

GIANDOMENICO ROMANELLI

Dai Cavalli ai Franchetti. Un edificio «squisitamente elegante»

Palazzo Cavalli Franchetti, monumentale nuova e sussidiaria sede dell'Istituto potrebbe apparire per più ragioni come un oggetto insieme emblematico ed enigmatico: esaltato come una delle gemme più preziose nella corona del grande gotico ultimo della Venezia oramai quattrocentesca ma anche denigrato come un *falso*; carico di storia e di nomi che questa storia hanno contribuito a scrivere, e tuttavia spurio, quasi un *tradimento*, imbarazzato e imbarazzante, perpetrato nel corpo delicato e prezioso della città per sue presunte fornicazioni ottocentesche: insomma, un rebus sfaccettato e inquietante.

A ben vedere la grande mole è un frutto legittimo e variegato di uno di quei processi di sedimentazione della Storia e di molte *storie*, personali e politiche, economiche e sociali, dinastiche e patrimoniali che hanno toccato e toccano innumeri realtà come questa (e talora più di questa) intricate e importanti; ricche e polisemiche come un palinsesto, tridimensionali e ineludibili.

Il Cavalli Franchetti si trova, urbanisticamente parlando, stretto tra il tronco superstite del rio dell'Orso (su cui prospetta, dall'altro lato, il celebre, per arti e letteratura, palazzo Barbaro) e la viabilità che dal campo di Santo Stefano conduce a San Vidal, al Canal Grande al traghetto di gondola ovvero al ponte che – fin dal 1856 – scavalcando l'acqua, porta all'Accademia. Il suo affaccio di terra, su campo Santo Stefano (se ne



Rosone gotico originale del palazzo, conservato ora nel giardino.

scorge appena uno spigolo della parte meno monumentale e appariscente nella celebre tela di Canaletto con *Il laboratorio di tagliapietra a San Vidal*, National Gallery, London) è chiaramente rappresentato in una delle incisioni di Antonio Visentini nel suo *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores*, e già qui si comprende come da questa parte la realtà della mole era composita e sfrangiata e quasi naturalmente destinata, quindi, ad essere modificata e ristrutturata.

Per converso, se ne può apprezzare l'inconfondibile fronte principale sul Canal Grande efficacemente ritratta da un buon numero di incisori e d'illustratori, soprattutto settecenteschi. Ad un osservatore attento e curioso che si prendesse la briga di far confronti e comparazioni tra quelle immagini e l'oggi, non potrebbero sfuggire i cambiamenti intervenuti tra le raffigurazioni d'allora e il presente; impressione ribadita e accentuata anche se si fa ricorso alle testimonianze dei primi servizi fotografici del volto della città, quelli che cominciano ad esser realizzati alla fine degli anni trenta dell'Ottocento. Il palazzo, insomma, appare mutato, né tale trasformazione risulta di poco conto: certo, le dimensioni e le proporzioni sono infine le stesse; gli elementi qualificanti la fronte restano, gli ornati ritornano e vengono, semmai, caricati di nuove pretese; quella che appare mutata è, per così dire, l'atmosfera, e così il tono del palazzo, il suo respiro, il suo ritmo.

La grande mole già dei Cavalli ha cioè subito una metamorfosi profonda: si badi che non intendiamo dar giudizi o alzare lamenti: ci si limita a registrare un fatto.

Se poi si considera che questo palazzo (come altri, del resto) ha costituito a lungo una sorta di occasione o di pretesto per le ricorrenti diatribe sui restauri a Venezia (filosofia, metodologie, ideologie, finalità ecc.), si può ben condividere l'opinione che la sua storia, antica e recente, valga la pena di essere indagata e ricostruita.

Marcello, Cavalli, Gussoni

L'origine del palazzo è con ogni probabilità da vedere nella volontà dei Marcello (documentati nell'area con proprietà e interessi fin dal medio Trecento, tanto che un importante ramo si dirà appunto *di San Vidal*) di dotarsi di una dimora proporzionata alla potenza e alle ambizioni della famiglia. Il fondo è rilevato a recupero di un credito dai fratelli Pietro e Nicolò Boninsegna; si trattava di una «proprietà sive terra, e casa coperta e discoperta»: siamo nell'aprile del 1365. La costruzione dell'edificio, invece, può essere collocata – per ragioni linguistiche, dimensioni e caratteri – nel medio Quattrocento e appartenere quindi a quella fitta schiera di architetture tardo gotiche che annovera le case dei Foscari, dei Giustiniani, degli Zaguri, dei Soranzo di San Polo, dei Contarini, dei Morosini, dei Bembo e molte altre ancora.

Edifici influenzati certo dalla clamorosa evidenza linguistica di Palazzo Ducale e dall'imminente suggello alla stagione ultima del gotico costituita dal cantiere, sempre a Palazzo Ducale, della Porta della Carta e del porticato Foscari. Già s'annunciava la stagione successiva, già apparivano i segnali inequivocabili dei nuovi linguaggi, quelli del Rinascimento: già si poteva indovinare «il rintocco funebre dell'architettura veneziana e di Venezia stessa» come dirà sconsolatamente Ruskin che con questi anni fa appunto coincidere l'inizio della «decadenza» della città. Ma la casa dei Marcello da San Vidal nasce grande e sontuosa e vanta un invidiabile affaccio sul Canal Grande: a est, l'angusto rio dell'Orso la divide dalla casa dei Barbaro, mentre a occidente la fiancheggia una stretta calle che porta a uno *squero* da gondole che, in effetti, si vede in tutte le figurazioni sei-sette e ottocentesche e di cui ancora si scorgono le tracce in fotografie degli anni Quaranta del XIX secolo.

Nel Cinquecento i Marcello vendono il loro palazzo di San Vidal. Ma non in un'unica soluzione: tra il 1514 e il 1531 viene ceduto alla antica famiglia Gussoni il secondo



piano con annessi e connessi; nel 1569, per converso, il primo piano e relativi annessi passa a una famiglia di più recenti ma non meno significative fortune, quella del grande diplomatico Marino Cavalli, il *kavalier*.

Questo assetto proprietario durerà sostanzialmente fino al termine del Settecento quando il palazzo passa di mano ancora una volta: anzi, inizierà una vera girandola di singolari fortune.

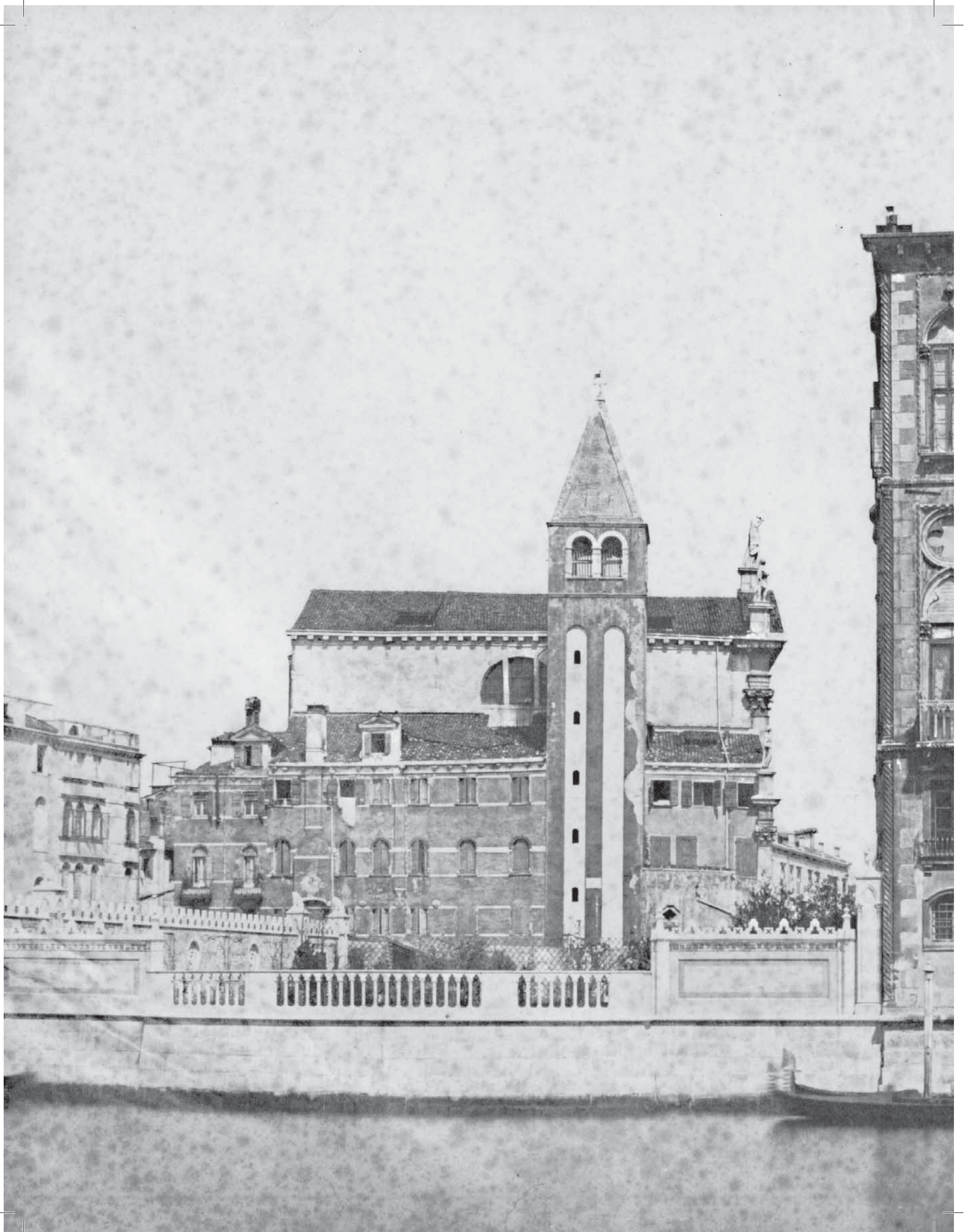
All'origine di questa formidabile macchina edilizia gotica vi è, come s'è detto, il ramo di San Vidal della famiglia Marcello. E qui c'è una data che c'interessa: infatti nel 1473 riscontriamo traccia di un «accordo» importante: esso viene stipulato tra Alvise fu Andrea Marcello e fratelli (Gerolamo, Zuanne, Bernardo e Francesco, secondo il Barbaro) da una parte e Andrea Mocenigo dall'altra a proposito di «un muro *comun* della casa da *statio* a San Vidal in Venetia verso ponente». Quindi: in questi primi anni '70 la casa dei Marcello o era già finita o era in costruzione (dove la necessità dell'accordo coi Mocenigo su un muro di confine); ma la presenza di questa seconda famiglia connette curiosamente tale vicenda immobiliare con quella che porta alla costruzione del vicino palazzo Loredan: ecco infatti che appare ulteriormente e inaspettatamente ben documentata la presenza di proprietà Mocenigo proprio a ridosso della chiesa di San Vidal («a ponente», quindi, rispetto al palazzo dei Marcello) proprietà che tutte o in parte essi venderanno a Gerolamo Loredan e fratelli, nipoti del doge Leonardo, che, a loro volta, la trasformeranno nella casa *domenical*.

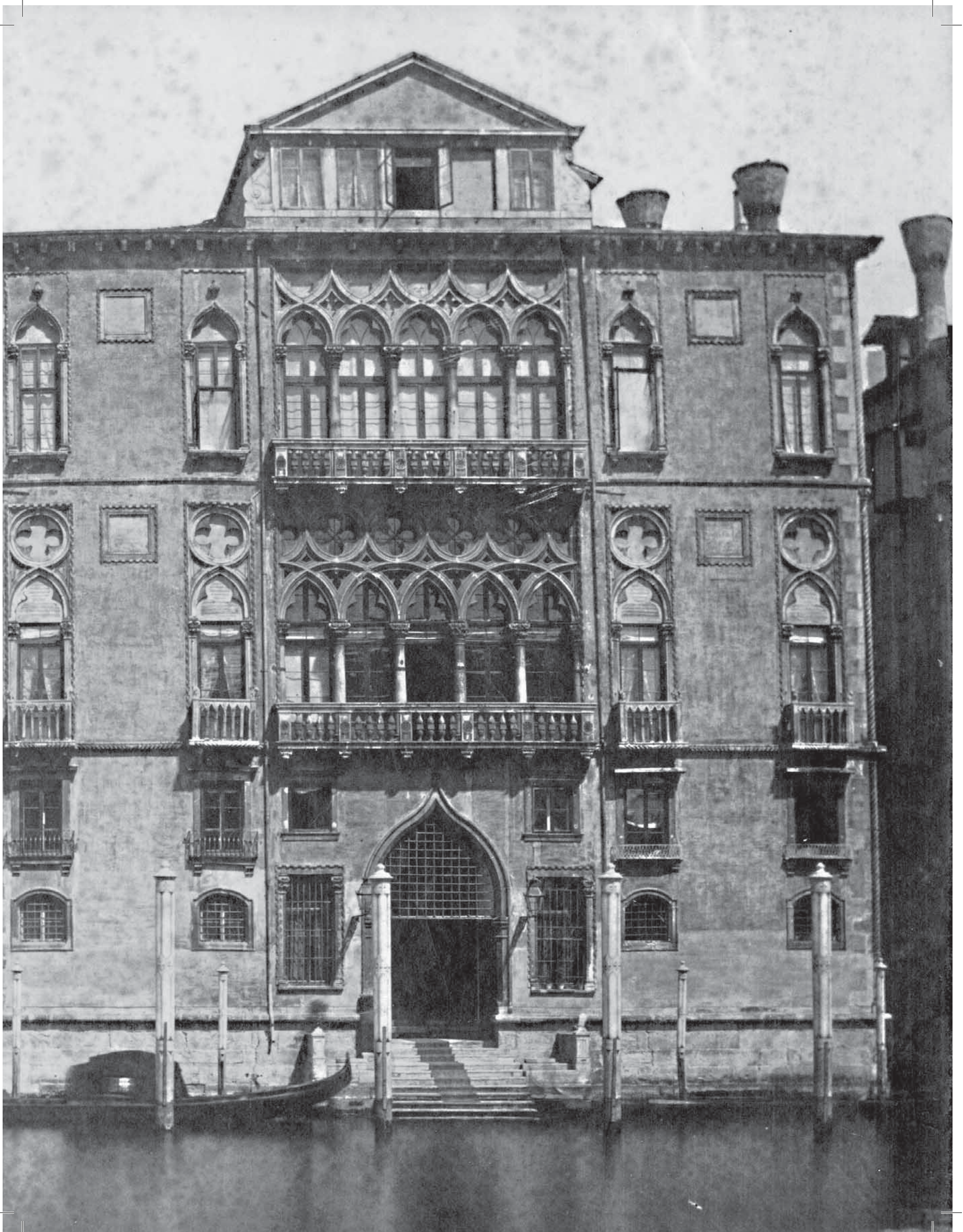
I Marcello, si è detto, venderanno in due successivi momenti il loro palazzo, diviso orizzontalmente in due, a due non meno titolate famiglie veneziane, i Gussoni e i

Fronte verso il Canal Grande.

Nelle pagine seguenti:

Fotografia della seconda metà dell'Ottocento raffigurante il palazzo prima dell'intervento di Camillo Boito.





Cavalli. La vendita ai Gussoni avviene tuttavia per vie famigliari: infatti il palazzo dei Marcello tocca per una terza parte a Elisabetta (*Isabeta*) Marcello rimasta vedova nel 1514 di un Vincenzo Gussoni. Il figlio di Elisabetta, Jacopo, con una serie di acquisti e rilevando diritti dal prozio Bernardo, diviene alla fine proprietario di «andito, corte, crozola del portico di sopra, azion da far un terzo pozo, et tuta la sofita, eccettuando la camara grande del portico di sopra, et sua sofita». Si sta cioè delineando quella partizione dell'edificio che permetterà l'arrivo dei Cavalli e la successiva definizione della divisione proprietaria. Ma, come spesso accade, interessi, volontà e alleanze famigliari possono venire a complicare le cose: Bernardo Marcello, ad esempio, lascerà alla figlia Franceschina, perché lo usi come propria dimora, l'ammezzato sul Canal Grande, compresa parte del portico terreno, cucina e cantina «aziò la possi stare secondo el suo grado».

Nel 1569 Marino Cavalli, *kavalier*, diplomatico di vaglia, acquista per 14 mila ducati il piano nobile del palazzo; e non solo: egli infatti sistema e regolarizza l'intera situazione patrimoniale raggiungendo quella perfetta divisione in due dell'edificio che già s'intravedeva nelle operazioni immobiliari della precedente generazione. Per ribadire la qualità della sua presenza e la garanzia della sua privacy, Cavalli ottiene dal venditore che questi monti un gran lastra di marmo su una finestra prospiciente la corte interna e il *portego*: è quasi il suggello a quell'azione decisa e veloce che porta all'uscita di scena dei Marcello a favore dei Cavalli.

Non vi sono tracce che la coabitazione dei due casati abbia conosciuto scontri o gravi crisi. Si dovettero, cioè, trovare da subito modi e soluzioni atte a rendere possibile – o tollerabile – una tale convivenza.

Al proposito, è curioso rilevare come l'incidente d'un incendio scoppiato nel palazzo nel primissimo Seicento e che dette luogo a un lavoro di *reparation*, si concluda pacificamente con *transation*, *et accordo* tra i fratelli Federico e Marin Cavalli da una parte e Giovanni Gussoni dall'altra; ma generi una lite in casa Cavalli. È quanto si ricava da un «Processo secreto fatto da ser Marin Cavalli contro l'agiostamento fatto da ser Ferigo suo fratello con ser Zanne Gussoni per la casa di San Vidal».

Fosse quindi una completa duplicità di regimi ovvero una separatezza totale che eliminava ogni possibile punto di contatto al di là del piano virtuale e perfettamente bidimensionale che taglia orizzontalmente spazi e volumi di due sovrapposti appartamenti d'un edificio; fosse una contiguità temperata e di perfetto equilibrio ovvero l'instabile controbilanciarsi di tensioni tenute opportunamente sotto controllo o, infine, la più decisa *dis-uguaglianza* a dar ragione a rapporti di predominio e di sottomissione o tutte insieme queste possibili e miscelate forze e tensioni: è innegabile che quella che viene oramai da tutti indicata come «ca' Cavalli» può vantare la sua plurisecolare condizione di doppia realtà e doppia referenzialità e duplice funzione. Anzi; potremo dire che una tale condizione segnerà non marginalmente la storia patrimoniale dell'edificio, e la sua storia architettonica e edilizia.

Nel trascorrere delle generazioni, la casa *da statio* di San Vidal continua a comparire nelle rilevazioni censuarie, nelle disposizioni testamentali, negli inventari dei beni di famiglia: essa è, sotto tutti i punti di vista, il centro della vita dei Cavalli in Venezia. Il ramificarsi della famiglia obbligava altresì a moltiplicare le possibilità abitative di quel piano nobile con annessi mezzanini che era stato l'oggetto dell'acquisto di Marino il vecchio dai Marcello nel 1569: né va dimenticato che lo stesso Marino aveva previsto che tutti potessero continuare a vivere a San Vidal senza dover corrispondere al capofamiglia alcuna pigione ma solo contribuendo alle spese di manutenzione: «et lassar cohabitar secco tuti quelli sui fratelli che vorran starvi, senza pagar fitto alcuno, ma solo contribuir alii concieri di essa e gravezze della terra». Vien meno a tale dettato l'azione con la quale, in cambio della corresponsione di ben 200 ducati annui per l'affitto di altra casa nel 1609 Ferigo viene *escluso* dal fratello Marino dalla casa di San Vidal: è il punto



d'arrivo di quei dissapori che già s'eran manifestati tra i due fratelli all'epoca dell'incendio e avevano anche portato a una divisione dei mobili di casa nel 1606.

Ed è perciò significativo delle crescenti necessità di spazi abitativi che Donata Cavalli risulti acquistare «Due case in contrà di San Vidal attaccate alla nostra casa domenicale acquistate dalla N.D. Lucina Michiel, per instrumento di Andrea Bronzini nodaro di Venezia, 14 Ottobre 1654». Si tratta, presumibilmente, del corpo di fabbrica *attacato* al palazzo domenicale oltre la corte e allungato verso il campo di Santo Stefano e che ci ritorna attestato nell'estimo del 1711 in proprietà di Lucrezia Cavalli vedova di Antonio da Mosto, costituito di due appartamenti, l'uno per *uso* della stessa Lucrezia, l'altro, pure di sua proprietà, ma affittato per 80 ducati annui ad Antonio Canal fu dell'*eccellentissimo* Giovanni Carlo.

Va altresì segnalato come assai per tempo le cose non marciassero in perfetta armonia nel clan Cavalli e proprio a partire dalla divisione dei beni operata da Marino il vecchio nel suo testamento; malumore che dové toccare la disponibilità e gestione del palazzo di San Vidal, né poteva essere altrimenti, esaurendosi col passare degli anni e dei decenni quella capacità e volontà d'*amarsi e sopportarsi* che lo stesso Marino esortava e sollecitava a presupposto e cemento di una operosa e fraterna convivenza. Ma già la vedova di Marino, Giustiniana Giustinian, dissentiva esplicitamente dalle decisioni del marito nel suo testamento ove privava di lasciti i figli di Giovanni (quindi soprattutto Marino il giovane) «per haver quello [Giovanni] hauto vantaggio nelle divisioni della casa di più di ducati 40 mila»; la linea di primogenitura dovrà costantemente appellarsi al testamento di Marino per riaffermare i propri buoni diritti sulla casa di San Vidal. Oltre ai casi di dissapori e liti sin qui segnalati, abbiamo notizia di un «protesto secreto che poi non hebbe seguito» nel 1663 tra i fratelli Giacomo e Zuanne *quondam* Ferigo «per crediti tra di loro, et per la casa da San Vidal». Nell'ultima *redecima*, quella del 1740, i fratelli

Palazzo Cavalli Franchetti dal ponte dell'Accademia.





Veduta esterna dello scalone.

Nella pagina precedente:

Particolare della recinzione del giardino verso il Canal Grande.

Marino e Giacomo Cavalli quondam Antonio denunciano più di venticinque pagine di proprietà distribuite in tutto il Veneto; in testa a tutte continua a comparire la «casa dominical in contrà di S. Vidal dove al presente abitiamo»; l'agente di Giacomo provvede anche alla denuncia dei redditi della zia Lucrezia, vedova di Antonio da Mosto: si tratta dei due appartamenti *incorporati* di cui s'è già avuto occasione di parlare. Da questo Giacomo e da Andriana Vallaresso nasceranno Ferigo, poi abate; Elisabetta, sposa a un Girolamo Bollani; Zaccaria subito deceduto e ancora un Marin che sarà provveditore

straordinario a Padova nel 1760. Il figlio di questi, Lunardo, è l'ultimo maschio della famiglia: egli avrà infatti solo una figlia, Maria Elisabetta Anna, sposa l'8 di gennaio del 1811 a Niccolò Antonio Giustinian di Sebastian Giulio. Questi provvederà a disperdere le cose e le memorie dei Cavalli estirpandone il nome stesso e le insegne dalla casa di San Vidal, quella che Marino il vecchio, troppo fidando nella durata delle fortune degli uomini, avrebbe voluto conservata e tutelata nella sua progenie *in infinito*.

Prima dei Cavalli già i Gussoni avevano disgiunto le loro fortune da quelle del palazzo gotico sul Canal Grande.

Il *catastico* della parrocchia di San Vidal per la redecima del 1661 al numero 80 riporta come Piero Dolfin *quondam* Girolamo pagasse ai fratelli Francesco e Vincenzo Gussoni rispettivamente 225 e 212 ducati annui d'affitto. Nella successiva rilevazione di controllo effettuata per la *redecima* del 1711, è Paolo Grassi *quondam* Giovanni a pagare 380 ducati annui di affitto a Vincenzo Gussoni *quondam* Francesco e a Giulio Gussoni. I Grassi, che si sono insediati nell'appartamento e stanno contemporaneamente edificando il loro palazzo poco discosto da qui, sul Canal Grande in campo San Samuele, stipulano il loro contratto a partire dal 1705.

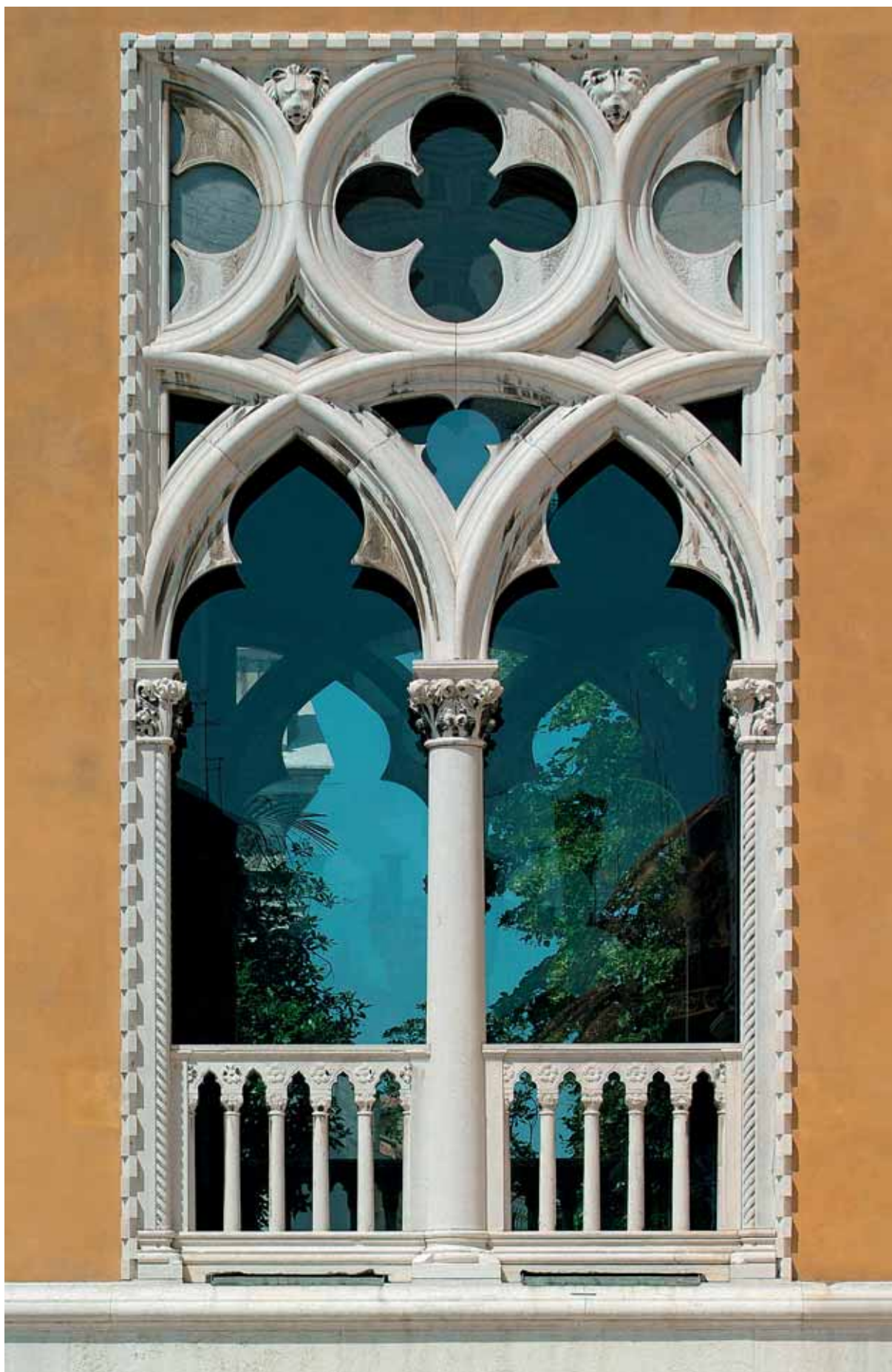
Stesso affitto di 380 ducati annui risulterà pagare nell'ultima redecima del 1740 Antonio Nani a Giustiniana Gussoni. Questa Giustiniana, figlia di Giulio, con la quale si chiude la linea diretta della discendenza Gussoni, fu personaggio assurto all'onore delle cronache nel 1731 allorché, quattordicenne appena, fuggì di Venezia con il conte bergamasco Francesco Tassis rifugiandosi a Mantova. Già promessa sposa con un Alvisè Mocenigo, a contratto nuziale oramai firmato, ella si accordò con il Tassis e, tramite un sotterfugio, il pomeriggio d'una domenica di dicembre si sottrasse alla vigilanza di una zia e della nonna, saltò in gondola e tentò un matrimonio in stile manzoniano presso il parroco di Santa Fosca. L'assenza di questi complicò non poco le cose e costrinse i due a lasciare la città. Tassis ne ricavò il bando e la condanna capitale oltre, naturalmente, alla confisca dei beni e alla esclusione dalla nobiltà. Morto lo sposo di lì a non molti anni, Giustiniana ritornò a Venezia dove prese possesso dell'ingente patrimonio familiare.

Gli ultimi Gussoni non erano tuttavia destinati a pacifiche uscite di scena: se già il padre di Giustiniana era stato protagonista di una vicenda controversa (accusato d'omicidio, arrestato e poi assolto) la madre, Faustina Lazzari, innesterà involontariamente una vicenda destinata a fama addirittura internazionale. Ella aveva infatti lasciato erede del patrimonio familiare, consistente in ben 400 mila ducati, in mancanza di linea diretta Gussoni ovvero Lazzari e laterale Minio, la casa dei Gesuiti di Venezia. La risoluzione della controversia tra i Gesuiti e sua *eccellenza* Gio. Batta Lazzari (Minio Gussoni) si ebbe, da parte della Quarantia Civil Vecchia, nel 1761 e fu a favore del Lazzari, sulla base di una rigorosa interpretazione delle costituzioni di sant'Ignazio «per cui [i Gesuiti] devono essere Mendicanti». Sentenza che fece scalpore nelle corti europee: «Fu trattata la causa – riferisce un osservatore in una lettera spedita a Roma – nella sala del Maggior Consiglio con concorso di gente innumerabile, e degl'Ambasciatori ed altri Ministri de' Principi che sono impegnati dare immediata contezza a' loro Sovrani per lume delle regole de' Gesuiti che mai più fino al presente furono prese in esame da alcun Principe secolare, e questo giudizio illuminerà gli altri Principi e servirà alli stessi di regola».

Dopo che ad Antonio Nani, i Gussoni affittarono la loro casa di San Vidal, a partire dagli anni Ottanta, ad un altro curioso e singolarissimo personaggio, Alessandro Pepoli. Testimonia un osservatore assai attento della Venezia ottocentesca come Giovanni Casoni: «il Teatro dell'Accademia denominata de' *Rinovati* consacrata ad oggetti teatrali, in Casa del Conte Alessandro Pepoli presso S. Vitale, sussisteva ancora già inoperoso fino all'anno 1805», Pepoli era infatti morto nel 1796 lasciando nel secondo piano della sua abitazione questo curioso elegante teatrino ligneo.

Nella pagina seguente:

Bifora dello scalone.





Scorcio dei balconi.

In epoca napoleonica la parte dei Gussoni del nostro palazzo apparteneva per due terzi ai fratelli Girolamo e Giovanni Minio Gussoni *quondam* Alvisè e Zilio Minio Gussoni del fu Giovanni Antonio, eredi di Marino Minio Gussoni *quondam* Giovanni, e per un terzo a Giovanni Labia *quondam* Paolo Antonio.

Al momento di tali affannati passaggi di proprietà, la parte Gussoni ancora consisteva, secondo l'istrumento notarile, del «secondo piano [...] una parte del piano terreno, ammezzati, e tutto il piano de' camerini, e soffitta, con ogni accessorio relativo»: esattamente quanto era stato trattato negli atti che ci son noti, da Marin Cavalli, i fratelli Marcello e Giacomo Gussoni nell'ormai lontano 1569.

A questo punto è possibile riepilogare la situazione complessiva dell'edificio sotto il profilo patrimoniale: vi era un primo piano nobile di proprietà e in uso ai Cavalli; il secondo nobile e il sottotetto ai Gussoni; il piano terreno, invece, era tagliato non simmetricamente in due nel senso della lunghezza, e ciò per consentire l'ingresso separato alle due porzioni dalla calle verso San Vidal, per permettere l'uso di due scale indipendenti ai due diversi piani e, infine, per garantire alle due proprietà il pregiatissimo e irrinunciabile affaccio a livello terreno sul Canal Grande.

Anche lo sviluppo planimetrico dei due piani non coincideva esattamente: la porzione Marcello, poi Cavalli, si era venuta sviluppando, nel lato occidentale, in profondità verso campo Santo Stefano con l'acquisizione di altri corpi di fabbrica successivamente collegati a quello principale.

Alcuni inventari sei e settecenteschi ci restituiscono una sia pur labile testimonianza circa le differenti destinazioni d'uso, l'allestimento e l'arredo del palazzo. Ecco quindi *intrada* e *portego*, camere, salotti, cucine, camerini, *spazza cucine*, *andio*, biblioteca,

archivio delle scritture. I Cavalli dispongono altresì di una *chiesiola* officiata, un *cameron d'udienza*, e di una lunga e stretta *galleria* di quadri: tutti gli ingredienti, insomma, che qualificavano perfettamente il rango, le pretese, le ambizioni, le possibilità della famiglia. Per altro il Boschini, nella sua *Carta del navigar pittoresco* accredita i Cavalli di qualche importante dipinto, come quello di Dario Varotari, *il Padovanino*, cui è assegnato il *Retraton* di un personaggio della famiglia, eloquentemente lodato.

Su tutto questo, dopo la temporanea presenza di affittuari (come il Pepoli che abbiamo ricordato, o i Grassi, qui alloggiati durante la costruzione del vicino palazzo di San Samuele) intervengono brevissimi passaggi di proprietà (in realtà passaggi tecnici che garantiscono l'intervento di mediatori e immobilari, come il noto imprenditore Busetto *Fisola* e, forse, Tommaso Rima) e, infine, l'acquisto di Federico d'Austria e, poi, del conte di Chambord. Anche questa parte della storia patrimoniale del palazzo fu frastagliata e prolissa: giochi speculativi, riserve e ricorsi, incertezze cui s'aggiunsero le vicende belliche o, magari, quelle della rivoluzione del 1848-49, ma, alla fine, Chambord si trovò ad essere proprietario del palazzo e di una serie non secondaria di adiacenze, come si vedrà.

Asburgo e Borboni

È quindi la storia successiva alla scomparsa delle famiglie d'origine (fossero esse i Marcello, come i Gussoni, come i Cavalli e immediati successori) a conferire al nostro palazzo i caratteri inconfondibili di un 'caso': caso architettonico e linguistico, caso storico e dinastico, caso culturale e politico. All'estinzione delle famiglie che avevano legato i loro nomi all'edificio e intrecciato quasi i loro destini all'articolarsi dell'immobile, il Cavalli viene infatti ceduto (1847) al giovane arciduca Federico d'Austria, comandante superiore della marina da guerra imperiale: Federico elimina le vecchie divisioni tra la parte Cavalli e quella Gussoni e riunifica quindi l'unità edilizia; oltre a questo avvia, per quanto attiene gli interni del palazzo, un consistente lavoro di ammodernamento funzionale.

Non possiamo non rilevare come gli interventi messi a segno da Federico (e interrotti nel 1847 dalla sua morte prematura ad appena ventisette anni) siano tutti nel segno dell'ammodernamento di logica e di gusto propri di questi anni: illuminazione a gas, riscaldamento, acqua corrente, tende, divani, *chaises longues*, fioriere e *dormeuses*: l'universo *biedermeier*, insomma, fa il suo ingresso trionfale negli spazi della vecchia dimora gotica. A palazzo Cavalli, sintetizzerà un osservatore francese «on a métamorphosé l'intérieur pour l'adapter aux exigences modernes».

Ma è tuttavia con il successivo proprietario che la vicenda prenderà una piega ancor più definitiva: a tre mesi dalla morte di Federico, infatti, l'edificio viene acquistato da un'altra testa coronata, quella di Henri-Charles-Ferdinand-Marie-Dieudonné d'Artois, il celebre conte di Chambord, designato re di Francia nel 1830 dall'abdicatario Carlo X e immediatamente sconfessato, come è noto.

Con Chambord irrompe sulla scena un altro dei protagonisti della storia moderna del palazzo: l'architetto Giambattista Meduna. Egli, sotto la attenta vigilanza degli intendenti di corte, non apporterà al palazzo solo una massiccia serie di trasformazioni, ma ne riprogetterà, in certo senso, ragioni e logica avviandolo a divenire uno degli emblemi dell'Ottocento veneziano. Di un Ottocento a lungo incompreso e denigrato; problematico certo e controverso, contraddittorio anche; ma così esplicito ed esemplare da risultare paradigma dell'incontro tra storia e modernità, da profilarsi altresì come metafora di un destino epocale di una civiltà intera. Lo coglieva con la lucidità di un genio – e spesso partendo proprio dai lavori veneziani del Meduna – il più originale degli indagatori della Venezia medievale e il più disincantato testimone delle contraddizioni della città moderna, John Ruskin.

La presenza francese a palazzo Cavalli fu lunga e operosa: Chambord vi trascorrevano le stagioni climaticamente più favorevoli; scialba la vita di corte per inquilini reputati universalmente non brillanti: esattamente l'opposto dell'altra corte francese in Venezia, quella tenuta dalla madre di Chambord, la celebre du Berry a palazzo Loredan Vendramin Calergi, travolta dai debiti e da un clamoroso fallimento.

Con l'annessione del Veneto all'Italia nel 1866 alla fine della terza guerra d'Indipendenza grazie all'intermediazione di Napoleone III, Chambord lascia per sempre Venezia e vende il palazzo e tutte le altre proprietà immobiliari in città: il prezzo pagato era meno della metà della stima iniziale, ma occorreva chiudere la trattativa e così fu. Il nuovo proprietario era uno degli esponenti più in vista di una nuova nobiltà, quella del censo e della finanza: la coppia acquirente era infatti formata dal barone Raimondo Franchetti e dalla giovane moglie Sarha Luisa de Rothschild.

Era il gennaio del 1878, la trattativa si era trascinata un decennio.

Il palazzo: origini e struttura

È certo sulla proprietà acquistata nel 1365 dai fratelli Boninsegna, presumibilmente ampliata con altri acquisti di aree sia edificate che scoperte, che i Marcello costruiscono la loro casa domenicale: per l'inizio dei lavori, s'è anticipato, non sarà imprudente pensare all'incirca al quinto decennio del Quattrocento. Una ventina d'anni più tardi (quando si chiude la vertenza di vicinato tra i Marcello e i confinanti Mocenigo) la fabbrica potrebbe esser giunta a conclusione.

La sua fronte si presentava nelle approssimative proporzioni d'un grande quadrato; dalla compartimentazione in tre piani sovrapposti e dalla scansione verticale in tre fasce si ottengono nove quadri simili per dimensione ma di diverso peso e posizione gerarchica. L'asse di simmetria – diversamente che in altre grandi moli coeve – è mediano; così la pentafora del piano nobile che occupa il posto centrale della composizione è decisamente l'elemento di maggior peso e qualificazione nell'insieme.

La organizzazione della fronte corrispondeva – e corrisponde – alla classica distribuzione planimetrica del palazzo gotico veneziano che riscontriamo, ricorrentemente, sia nell'edilizia abitativa maggiore che in quella media: essa prevedeva l'esistenza di un vano centrale longitudinale passante, ripetuto su tutti i piani dell'immobile e in grado di dar senso e ragione gerarchica all'intera gestione dell'edificio; ai lati le camere e i servizi. Nel nostro caso, caratteri e qualità della fronte fanno presupporre l'esistenza di un unitario disegno di progetto: su questo s'innestano paternità linguistiche di cantiere, cadenze sintattiche, vezzi d'ornato, codici. Il risultato finale comporta uno stretto coordinamento di maestranze (capomastri, muratori, scalpellini e scultori, fabbri, carpentieri e falegnami, vetrai e lattonieri, terrazzieri...).

Le due vaste pentafore dei piani nobili hanno sempre attratto l'attenzione degli osservatori e degli storici d'arte: essi sono, in effetto, la cifra grazie alla quale collocare il Cavalli dentro l'orizzonte dell'ultimo gotico veneziano. Se il motivo dell'intreccio degli archi a tutto sesto come generatori degli archi gotici della pentafora del primo nobile non è dato di assoluta novità né a Venezia né altrove, va detto però che esso compare qui – come nel coevo palazzo Giovanelli a San Felice – come una compiuta e riuscitissima elaborazione *moderna* di suggestioni altrove ancora non compiutamente condotte alle loro estreme possibilità espressive. Tale motivo appare altresì nell'altro, e presumibilmente coevo, palazzo Pisani Moretta nella loggia del secondo piano nobile: ma con una sostanziale diversità; mentre infatti nel Cavalli ci troviamo di fronte a una pentafora, nel Pisani Moretta si tratta di un'esafora. Ciò determina una differente collocazione dei quadrilobi della fascia alta del loggiato (sull'asse delle colonne nel Cavalli; sul vertice degli archi gotici nel Pisani Moretta), e, soprattutto, la centralità di una colonna piut-



tosto che di un'apertura nell'equilibrio generale del loggiato e dell'intera costruzione (nel Pisani Moretta abbiamo il doppio portale d'acqua e una simmetria assoluta tra la parte sinistra e la parte destra della mole, l'asse di simmetria essendo costruito da una linea virtuale che propone due esatte e quasi autonome identità speculari). Almeno, quindi, nel confronto tra questi due elementi analoghi, il Cavalli ci offre una maggiore dinamicità di strutture: gli archi a tutto sesto, che sono tre completi ovvero due centrali e due semi-archi ai lati, nel Pisani Moretta, nel Cavalli non formano mai un disegno *chiuso*. Tale dinamicità s'esplica proprio nella sapienza di quell'apertura centrale che raccoglie l'indicazione del fiorone al vertice del portale sull'acqua e va a chiudersi, a ridosso del cornicione terminale, ancora su una forma aperta, quella triloba che trae origine dall'intreccio degli archi acuti della loggia del secondo piano che duplicano a rovescio, in pratica come nel terzo piano di palazzo Foscari, la parte superiore dell'arco trilobato della loggia.

«L'ornamento superiore del finestrone centrale ricorda in gran parte quello delle loggie del Palazzo Ducale» scriveva Francesco Zanotto nel 1856 nella sua *nuovissima* guida di Venezia; e continuava: «Squisitamente elegante, distinguesi per le ottime proporzioni, per le curve ben disposte, e pel buon collocamento delle parti ornamentali accessorie»: e l'opinione può oramai considerarsi come canonica, anzi, assurta nell'empireo delle santificazioni dei manuali e delle guide turistiche. Ma il merito d'aver per primo enucleato un tale giudizio critico spettava tuttavia al maggior storico dell'architettura veneziana del medio Ottocento il marchese Pietro Selvatico.

«Le forme archi-acute si mostrano ottimamente disposte e scolpite, ma sopra ogni cosa spicca il finestrato continuo nel piano nobile, il quale sulle colonne gentili che lo dividono regge archi semicirculari che vaghissimamente si intrecciano fra loro per for-

Vista dal giardino verso il ponte dell'Accademia.

mare archi acuti...». Subito dopo s'affaccia la verve polemica anti-accademica del nostro professore d'estetica: questa loggia appare, infatti, «vero modello di una eleganza che disprezzata da maestri, essi non sanno però di spesso raggiungere coi loro corretti concipimenti di stile greco-romano».

Selvatico reputa tale motivo degli archi intrecciati assai antico e, comunque, qualificante: «io penso che la parte più originale dello stile archi-acuto a Venezia sia quel foro quadrilobato che sta interposto alla parte superiore degli archi inflessi, Son poi d'avviso che codesta particolarità fosse usata la prima volta nelle facciate del pubblico palazzo [Palazzo Ducale] cioè dopo il 1424, indi per imitazione venisse dagli architetti adottata in molti de' prospetti di patrizie case che dovevano alzare. Perciò reputo codesto foro come uno dei caratteri determinanti le più avanzate epoche dello stile archi-acuto in Venezia».

In analogia con numerosi degli altri edifici gotici che ruotano attorno alla metà del XV secolo, anche il Cavalli presenta la non casuale proposta di definizione precisa e qualificante delle linee poste a racchiudere in un saldo disegno e in una esplicita volontà progettuale l'espansione della fronte: in basso il basamento di pietra istriana che si completa con un toro robusto e ben rilevato di solida consistenza strutturale; ai lati ogni piano è chiuso da colonnine a torciglione e dalla serie di conci a pettine di dimensioni alternate in pietra istriana. La linea superiore si chiude con un cornicione di buona consistenza che appariva all'Arslan di «esatto rapporto» con il tutto «sia nell'oggetto che negli intervalli delle mensole» e di più equilibrata soluzione che nella stessa Ca' Foscari.

La fascia inferiore, del pianterreno e dei mezzanini, ordina la fronte con una doppia fila d'aperture: quelle del terreno ad arco molto ribassato e quelle rettangolari e di maggiore ampiezza dei mezzanini.

Particolare della balaustra del giardino verso il Canal Grande.





Ma quel che domina questa parte della facciata è certamente il quadrato centrale con il bel portale ad arco inflesso e le due finestre in corrispondenza della riva. Altre due finestre sopra a queste ultime davano luce al *mezzà* sovrapposto al portale, ma sono state eliminate nei restauri degli anni Ottanta come *barocche* e sostituite con due figure quadrilobate in porfido con palle in nero e bianco e, più esternamente, con gli stemmi di casa Franchetti entro riquadri dentellati alla gotica.

Sempre nella fascia terrena, sarà messo a segno uno degli interventi di più libera interpretazione da parte dei restauratori: l'inquadramento del portale in campitura di pietra istriana, la creazione del disegno tra i finestrini ad arco ribassato e la decorazione con lastre di breccia dorata, così come i quadrati di diaspro di Catania nelle cornici dentellate delle finestre dell'ammezzato e dei due piani superiori.

In questi stessi anni stanno lavorando a Palazzo Ducale Pantaleone di Paolo e Bartolomeo Bon; anzi, come compare nei documenti pubblicati dal Lorenzi e studiati e interpretati soprattutto dal Paoletti, Bartolomeo viene nel 1463 severamente ripreso e minacciato perché non abbastanza solerte nella conduzione dei lavori; egli muore tra 1464 e 1467. È sicuramente in questo contesto, cioè in botteghe come quella dei Bon ricche di un gran numero di maestranze e ricche, soprattutto, di una straordinaria esperienza aggiornatasi anche nel confronto con i lombardi, i comacini, i luganesi fianco a fianco dei quali i veneziani hanno lungamente operato, è qui, allora, né potrebbe essere diversamente, che maturano capolavori come il Cavalli, il Pisani Moretta, il Giovanelli, il Loredan dell'Ambasciatore, il Contarini degli Scrigni e la stessa Ca' Foscari. Un'architettura, si badi, di estrema qualità ed eleganza che sarebbe inesatto o ingenuo giudicare tout court *attardata* per la semplicistica ragione che, contemporaneamente, iniziavano a manifestarsi le prime – e incerte sovente, occorre dire – prove dei linguag-

Particolare della balaustra di un balcone verso il giardino.

gi che saranno detti rinascimentali. Anzi, sempre più spesso anticipando soluzioni, equilibri, proporzioni, finezze linguistiche che saranno riprese e riproposte con semplici aggiornamenti esteriori o addirittura, marcando semplificazioni e arretramenti; comunque avendo portato ad ottimizzazione un metodo (di progetto, di esecuzione, di scala) che si rivela come uno dei più significativi contributi per un'architettura modulare, flessibile, moderna.

L'impegno di Federico d'Austria, lo si ripete, era stato tutto nell'ordine della ricomposizione unitaria del palazzo dopo le suddivisioni Cavalli Gussoni, da una parte e, dall'altra parte, volto a dare un assetto moderno e comodo alla mole, approfondendo non piccole risorse per dotarlo delle comodità offerte dalla tecnologia, dai nuovi ritrovati dell'ingegneria e dell'idraulica così come dell'igiene domestica. Ecco quindi le «55 arpe con ornamento artistico e fumatore» e la «lampada dorata con globo di cristallo» per il nuovo impianto di illuminazione a gas, la «cassetta con manubrio all'inglese» per il wc e il «bidé con vase e cerchio o contorno di pelle» per le ritirate. Non mancavano, naturalmente, i nuovi arredi: chaises-longues e divani, stufe di maiolica e di metallo, *soffà e suppedanei*; fioriere in vimini e dormeuses, sputacchiere (o *sputtarole*) che popolavano tutte le stanze abitate presidiandole immancabili come sentinelle a difesa dei confini ultimi della civiltà e della modernità.

Il palazzo che Chambord rilevava alla morte di Federico era quindi per così dire ancora in mezzo al guado tra storia e modernità. Spetterà al nuovo proprietario e al suo architetto fargli compiere un ulteriore tragitto.

Restauro: I. Enrico di Chambord e Giambattista Meduna

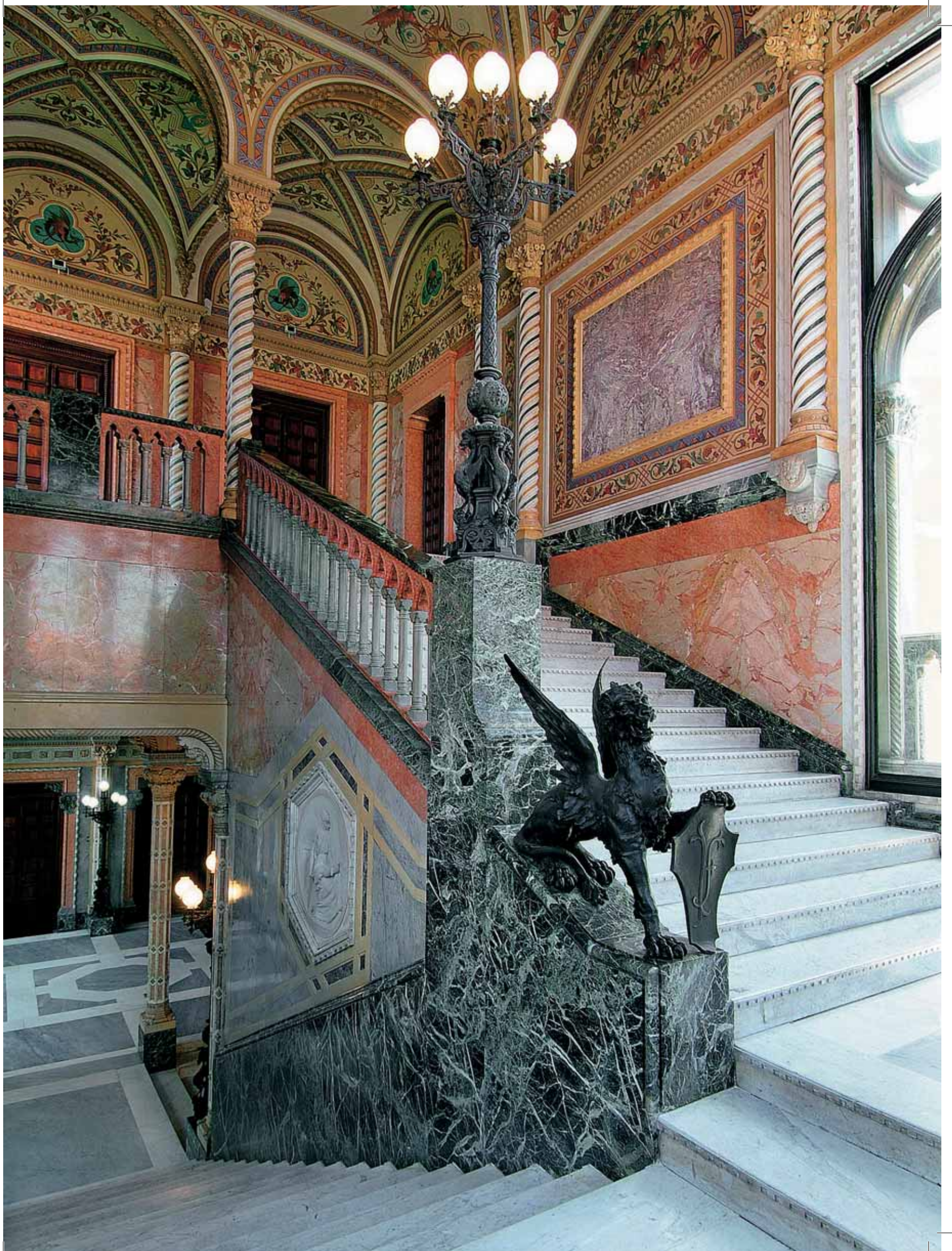
L'architetto reclutato da Chambord era quanto di meglio offrì il medio Ottocento veneziano e veneto: egli si mette all'opera sul Cavalli con lo scrupolo e l'inventiva che gli erano abituali, con la fantasia e la disinvoltura che, allora, tanto erano apprezzate e che spesso gli vennero poi rinfacciate; certo con un invidiabile bagaglio professionale di progettista e di restauratore. Ricostruttore, con il fratello Tommaso, del teatro la Fenice dopo l'incendio del 1836, restauratore della Ca' d'Oro e di palazzo Giovanelli a San Felice, restauratore anche alla basilica di San Marco (e mal gliene incolse, visto che si attirò le più aspre critiche dal milieu ruskiniano e, a seguire, da una buona fetta dell'opinione pubblica internazionale); inventore di stili eclettici e preziosi, di raffinata esecuzione e di ammiccante 'modernità' spesso, però, si concede progettazioni sciatte e stanchi lavori di routine. Geniale in alcune realizzazioni anche fuori di Venezia (la parrocchiale di Carpento e, soprattutto, la villa Revedin a Castelfranco) lascia un corpus di opere unico per vastità, compattezza e versatilità in cui non sfigura palazzo Cavalli anche se gli interventi successivi ne occultarono parzialmente gli esiti.

Per Chambord Meduna, partendo dalla situazione che s'è detta, sviluppa una significativa massa di ipotesi progettuali e mette a segno un complesso d'interventi riconducibili a un triplice ordine di lavori: compattamento e unificazione dell'immobile rispetto alla dilatazione e articolazione in distinti e scollegati corpi di fabbrica: attraverso spazi vari, coperti e scoperti, l'insieme dell'edificato giungeva, sul retro, ad affacciarsi su campo Santo Stefano; la omogenizzazione linguistica e di ornato con particolare attenzione alla fronte occidentale, oggetto di una accurata ricerca sulle possibili varie declinazioni del neo-gotico; la creazione del vasto giardino in affaccio sul Canal Grande.

Merita attenzione del tutto particolare la prima ipotesi di ristrutturazione inviata dall'architetto a Chambord: egli infatti suggerisce l'acquisizione degli immobili situati oltre la stretta calle che ancora divideva il palazzo dal contesto edilizio e l'unificazione delle due differenti unità catastali così da consentire l'allungamento del palazzo vero e proprio e la creazione di un profondissimo atrio passante che dall'accesso di campo

Nella pagina seguente:

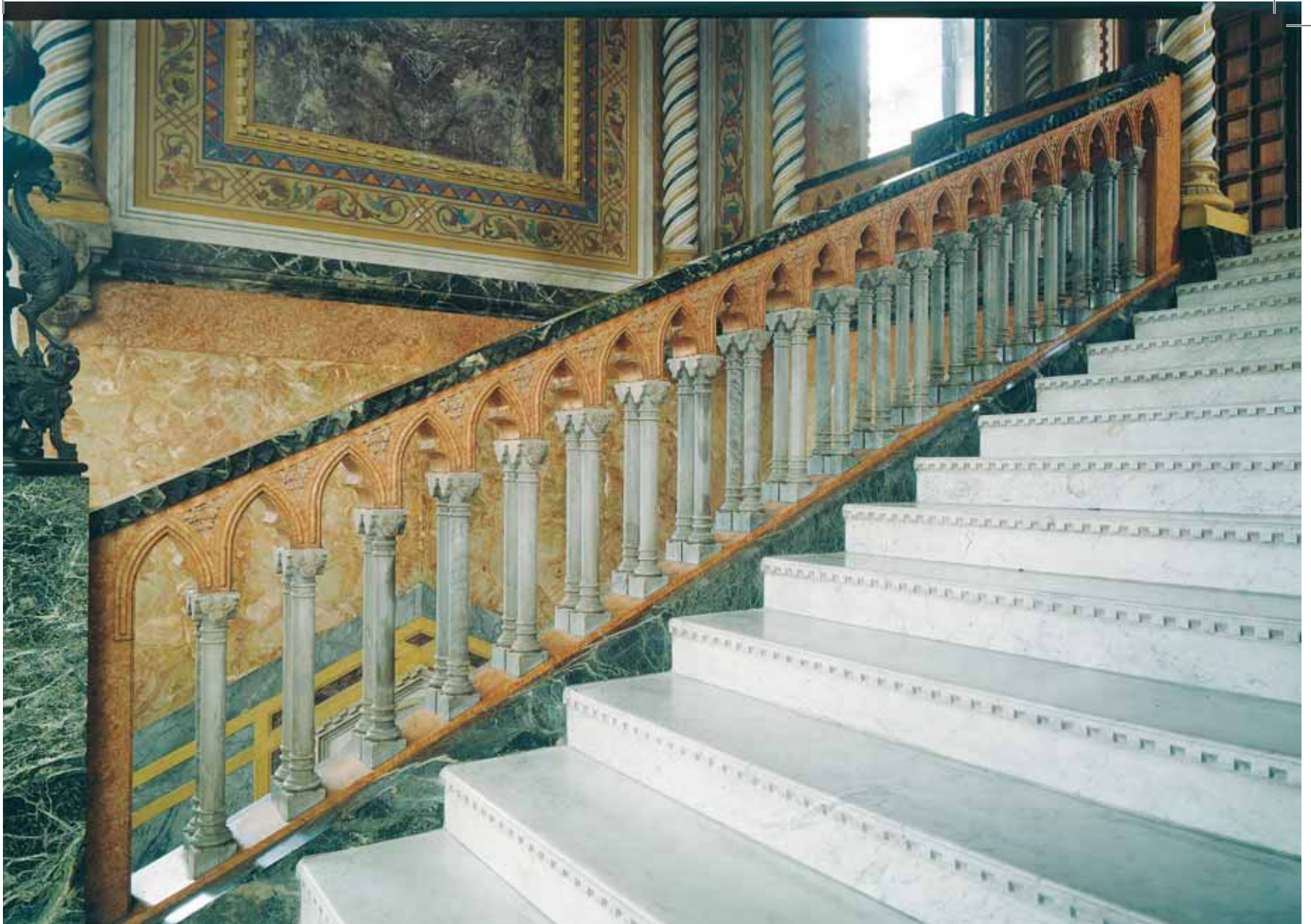
Lo scalone.



Lo scalone dal primo ballatoio.



Santo Stefano arrivasse fino al Canal Grande, con un espediente di sicura efficacia scenografica. La corte del palazzo avrebbe dovuto essere coperta con una grande vetrata sostenuta da quattro pilastri metallici, una sorta di tablino quadrato di ispirazione palladiana avrebbe costituito elemento di raccordo tra l'asse longitudinale e un asse minore, trasversale, sulla linea d'innesto tra un'edra sul lato verso la fronte di campo San Vidal e il ramo principale di un nuovo scalone ricavato nella fascia più irregolare del complesso verso rio dell'Orso. Da un lato possiamo vedere in questa – e nelle altre – ipotesi ancora tracce dell'architettura tardo neoclassica: basti l'insistenza con cui Meduna cerca di conservare l'assialità centrale dell'intero complesso, anche ricorrendo ad espedienti illusionistici, come nel caso della doppia sfalsatura sul terzo dei vani in cui si struttura il nuovo androne, e la sua costante preoccupazione di rinvenire un elemento



coordinatore attorno al quale far ruotare l'intera ristrutturazione secondo regole di derivazione accademica; ma è altrettanto chiaro che egli si sta progressivamente orientando su una ben più pragmatica linea mimetico-interpretativa di stampo storicista. Cioè egli sta conducendo, qui e altrove, un serrato lavoro di definizione progressiva di un tema linguistico che diventerà la sua preferita cifra architettonica in Venezia. Questo vale per la palazzina commerciale al ponte del Lovo (esemplare il percorso ideativo e progettuale compiuto per pervenire alla soluzione finale latamente neo-rinascimento) e, compiutamente, in palazzo Giovanelli a San Felice il cui esito assai apprezzato sin dall'inaugurazione in occasione delle feste per il Congresso degli Scienziati italiani nel 1847, certamente valse a Meduna la chiamata da parte della corte francese.

La vicenda del giardino assorbe molta parte delle preoccupazioni dell'intendente di Chambord a Venezia e della fantasia del progettista. La corte, infatti, voleva fermamente questo giardino: per isolarsi dalla ferialità della strada, per liberarsi della contiguità con due rumorosi e imbarazzanti cantieri (quello del marmista e scalpellino e quello, ancor più problematico, dello squero da gondole); per allontanare da sé e dalla sua privacy gli sguardi degli inquilini del circondario; forse anche per ragioni di sicurezza (durante la rivoluzione del '48, il conte fu sfiorato in piazza San Marco da una misteriosa scarica di fucileria e lasciò precipitosamente le lagune). Ma questa volontà rimase impaniata nelle trappole di venditori e mediatori, così che le trattative per l'acquisto dello squero e degli immobili accanto ad esso (in particolare una bottega di caffè forse messa su in fretta e furia per far lievitare il valore degli edifici) furono trascinati oltre ogni misura e finirono per pesare esageratamente sulle finanze del conte.

Particolare di una balaustra dello scalone.

Alla fine (1856) l'acquisto si concluse; ma non si arrestano le ipotesi di ulteriori espansioni, sempre finalizzate alla realizzazione di un importante giardino: un edificio da appartamenti su cinque piani, già di proprietà della soppressa parrocchia di San Vidal, si ergeva, come è facile vedere nelle incisioni ottocentesche, oltre lo squero. Nuove trattative e nuova capitolazione di Chambord che, pagando assai più del prezzo inizialmente offerto, può finalmente dar avvio ai lavori per la realizzazione del suo giardino: nel 1860 il cantiere è in attività. Non è di secondaria importanza – tutt'altro! – un'ulteriore novità sopravvenuta alla fine degli anni '50: la costruzione e l'apertura al pubblico del ponte in ferro sul Canal Grande da San Vidal all'Accademia. Se il mercato immobiliare del sestiere di Dorsoduro ne risulterà fortemente influenzato, anche la posizione di palazzo Cavalli viene a modificarsi, e non nel senso sperato e voluto da Chambord e alla sua testarda volontà di separazione e di sdegnoso isolamento; la mura del giardino resterà il solo baluardo a limitare una promiscuità crescente con la quotidianità di un percorso stradale che cresceva d'importanza strategica di pari passo con i sintomi di ripresa dell'economia cittadina.

Le difficoltà progettuali – e anche nel caso delle varie parti di palazzo Cavalli furono molte – stimolano la fantasia dell'architetto fino a consentirgli di fornire alla committenza un ventaglio di varianti con l'intenzione di dar soluzione ai problemi logistici e, insieme, di condurre un discorso raffinato e ammiccante con citazioni tre e quattrocentesche e argute rielaborazioni *neo*. I progetti disegnati ne forniscono una parlante testimonianza: essi culminano con gli schizzi per la fronte del palazzo sul giardino cui Meduna intende imprimere caratteri e unitarietà rispetto alla congerie di volumi e di forme portate infelicemente in luce dalle demolizioni.

Quel che giunse a compimento sicuramente delle elaborazioni meduniane – e fu, tutto sommato, abbastanza poco – risultò, e per qualche brano risulta anche oggi, leggibile nella balaustra pittoresca – anch'essa però modificata negli anni '80 – che venne a delimitare il giardino verso il Canal Grande (lo si può utilmente confrontare con quel poco che rimane della stessa recinzione del giardinetto di palazzo Giovanelli, ma lo si può agevolmente considerare nelle molteplici varianti contenute nei minuscoli accuratissimi schizzi a matita che ci sono pervenuti di questo lavoro).

Meduna sta percorrendo un crinale assai ambiguo e frastagliato tra i possibili itinerari del rinnovamento ottocentesco dell'architettura veneziana. Con questi schizzi per la residenza del conte di Chambord (e con altre ipotesi progettuali per coevi interventi in città) egli affronta uno dei più controversi problemi d'architettura e d'interpretazione storica, di filologia e di recupero di linguaggi, di legittimità dello storicismo e di una sua eventuale e possibile lettura in chiave 'moderna'. Si tratta di problematiche che troveranno il loro compimento e la loro tematizzazione (per l'architettura, per la conduzione del cantiere, non meno che per la produzione industriale e le 'arti applicate') solo più tardi e proprio nella pratica e negli scritti di colui che riprenderà in forme nuove la scelta storicistica a palazzo Cavalli (non più Cavalli, però, ma Franchetti), l'architetto Camillo Boito.

Le tre facciate neogotiche che Meduna proponeva per la regolarizzazione del composito fianco occidentale di palazzo Cavalli (quella sul nuovo giardino, cioè, e quelle sul corpo minore di faccia alla chiesa di San Vidal – così crediamo che, in mancanza di più precisi indizi o indicazioni vadano letti gli schizzi pervenutici nelle carte di Meduna al Correr) si presentano certo con caratteri e qualificazione non omogenei (soprattutto la facciatina minore appare frutto di una miscela eclettica e sovraccarica di linee e recuperi accatastati senza rigore); ma la grande fronte sul giardino rivela una tutt'altro che trascurabile acquisizione delle diverse redazioni del gotico quattrocentesco della fronte sul Canal Grande del palazzo; se si eccettua la scala a doppia rampa su tre archi acuti per l'accesso al giardino, infelice nelle proporzioni e nella stessa impacciatissima e simmetrica redazione, se si eccettua la scala, quindi, la fronte della proposta meduniana appare di singolare compostezza e decoro, saggiamente compartita sia orizzontalmen-

Nella pagina seguente:

Parete dello scalone con pannelli allegorici.



te – secondo le indicazioni della facciata sul Canal Grande – ma anche verticalmente, a dar vita a un profondo voltatesta ribadito e consolidato dalla ripresa, dopo la seconda finestra, dei conci e del cordolo in pietra istriana dello spigolo originario.

Pur nella compiutezza dell'assunto, delle intenzioni manifestate e delle cose realizzate, la vivace stagione Chambord-Meduna è tuttavia, nei tempi storici del palazzo, una sorta di episodio-ponte: l'approdo, sotto ogni punto di vista, risulta essere la fase Franchetti-Boito.

Chambord se ne andava da Venezia sotto l'incalzare delle vicende politiche sullo scacchiere europeo, amareggiato per di più dalle disavventure finanziarie della madre, oramai padrone di una serie di realtà immobiliari (oltre al Cavalli, il Loredan Vendramin Calergi, il Giustinian Lolin, già appartenuto alla sorella la duchessa di Parma, e un altro Marcello sempre a San Marcuola) che non riscuotevano più il suo interesse ma delle quali non riusciva a liberarsi convenientemente: i prezzi finali appaiono infine assai lontani dalle aspettative e dalle richieste degli intendenti di corte.

Restauro: II. Raimondo Franchetti e Camillo Boito (e C.)

Nel febbraio 1878 – quindi a dodici anni dall'abbandono da parte di Chambord – il palazzo passava al barone Raimondo Franchetti per 200.000 mila lire italiane da versare in tanti pezzi da venti franchi. Esso resterà proprietà della famiglia fino al settembre del 1922.

In questa nuova e inedita situazione tutto sembra mutare passo: dimensione degli investimenti, dinamismo della committenza, efficienza delle imprese: trecento operai – magnificheranno le gazzette – sono stati messi all'opera per concludere entro l'anno – è il 1878 – il colossale rinnovamento del palazzo. Ma per fare che cosa? Con quali obiettivi e attraverso quale percorso e metodo? Rispondono, ancora una volta, i giornali (e si tratta di un uso della stampa che muterà il segno stesso di operazioni come questa: basti pensare alla risonanza mediatica delle polemiche sui coevi restauri veneziani): «Trattasi di ricostruire architettonicamente, seguendo il modello della magnifica facciata sul Canal Grande, altre due facciate una sul giardino, e l'altra sulla corte. Il lavoro è colossale, ma il barone Franchetti lo vuole compiuto per la fine dell'anno». In realtà gli interventi di Franchetti in questa fase investirono solo una parte minoritaria della mole: il pianterreno, gli ammezzati, il giardino, una porzione del piano nobile. Ma furono rifatte le fronti, fu attrezzato il giardino e, soprattutto, fu edificato ex novo il celebre monumentale scalone: a lavori finiti (almeno per questa parte dell'edificio) il vecchio elegante compatto tardo-gotico palazzo dei Marcello, dei Cavalli e dei Gussoni ne usciva quasi irriconoscibile: gli ornati dipinti, i marmi intagliati, i ferri fusi e quelli battuti, le pietre lavorate, le lampade, gli arredi, tutto concorrevano a restituire – tra elogi non meno che tra critiche e imbarazzi – alla città un'architettura profondamente mutata e nuova: vi era come l'impressione che si stesse assistendo a una svolta. Ma, piuttosto che a Matscheg – ornatista di vaglia – e all'ingegnere Manetti, scrupoloso esecutore di tutta la parte strutturale ed edilizia, era piuttosto a Camillo Boito che andava ricondotta la regia e la cifra stilistica del *nuovo* Franchetti, posto quasi in equilibrio tra due mondi e due versanti culturali. Anzi, si potrebbe forse dire che il palazzo si alza come una sorta di grande monumento a una condizione di frontiera e di demarcazione: non più la dissennata smania interpretativa e scorticatrice che s'era manifestata nella rifabbrica del Fondaco dei Turchi; non la felice creatività romantica del meduniano palazzo Giovanelli a San Felice e nemmeno la sperimentazione reintegrativa della Ca' d'Oro. Quel che presiede alla riforma boitiana del Franchetti è piuttosto uno sforzo di rinnovamento al riparo della storia; è un grande tributo di metodo e di controllo sui mezzi linguistici ed è, insieme, una verifica circa la tollerabilità nel presente di una scelta storicistica che se presenta indubbiamente connotazioni eclettiche,



Medaglione marmoreo dello scalone con l'allegoria dell'Artigianato.

intende tuttavia proporsi in termini non indifferenziati rispetto alle diverse stagioni di quella storia. Ma, si volesse o meno, si era soprattutto avviata una macchina produttiva che, per le dimensioni di lavoro veneziane, già appariva quasi gigantesca: di fronte al moderato lavoro degli anni meduniani, si imponeva una potenza imprenditoriale nuova sulle ali di proporzionati investimenti immobiliari.

Oltre il corpo emergente dello scalone boitiano ci si imbatte nell'altro grande e originale rimaneggiamento di un intero corpo dell'edificio, quello che, partendo dal cortile, tende verso campo Santo Stefano ricalcando solo nelle linee planimetriche esterne le tracce delle precedenti consistenze edilizie. In questo nuovo corpo di fabbrica si manifestano con maggior chiarezza le differenze tra gli operatori delle due generazioni: le grandi arcate terrene, lo stesso gigantismo dei finestroni e delle polifore, la dilatazione e l'ispessimento del disegno, rimarcato in una accentuata sottolineatura dei contrasti cromatici dati dall'uso dei differenti materiali, la geometrica squadratura dei corpi edilizi, le riprese in forma di vere e proprie citazioni di elementi architettonici già presenti nel palazzo, infine: la relativa capacità d'invenzione; tutto questo segna una svolta avvertibile chiaramente.

Grandiosità e correttezza linguistica paiono governare le intenzioni di lavoro del barone e dei suoi collaboratori; in effetti tutta questa parte di palazzo Franchetti risulta un'esercitazione piuttosto rigida e di poca fantasia, lontana davvero dalla creatività e dalla libertà d'invenzione e di scrittura proprie di Giambattista Meduna.

Discorso parzialmente diverso meritano gli ambienti di questa nuova ala, soprattutto il grande vano terreno destinato alle cucine del palazzo. Si tratta di spazi che si affacciano con sette grandi archi sulla corte di accesso; due archi binati trasversali rivelano che si tratta dell'unione di due precedenti volumi edilizi: l'insieme risulta sin-

Scorcio della scala nuova.



golarmente 'ingegnerile' ma, nonostante la dilatazione inusitata, tutt'altro che banale, animato da una luminosità solo parzialmente intercettata dalle fitte griglie metalliche a quadrilobi gotici intrecciati.

Ma veniamo alla fronte sul Canal Grande: rispetto alle necessità strutturali apparve necessario smontare tutta la parte centrale dei due piani nobili; le esigenze imprescindibili della statica si unirono fin dall'inizio con quelle d'ordine estetico, così le «imperiose ragioni artistiche» coincisero, cronologicamente e logicamente, con il consolidamento e le opere di presidio sui due fianchi, con la correzione delle infelicissime condizioni di murature, pilastri, colonne, capitelli e così via: «tutti questi ornamenti – veniamo assicurati – come si fosse trattato degli oggetti di un museo all'atto che venivano levati d'opera, furono numerati, ripuliti ed appartati con ogni cura». Il risultato dell'operazione comportò alla fine effetti non secondari nell'ordinamento generale della fronte del palazzo: fu eliminato completamente il grande abbaino a volute posto – forse nel primo Seicento – a coronamento della grande mole; eliminato nondimeno il poggiolo del secondo piano nobile, esso venne sostituito con una balaustra in luce con colonnine alla gotica; risultò poi modificato sensibilmente anche il poggiolo del primo piano sia limitandone l'ampiezza alle tre sole aperture centrali, sia sostituendo le colonnine di tipo barocco con i pilastrini cilindrici di impronta gotica.

È una delle costanti di quest'intervento: correggere le imperfezioni dell'esistente, cioè la pretesa di riandare alle ragioni prime e fondanti di scelte linguistiche e di canoni architettonici e stilistici ripristinando una virtuale fedeltà originaria a un testo presumibilmente mai esistito.

Anche la riva di approdo sul Canal Grande conobbe una radicale trasformazione: strutturata dapprima in forma molto semplice, presumibilmente a fine Quattrocento, con le due spalliere di tipo lombardesco, viene ora, per converso, ampliata e arricchita di balaustrine gotiche che riprendono i modi dei poggioli dei piani superiori. Al di là di tutte le modificazioni cui s'è brevemente fatto cenno, non va però dimenticata l'operazione di arricchimento con incrostazioni marmoree, inserzione di stemmi e sagome in marmo e pietra pregiata, l'intonacatura essa pure illeggiadrita di colorazioni e arabeschi: il tutto, si badi, conseguiva tuttavia l'effetto, certo non voluto, di svuotamento della consistenza

strutturale e volumetrica dell'edificio; lo trattava in certo senso come una tavola tinta, come una tappezzeria senza profondità o come una carta decorata a stampo.

Diverso appariva invece il discorso per i lavori all'interno della mole: qui dovevano prevalere le comodità quotidiane e le piacevolezze raffinate di un vivere elegante e moderno, il segno, infine, di una distinzione di classe e di censo se non di inesistenti radici aristocratiche affondate nella notte dei tempi. Carlo Matscheg ha qui modo di mettere a frutto le sue consumate e riconosciute doti di decoratore, di ornataista, d'arredatore. Anche in questo caso sia schizzi, idee, disegni compiuti del Matscheg, sia quanto oggi ancora è possibile vedere e studiare delle decorazioni e dell'arredo, tutto ciò ci consente di apprezzare con sufficiente precisione la qualità e il senso di un intervento che, anche sotto questo profilo, seppure con differente significato e caratura rispetto alla più generale operazione d'architettura, apparve per molti aspetti esemplare. In realtà i lavori di questi anni si limitarono alla sistemazione del pianterreno e degli ammezzati mentre il rimanente del palazzo mantenne la sua condizione di non abitabilità in che lo si ritroverà negli anni Venti del Novecento. Degli spazi comuni dell'edificio il solo androne terreno conobbe una completa e radicale sistemazione; per il resto, furono restaurati e arredati al piano terra l'appartamento del barone Raimondo e, all'ammezzato verso Canal Grande, l'appartamento della baronessa, ciascuno di tali nuclei essendo opportunamente concepito e disegnato secondo le destinazioni e le caratteristiche funzionali e di rappresentanza sue proprie.

Il grande androne terreno veniva allora pavimentato ex novo in marmo bardiglio, nembro giallo di Verona e bianco secchiario: il disegno rivela chiaramente i suoi caratteri neogotici nell'intreccio ricercato e allusivo di una figura lanceolata posta in differenti orientamenti; alle pareti una boiserie in rovere ad intarsi e disegni d'ornato, le insegne della casa, sedili lavorati.

Se nell'androne avevano prevalso le ragioni che consigliavano il «perfetto adeguamento allo stile» del palazzo, proprio in funzione del carattere ancora per dir così pubblico e di rappresentanza di quest'ambiente, negli spazi privati, nell'intimità degli appartamenti riservati, Matscheg poteva dar libero corso ai suoi suggestivi montaggi moderni ed eclettici, all'impiego d'una schiera di decoratori, ebanisti, plasticatori e fonditori, falegnami e mobiliari che approntarono un ambiente domestico di inusitata e per molti versi caleidoscopica, opulenta intimità. Spiccavano, in questo piano, il salottino da pranzo del barone, nella stanza d'angolo tra il Canal Grande e il rio dell'Orso («di stile gotico», realizzata in noce); la virtuosistica sala del bigliardo («che sarà decorata nello stile del Rinascimento»: quindi, alla fine del 1880, ancora in lavoro o solo in progetto): dell'una e dell'altra ci sono pervenuti i disegni ma, oggi ancora, una discretamente integra conservazione degli originali consente di leggere agevolmente la qualità e le caratteristiche degli ambienti e della loro atmosfera.

Camillo Boito: uno scalone ambizioso

Nel 1886 era terminata la costruzione dello scalone d'onore: Camillo Boito aveva impiegato quattro anni per la sua costruzione e più d'un anno per il completamento d'ornato. Questa volta egli era sceso in campo non più solo come consulente artistico per i restauri e le ristrutturazioni ma in veste piena di progettista con una delle più celebri realizzazioni dell'architettura italiana del XIX secolo.

Lo scalone è, in realtà, uno straordinario caleidoscopico geniale pezzo di bravura. Ridondante quanto basta per strabiliare qualsivoglia visitatore dei Franchetti e pur conservando fino alla fine della loro stagione veneziana il carattere quasi di macchina celibe (non conduceva, infatti, a gran che visto che non furono mai completati i restauri ai piani superiori) non appare possibile leggere la scala al di fuori della realtà gravitante attorno ai Franchetti da un lato; e, dall'altro lato, fuori dagli orizzonti teorici e pratici della figura di

Camillo Boito. La collocazione stilistica dell'opera non è del tutto agevole: su una dominante caratterizzazione romanica (analoga a quella riscontrabile nello scalone del Museo Civico di Padova), s'innestano riprese gotiche – in chiaro collegamento e forse in omaggio alla lingua originale del palazzo –, marmi lavorati e colonne incastonate di pietre e stucchi e cornici addirittura di sapore cosmatesco. Su tale florilegio s'innestano in straordinaria continuità di toni e raffinata e forse ironica declinazione compositiva, la ricchezza dei materiali che trascorrono dai marmi pregiati agli stucchi, dai bronzi ai pannelli scolpiti per concludersi in alto nelle volte, lunette, crociere, soffitti piani fioriti di una lussureggiante fantastica vegetazione e popolazione di mostri medievali, chimere e animali simbolici.

Il grande pianerottolo del primo piano nobile è ben più che una semplice pausa tra due rami di scala: si tratta invece di una vera propria grande piattaforma sospesa su un'abbagliante e continua cascata di luce che appare essere davvero interamente diafana, quasi inconsistente. Anzi, questa luminosità diffusa senza ostacoli e intercettazioni è quanto qualifica e contraddistingue con maggior originalità l'intero lavoro, costituendone per molti aspetti la vera chiave di lettura.

Si potrebbe allora dire che la stessa accusa d'ecllettismo non regge di fronte a tale constatazione: le varie parti che costituiscono la crosta multiforme e forse eccessiva dell'apparato decorativo dello scalone (formelle, sculture, lastre marmoree, colonne e pilastri incrostati, pitture, cornici, riquadri, mensole leonine, dentelli, fogliami, tutto, insomma, compresi i bronzi e i lampadari) risultano perfettamente intercambiabili perché smaterializzate o fuse insieme a seconda delle circostanze e dell'intensità del fiotto luminoso che attraversa e fa esplodere l'intera struttura dello scalone.

Certo: le pareti della cella, le transenne, l'approdo al secondo piano e così via possono per certi versi apparire un repertorio di industrie artistiche, il catalogo della varietà e ricchezza delle produzioni, l'angolo di un padiglione di Esposizione Universale; ma questo nulla toglie al senso e alla qualità complessiva dell'operazione, al dominio incontrastato che l'architetto mostra di saper mantenere sull'opera nel suo insieme, al coraggio da lui dimostrato nel prediligere, piuttosto che le soluzioni neosettecentiste che s'andavano diffondendo (si pensi, a questo proposito, a palazzo Tiepolo Papadopoli) una architettura in certo senso anti-veneziana, cioè straniante e inventiva, scandalosa e ironica, rischiosa e impegnata, sperimentale e allusiva, cioè, va detto – a dispetto forse delle apparenze – moderna: Boito qui non cita e non rievoca, non rimpiange e non regredisce, egli sta piuttosto costruendosi, laicamente e spregiudicatamente, un rapporto dialettico, creativo, talora addirittura sarcastico con i materiali della storia (che lui, per altro, conosce e rispetta e vuole conservata), sta cioè alacremente lavorando in direzione di quell'architettura della Nuova Italia che ha costituito sicuramente una delle sue più originali elaborazioni teoriche e il suo più impegnato orizzonte civile.

Ai piedi dello scalone una lastra di marmo riporta i nomi dei protagonisti dell'operazione: «Barone Franchetti, C. Boito Architetto, G. Manetti Ingegnere, G. Matscheg Decoratore, E. Chiaradia A. Felici E. Marsili Scultori, P. Biondetti Impresario, P. Tis Fabbro ferraio, A. Bortoluzzi Stuccatore MDCCCLXXXVI».

È quasi l'imperituro suggello su quella che ai protagonisti e agli osservatori appariva, non senza ragioni, come un'impresa di portata storica. Ernesto Marini (1905) giudicava la scala «solenne per vastità, lusso di marmi, di bronzi e di sculture, ma dissonante dallo stile dell'edificio»; per Liliana Grassi (1959) si tratta di «un'opera dove l'equivoco stilistico appare evidente in contrasto con le teorie boitiane». Opinione in parte mitigata da Giuseppe Miano (1969), cui lo scalone appare un «interno di indubbia eleganza, che, caratterizzato da accurata attenzione al particolare e dall'impiego di materiali pregiati, sembrerebbe in contrasto con le teorie di schiettezza e semplicità architettoniche» sostenute dal Boito. Curiosamente, Carrol L.V. Meeks non ricorda lo scalone in pagine pur importanti dedicate al nostro architetto nella sua fondamentale rassegna dell'architettura italiana dell'Ottocento. Più di recente, anche Amerigo Restucci (1982) pare condividere il giudizio



critico più accreditato sullo scalone, evidenziando una «voluta confusione tra i termini di restauro e di ristrutturazione»; mentre le stesse ragioni addotte dal Boito circa «la necessità di un elemento distributivo che svincolasse le singole parti del palazzo suonano come un tradimento nei confronti delle stesse teorie del 'rispetto' di un'architettura, che Boito da anni va diffondendo». Vincenzo Fontana (1979), pur definendo lo scalone «un fastoso *pastiche* di incrostazioni marmoree, sculture e pitture» riconosce che esso «raggiunge un'unità organica contrappuntata da novità lessicali», ma, soprattutto, mette in evidenza la novità tutt'altro che casuale dei grandi infissi in ferro delle polifore: questi infissi «che a prima vista possono apparire posteriori, perchè chiusi da grandi lastre fisse e arretrati per liberare colonne e ogive nell'atmosfera, sono invece originali e il loro disegno elegante non segue, ma contrappunta originalmente quello marmoreo delle polifore».

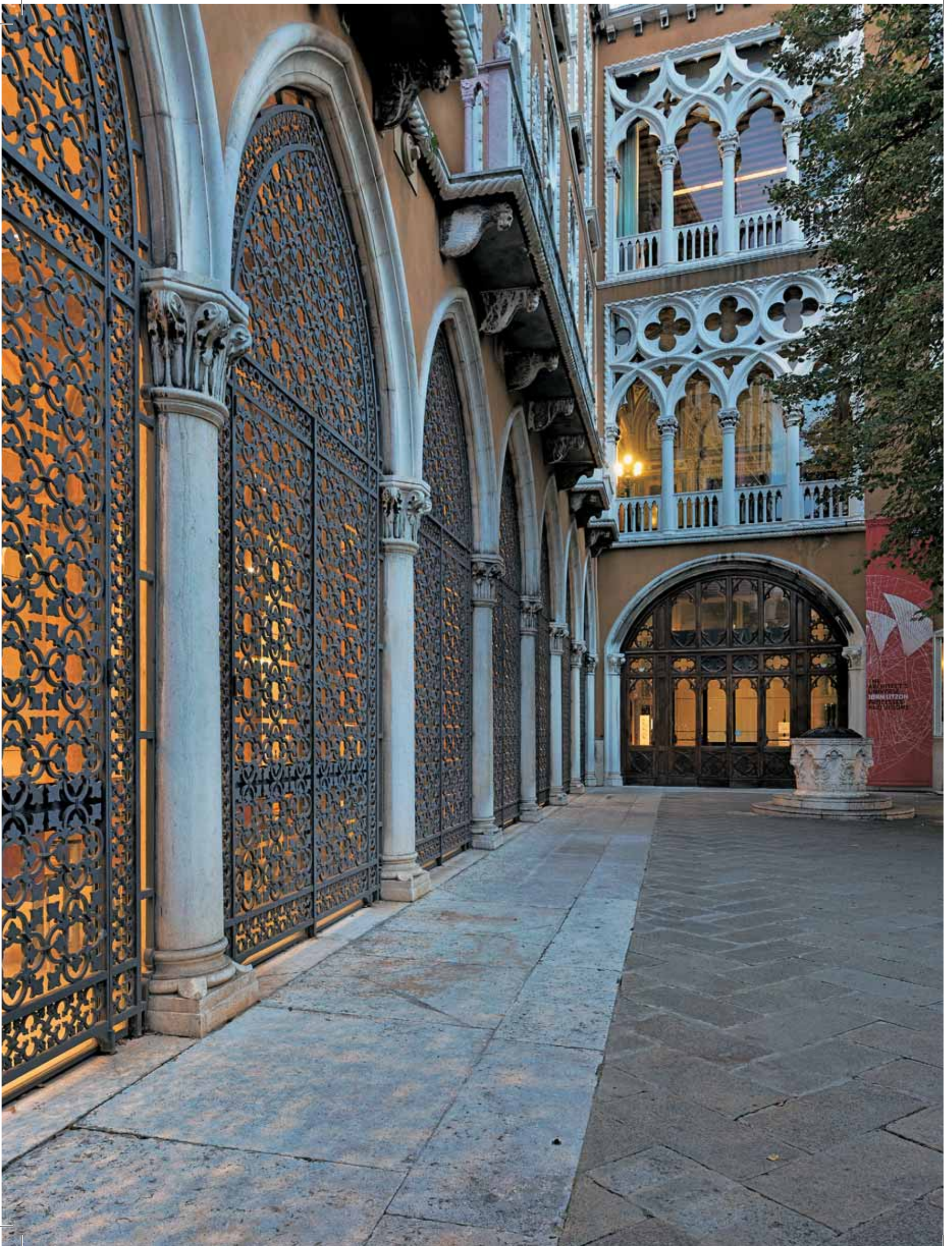
Di fatto, lo scalone del palazzo era divenuto pressoché una necessità dopo l'unificazione della struttura e, soprattutto, dopo il lavoro di semplificazione dell'intero sistema edilizio e l'eliminazione dei vecchi tronchi di scala che sappiamo aver fittamente collegato i vari piani e le differenti sezioni dell'edificio.

Non foss'altro che per le reazioni suscitate a suo tempo e per le contrastanti valutazioni che ancora oggi ne accompagnano le analisi, lo scalone di palazzo Cavalli Franchetti è uno dei 'casi' più dibattuti dell'architettura italiana nel suo difficile e controverso e pur dinamico momento di transizione; e uno dei temi più stimolanti nel dibattito teorico sulla storia, la conservazione, l'imitazione in architettura e sulla legittimità e il ruolo dei 'modelli' nelle arti industriali e nel design.

Pare più difficile sostenere, per contro, la omogeneità di linguaggio dei vari artisti e decoratori all'opera sulle differenti parti dello scalone: marmi e bronzi, rilievi e stuc-

Portego del secondo piano nobile.







Particolare della scala a chiocciola nel portego del secondo piano nobile.

Nella pagina precedente:

Entrata del palazzo dalla corte.

chi, dipinture e sculture paiono ciascuno dominato da un principio ordinatore suo proprio, da una dimensione e da una logica di fatto autonoma: così il neomedioevo delle figure dipinte sulle volte mal si sposa con l'esuberante floreale dei pannelli allegorici in marmo bianco sia di Emilio Marsili che di A. Felici; così i grifi e le chimere di Chiaradia e i leoni romanici sui portali: lo stesso si potrebbe dire per tutto il florilegio di sagome e figure e stemmi e leoni e ogni tipo di gargouilles e mostri e armi e maniglie di porte e di finestre e intarsi lignei e monogrammi in pietra e bronzo e ferro che popolano l'intero palazzo, facciata compresa.

Mentre Boito e i suoi collaboratori realizzavano lo scalone d'onore, l'altro lato del palazzo, quello negato e sempre reputato vero e proprio retro dell'edificio, conosceva a sua volta un interessante rimaneggiamento. È, infatti, del luglio del 1880 la presentazione alla Commissione per l'Ornato di Venezia del progetto di due grandi balla-

Nella pagina seguente:

Vera da pozzo della corte con lo stemma del barone Raimondo Franchetti.

toi metallici su mensole in ferro lavorato che miravano a disobbligare e mettere in comunicazione la serie di camere dell'ala orientale dell'immobile. Ancora una volta, una soluzione originale e insolita – almeno quanto a dimensioni e, tutto sommato, a giustificazione funzionale – toccava il palazzo già dei Cavalli: ne veniva negata la tradizionale organizzazione distributiva dei palazzi veneziani, imperniata sulla centralità voluta e obbligata del portego, a favore di una snellezza di comunicazioni interne e alla creazione di un percorso alternativo. Dopo questa fase dei lavori, altri interventi vennero a modificare con qualche significato il palazzo durante i decenni di appartenenza ai Franchetti. In sostanza non si veniva che a proseguire la recinzione già esistente sull'altro lato del giardino, quello su campo e campiello San Vidal, con tanto di leoni del Borro e fanali e cancellata metallica. L'anno successivo, in maggio, e sempre a seguito di quest'operazione di demolizione di case e ampliamento del giardino, Manetti presentava altro progetto di recinzione, ma con una mura sul rio dell'Orso: si trattava di cinque grandi archi gotici di disegno non approssimativo, tamponati e aperti da finestre trilobate che avrebbero dovuto lasciar intravedere il verde retrostante.

Fuochi finali

Mutata proprietà nel 1922 e acquistato dall'Istituto Federale di Credito per il Risorgimento delle Venezie, il palazzo conosce nuovi lavori e nuovi adattamenti funzionali e d'immagine. Quel che risulta piuttosto curioso è che i nuovi acquirenti ricavano del palazzo una impressione di grave degrado («disabitato e lasciato da più decenni abbandonato a se stesso») quando le stesse realizzazioni condotte fino agli anni estremi del XIX secolo, compreso lo scalone e i ballatoi metallici, stavano piuttosto ad indicare una volontà decisa di dare funzionalità ed efficienza al palazzo, non solo decoro e rappresentanza.

Realizzata la nuova scala con ascensore e demoliti vari rami di scale interne; riallestito con materiali Fortuny e mobili 'in stile' non sempre di grande gusto, adattati i ballatoi metallici alle nuove esigenze dell'ufficio, questa fase dei lavori ha il suo più imponente e significativo intervento nella sistemazione del secondo piano nobile con la creazione dell'immenso mobile-boiserie del Casellario Centrale.

Si tratta di una magistrale libreria e scaffalatura neogotica di sorprendente qualità ed effetto, servita per il piano superiore dalle due scalette a chiocciola disposte specularmente a uno dei capi della sala (per altro la libreria ha subito qualche modificazione nel corso degli anni: chiusura con portine di una parte degli scaffali, taglio delle teste verso nord). La lavorazione è accurata e si rifà esplicitamente, anche se forse con qualche ingenuità, alla linee dello scalone boitiano. Certamente accentua, nel suo neo-neogotico alquanto rigido e patinato, una qualche sottolineatura anglosassone che al Boito non sarebbe dispiaciuta. Altro intervento in stile, e questa volta sicuramente ispirato alla scala medievale oggi montata alla Ca' d'Oro, è la scaletta in legno costruita al pianterreno nell'androne verso la riva, che disobbliga parte dei vani degli ammezzati e mette al ballatoio che sovrappassa il portale d'acqua sul Canal Grande. Un grande e accidentato ciclo dei restauri di palazzo Cavalli s'è quindi una volta ancora compiuto. Negli ultimi più di sessant'anni gli interventi hanno quasi sempre avuto caratteristiche di adeguamento tecnologico, di consolidamento, di ripristino di problematiche agibilità, di alleggerimento dei carichi, di messa in luce di frammenti architettonici sepolti e obliati, di conservazione, infine, di una macchina edilizia affaticata e spesso tradita, fraintesa e forzatamente interpretata; ma di una macchina che ha purtuttavia conservato molti dei suoi caratteri o che si è prestata ad essere terreno di sperimentazione, occasione di dibattito e di verifica, terreno di scontro e pretesto per infuocate polemiche e che, attraverso, contro o grazie a ciò, ci è pervenuta e ci provoca a farcene ulteriore e privilegiato momento di raffronto e di riflessione con i segni della storia.





Interno della caffetteria.