEIHDA)

*L'Amor sincero. Serenata consecrata al merito sublime delle Nobilissime dame dell'Adria*, Per Francesco Nicolini, Venezia, 1686

[https://books.google.it/books?](https://books.google.it/books?id=t0TEeQrZoqEC&printsec=frontcover&dq=serenata+il%27amor+sincero&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=serenata%20l'amor%20sincero&f=false)

[id=t0TEeQrZoqEC&printsec=frontcover&dq=serenata+](https://books.google.it/books?id=t0TEeQrZoqEC&printsec=frontcover&dq=serenata+il%27amor+sincero&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=serenata%20l'amor%20sincero&f=false)

[%27amor+sincero&hl=it&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=serenata](https://books.google.it/books?id=t0TEeQrZoqEC&printsec=frontcover&dq=serenata+il%27amor+sincero&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=serenata%20l'amor%20sincero&f=false)

[%20l'amor%20sincero&f=false](https://books.google.it/books?id=t0TEeQrZoqEC&printsec=frontcover&dq=serenata+il%27amor+sincero&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=serenata%20l'amor%20sincero&f=false)