

La collana “Quaderni della ricerca” ospita riflessioni e ricerche sul tema del *Made in Italy* elaborate dal Dipartimento di Culture del progetto - Dipartimento di Eccellenza dell’Università Iuav di Venezia. Come tutte le etichette identitarie anche quella di *Made in Italy* riflette, sin dalla sua formulazione in lingua straniera, la prospettiva di uno sguardo esterno che coglie e coagula alcuni aspetti paradigmatici di un’identità, spesso non esenti da stereotipie. Qui saranno le forme del progetto italiano, inteso nella pluralità delle sue culture, ad essere esplorate come condensazioni, in forma sensibile, di questi tratti identitari. Il laboratorio del *Made in Italy* riconosce la non separazione delle pratiche e delle teorie, nella convinzione che gli oggetti, i progetti, le opere “pensino” attraverso la specificità delle proprie forme e che le elaborazioni teoriche siano inseparabili dall’immanenza dei propri oggetti di riflessione, dei propri modelli e delle proprie procedure di pensiero. *Made in Italy* è quindi la lente per indagare le potenzialità di rinnovati orizzonti di senso che possono attraversare le culture del progetto e il loro legame con la costruzione di un’identità cangiante: dal territorio al corpo, dai processi di produzione alla costruzione della memoria, dalle forme della rappresentazione e comunicazione del progetto sino al suo ruolo fondante nella elaborazione di nuovi immaginari.

Fabrizio Barozzi
Alessio Bortot
Francesco Bruzzone
Giovanni Careri
Federico Cavallaro
Giovanni Chiaramonte
Rosa Chiesa
Giuseppe D’Acunto
Agostino De Rosa
Alberto Fabio
Davide Tommaso Ferrando
Dario Gentili
Guido Guidi
Fulvio Lenzo
Sara Marini
Sandro Marpillero
Angela Mengoni
Francesca Moschione
Valerio Paolo Mosco
Silvio Nocera
Andrea Pertoldeo
Massimo Piutti
Livio Sacchi
Angela Vettese
Francesca Zanutto

MIMESIS 978-88-575-9467-5

DCP IUAV 978-88-312-4163-2



28,00 euro

Prefigurazioni. Forme e strumenti del racconto

DCP / IUAV Mimesis

Prefigurazioni. Forme e strumenti del racconto

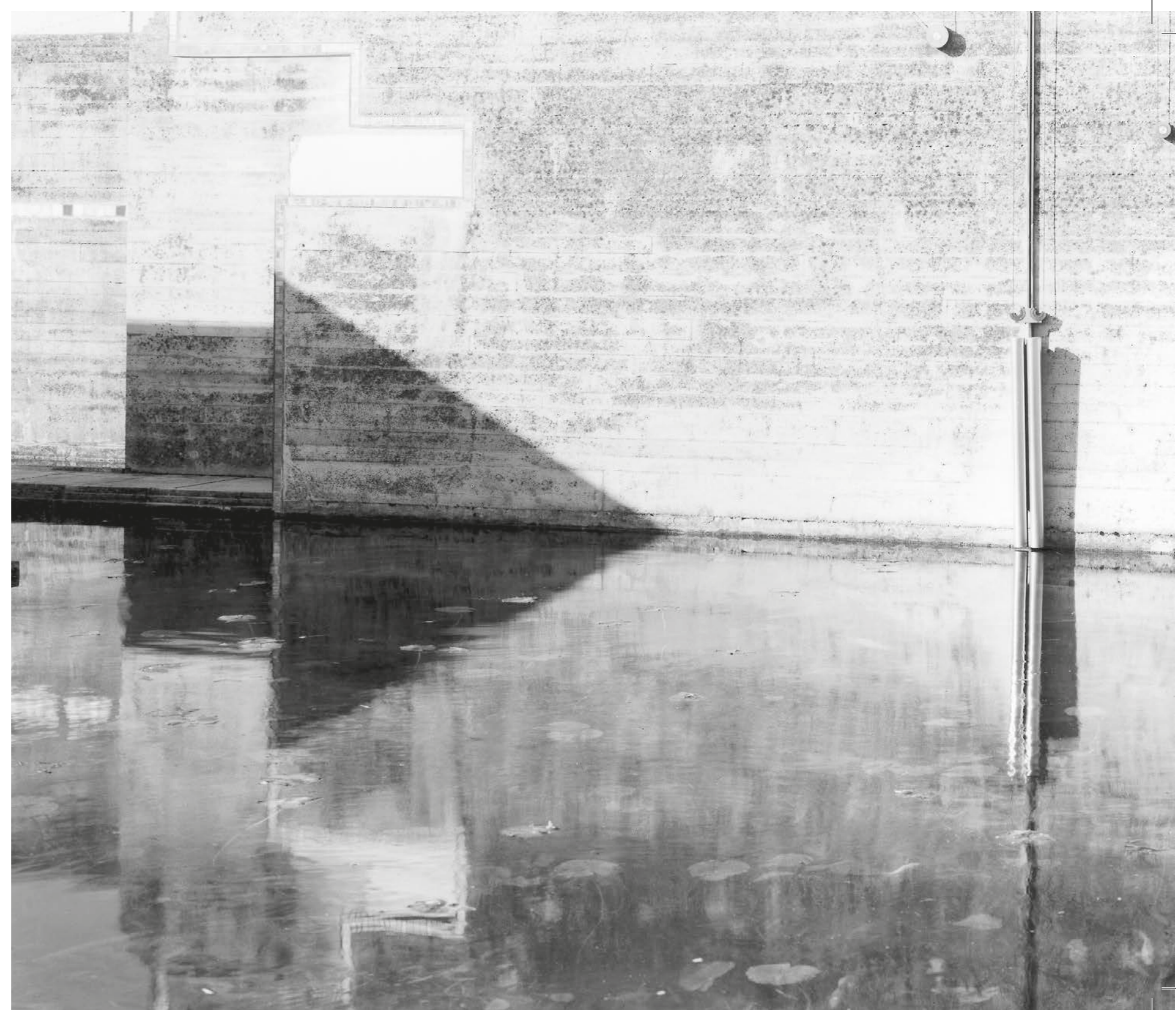
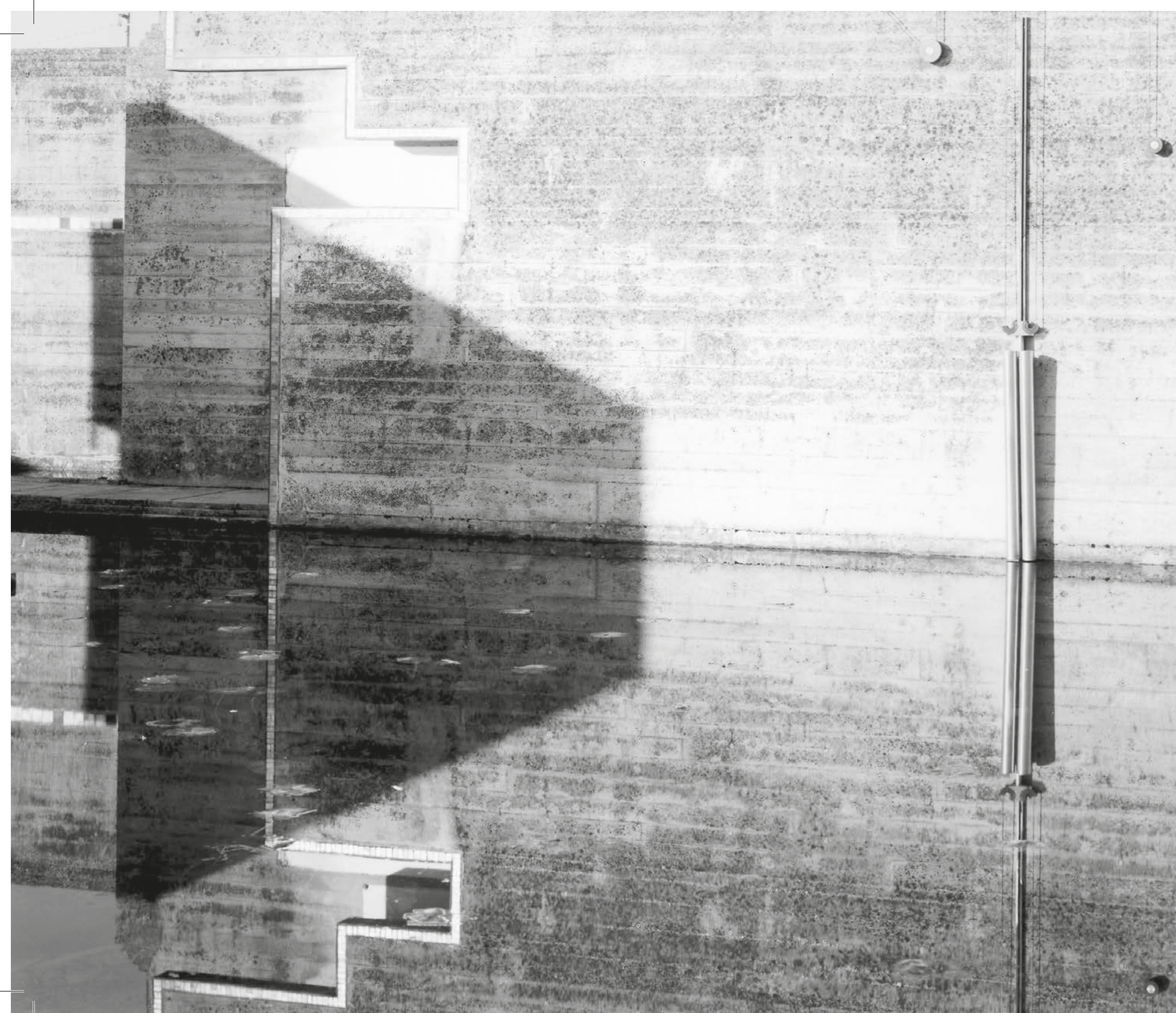
a cura di Giuseppe D’Acunto, Sara Marini

DCP / IUAV

Mimesis

Il volume affronta intenzioni, potenzialità, interrelazioni di forme e di strumenti del racconto dedicate ad aspetti materiali e immateriali della realtà e alla anticipazione del futuro. Si vogliono mettere a confronto differenti dispositivi dell’indagine e della narrazione quali: codici, testi, mappe, disegni, fotografie, progetti. Gli stessi dispositivi, a volte orchestrati sulla carta, altre volte impostati per un mondo virtuale, sono messi in campo per leggere l’esistente, per interpretarlo, per prefigurare una trasformazione, per restituirla o ancora per verificarne le risultanti. I capitoli del volume sono orchestrati a disegnare un cerchio: a partire dalla lettura della realtà, dei suoi indizi, delle sue possibili direzioni e dei suoi sommessi o evidenti conflitti, si procede indagando lo strumento della Storia, intrisa di profezie; si procede a guardare dietro l’opera, dentro la formazione di un autore, per arrivare poi ad interrogare scrittura e fotografia quando queste mettono in scena architettura. Il racconto di un progetto di spazio è certamente parte fondante del significato e della storia stessa del progetto, oltre questo capitolo si procede ad analizzare il processo stesso come forma della prefigurazione sia nelle vie della modificazione dell’esistente, sia nella messa a fuoco di innovazioni strutturanti la città o, ancora, nelle pieghe di cicli e ricicli di produzione che ritornano con una diversa direzione. Il cerchio si chiude affrontando distanze e assonanze tra digitale, analogico e reale. Il libro raccoglie diverse posizioni e ricerche sui modi e sulle intenzioni della narrazione al fine di attivare un dibattito sul ruolo degli strumenti nel racconto di realtà, latenze, immaginari, tracce del domani.

In seconda e terza di copertina: G. Guidi, *Guido Guidi: Carlo Scarpa’s Tomba Brion*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2011



Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del progetto
Università Iuav di Venezia

Mimesis

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del Progetto – Dipartimento di Eccellenza
Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment – IR.IDE
Centro Editoria – Publishing Actions and Research Development – PARD

Responsabile scientifico IR.IDE
Laura Fregolent

Comitato scientifico PARD
Sara Marini (responsabile scientifico), Angela Mengoni,
Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi

Progetto grafico a cura della redazione PARD
Laura Arrighi, Giovanni Carli, Francesca Zanotto, Luca Zilio

Collana Quaderni della ricerca

Comitato scientifico della collana
Maria Antonia Barucco, Matteo Basso, Fiorella Bulegato,
Massimo Bulgarelli, Elvio Casagrande, Giuseppe D'Acunto,
Agostino De Rosa, Lorenzo Fabian, Laura Gabrielli, Carlo Magnani,
Carmelo Marabello, Sara Marini, Angela Mengoni, Gabriele Monti,
Silvio Nocera, Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi, Massimiliano Scarpa,
Maria Chiara Tosi, Camillo Trevisan, Margherita Vanore, Francesco Zucconi

I edizione: novembre 2022
©2022 – MIM EDIZIONI SRL (Milano – Udine)
©2022 – Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia
©2022 – The authors

www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

ISBN MIMESIS 978-88-575-9467-5
ISBN DCP IUAV 978-88-312-4163-2

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Materiale non riproducibile senza il permesso scritto degli Editori.

Prefigurazioni. Forme e strumenti del racconto

a cura di Giuseppe D'Acunto, Sara Marini

Indice

10	Introduzione Giuseppe D'Acunto, Sara Marini
	I. Prefigurazioni
16	Oltre il neorealismo. L'istante e il velo Sara Marini
28	Ricostruire una memoria perduta: la chiesa di Santa Maria dei Servi a Venezia Giuseppe D'Acunto, Francesca Moschione, Massimo Piutti
	II. Conflitto e città. Sulla lettura delle memorie e delle tensioni latenti
58	Progetto e conflitto: una genealogia del progetto agonale Dario Gentili
72	Indici di realismo Giovanni Chiaramonte
86	“Nessun senso, nessuna pietà, nessuna simpatia”. Un atlante per rimontare la storia naturale Angela Mengoni
	III. Storia e profezie
108	La storia dell'arte è una storia di profezie Giovanni Careri

132 L'apocalisse dell'Ottica, il testimone oculare dell'Apocalisse
Agostino De Rosa

148 Manfredo Tafuri allo IUAV e il conflitto fra storia e progetto
Fulvio Lenzo

IV. Backstage, le ragioni del progetto

164 Backstage
Angela Vettese

188 Global Tools: strumenti di carta per la discontinuità del pensiero
Francesca Zanotto

V. L'architettura on stage tra scrittura e fotografia

210 Prefigurare la narrazione
Valerio Paolo Mosco

216 La tomba Brion di Carlo Scarpa
Guido Guidi

VI. Forme di narrazione del progetto

228 La narrazione del progetto
Fabrizio Barozzi

244 Pre-figura-zioni
Sandro Marpillero

VII. Strumenti di costruzione del processo progettuale

262 Cosa cambia e cosa non cambia nel processo progettuale
Livio Sacchi

274 Prefigurazioni nei trasporti. Forme e strumenti della
mobilità dell'anno 20*0
**Alberto Fabio, Francesco Bruzzone, Federico Cavallaro,
Silvio Nocera**

292 Circolarità del Made in Italy tra passato e futuro
Rosa Chiesa

VIII. Digitale, analogico, reale

304 Un traliccio o sostegno metallico a travatura reticolare
Andrea Pertoldeo

314 Forma, formula e funzione. Disegno e pratiche del costruire
Alessio Bortot

334 Dal post-digitale al post-internet: il disegno architettonico
nell'universo dei social media
Davide Tommaso Ferrando

355 **Crediti**

Introduzione

Giuseppe D'Acunto, Sara Marini

Il volume affronta intenzioni, potenzialità, interrelazioni di forme e di strumenti del racconto dedicate ad aspetti materiali e immateriali della realtà e alla anticipazione del futuro. Si vogliono mettere a confronto differenti dispositivi dell'indagine e della narrazione quali: codici, testi, mappe, disegni, fotografie, progetti. Gli stessi dispositivi, a volte orchestrati sulla carta, altre volte impostati per un mondo virtuale, sono messi in campo per leggere l'esistente, per interpretarlo, per prefigurare una trasformazione, per restituirla o ancora per verificarne le risultanti.

I capitoli del volume sono orchestrati a disegnare un cerchio: a partire dalla lettura della realtà, dei suoi indizi, delle sue possibili direzioni e dei suoi sommessi o evidenti conflitti, si procede indagando lo strumento della Storia, intrisa di profezie; si procede a guardare dietro l'opera, dentro la formazione di un autore, per arrivare poi ad interrogare scrittura e fotografia quando queste mettono in scena architettura. Il racconto di un progetto di spazio è certamente parte fondante del significato e della storia stessa del progetto, oltre questo capitolo si procede ad analizzare il processo stesso come forma della prefigurazione sia nelle vie della modificazione dell'esistente, sia nella messa a fuoco di innovazioni strutturanti la città o, ancora, nelle pieghe di cicli e ricicli di produzione che ritornano con una diversa direzione. Il cerchio si chiude affrontando distanze e assonanze tra digitale, analogico e reale. Il libro raccoglie diverse posizioni e ricerche sui modi e sulle intenzioni della narrazione al fine di attivare un dibattito sul ruolo degli strumenti nel racconto di realtà, latenze, immaginari, tracce del domani. L'obiettivo è riaprire lo spettro dell'interpretazione, del racconto, del progetto sia evidenziandone il campo allargato, sfaccettato da differenti metodologie di ricerca e discipline, sia ritornando sulle sue molteplici articolazioni temporali.

Prefigurare può sottintendere il volgere lo sguardo al passato, investigare il presente cercando trame di un tempo a venire. Ma lo stesso atto di immaginare un destino o un'immagine contempla differenti tempi: dall'intuizione, all'intenzione, al compito dato dallo scenario, all'allargamento del dettaglio all'insieme, alla strutturazione del passaggio di



mano e dell'informazione, al pensiero a posteriori, alla raccolta di materiali difforni a costruire un'altra storia, alla predisposizione di dati o condizioni al fine di dare inizio a un nuovo procedimento.

La narrazione figurata e scritta è uno dei tratti distintivi del Made in Italy; si vogliono focalizzare le sue possibili evoluzioni, dopo stagioni nelle quali è stata centrale, e verificarne i caratteri alla luce del nuovo millennio. Importanti fotografi cogliendo l'istante e perimetrando il campo oltre a descrivere lo *status quo* hanno fatto intravedere il vento del futuro. Luigi Ghirri leggendo scene del quotidiano ha narrato il crepuscolo di un'epoca e il possibile varco di un tempo a venire. Testi, anche scritti su storie personali, hanno tratteggiato il paesaggio della città del domani: Aldo Rossi nella sua *Autobiografia scientifica* insisteva su brandelli concreti e di senso, frammenti che sono la materia del progetto contemporaneo. Giancarlo De Carlo cercando nella città di Urbino luoghi e varchi dove innestare modernità ha trovato brani di storia dimenticati su cui rifondare le proprie architetture. Certamente si tratta di stagioni nelle quali lo spazio di manovra, la speranza nella trasformazione dell'esistente erano marcate da una fiducia verso il futuro e dalla speranza della possibilità del cambiamento.

Le ricerche qui raccolte narrano di trame complesse, rivolgenti oltre evidenti verità. La fuga verso il mondo digitale, ad esempio, ha fatto riscoprire l'analogico e ancora la sicurezza del dato reale è offerta solo dal modo in cui è raccolto e dall'interpretazione dello stesso. L'articolazione dei processi si amplia in dialoghi tra pensiero, pensiero artificiale (AI), intreccio dei saperi e delle competenze, modifica repentina delle condizioni, questo ampliamento non porta però ad evitare il racconto e la necessaria prefigurazione che lo guida.

I. Prefigurazioni

Ricostruire una memoria perduta: la chiesa di Santa Maria dei Servi a Venezia

Giuseppe D'Acunto, Francesca Moschione, Massimo Piutti

La possibilità di recuperare una memoria storica perduta attraverso la ricostruzione digitale è un ambito di ricerca ricco di opportunità e, al contempo, estremamente complicato, presupponendo un approccio interdisciplinare, a forte carattere filologico, che parte dalla lettura e dall'interpretazione delle fonti storiche, fino alla costruzione del modello digitale¹. Una ricostruzione intesa come ricomposizione in ambiente virtuale delle singole parti di un monumento, capace di plasmare informazioni e dati, spesso eterogenei, in forma visibile. Tale elaborazione assume, già nelle premesse, il carattere di modello semantico, con una forte inclinazione critica ed interpretativa, in grado di immagazzinare e comunicare non solo la forma visibile ma anche, e soprattutto, il significato più intimo e profondo di quella stessa forma.

Il caso studio preso in esame è quello della chiesa di Santa Maria dei Servi a Venezia, un gioiello dell'architettura gotica veneziana distrutto nel XVIII secolo e di cui oggi restano visibili solo poche tracce del suo impianto originario.

L'ordine dei Servi di Maria arrivò a Venezia agli inizi del XIV secolo, per la precisione nel 1316, anno in cui venne edificato un piccolo edificio religioso servita corrispondente, in parte, con l'attuale convento nella contrada di San Marcilian. Il 16 giugno del medesimo anno, i Servi ottennero la licenza per l'edificazione di un oratorio pubblico sempre presso San Marcilian², che in breve tempo si trasformò in un vero e proprio convento di notevoli dimensioni³.

L'area nella quale si trovava la chiesa e l'intero complesso conventuale coincide con l'attuale sestiere di Cannaregio, lambito da quattro rii (a nord il rio della Misericordia, a sud il rio dei Servi prosecuzione del rio di Santa Fosca, a est il rio di Ca' Grimani e Ca' Moro, a ovest dal rio dei Servi prosecuzione del rio di San Marcuola), che donano all'isola una forma pseudo rettangolare, un assetto rimasto pressoché inalterato dal Trecento ad oggi⁴. L'avvio dei lavori di costruzione della chiesa di Santa Maria dei Servi avvenne un paio di anni più tardi, precisamente nel 24 marzo 1318, quando Fra Nicolò, vescovo di Scarpanto, posò la prima pietra dedicata alla SS. Annunziata. Dopo questo primo momento celebrativo dell'avvio dei lavori di costruzione, l'edificazione della

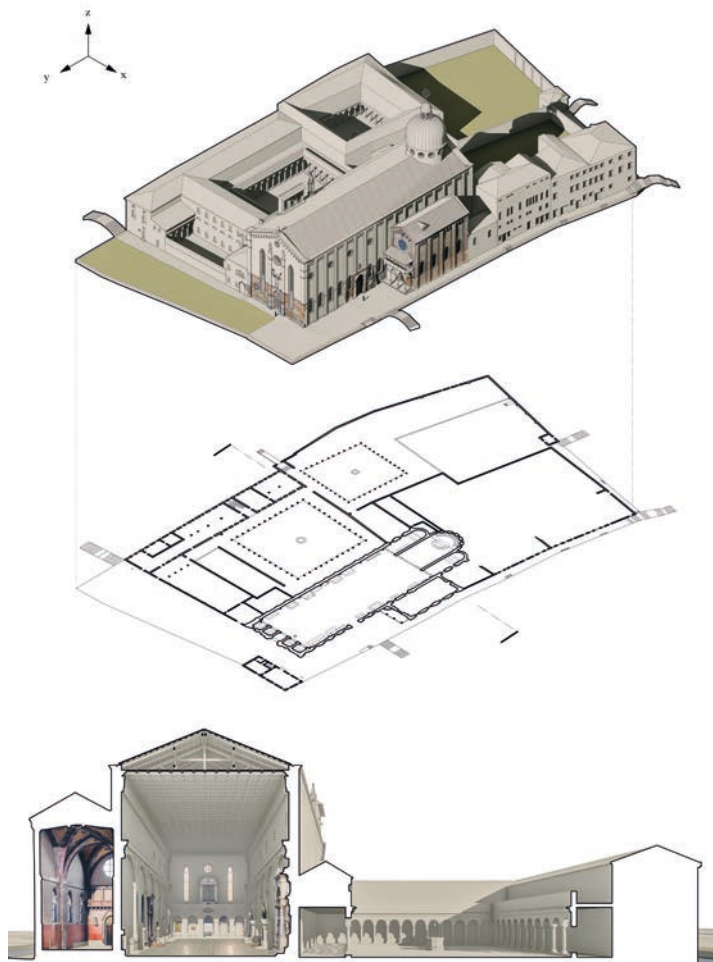
chiesa conobbe un lungo momento di stasi per poi riprendere nel 1330 con la realizzazione delle fondazioni⁵. L'anno 1360 segnò l'arrivo anche dei Lucchesi, esuli toscani a Venezia e mercanti tessitori dell'industria serica, ai quali venne concessa l'autorizzazione alla costruzione della cappella del Volto Santo (meglio conosciuta come cappella dei Lucchesi) adiacente alla chiesa e ancora oggi esistente. I due edifici avevano in comune un muro (quello settentrionale della cappella) ed erano comunicanti attraverso una porta, mentre una scala interna portava dalla chiesa fino parte superiore del portico antistante al prospetto principale della cappella stessa. Nonostante i lavori di completamento della chiesa si protrassero fino al 1491, il progetto conservò una matrice stilistica tipica del gotico trecentesco, pur differenziandosi nell'impianto planimetrico da altre chiese coeve veneziane: una pianta a navata unica molto allungata conclusa con tre absidi semicircolari, di cui la centrale di dimensioni maggiori rispetto alle altre. In circa un secolo e mezzo, lo spazio interno della chiesa si arricchì di un elevato numero di altari, statue e dipinti fino a quando, nel 1769, un disastroso incendio distrusse parte del convento e della biblioteca e decretò l'inizio del declino dell'intero complesso monastico che si protrasse fino al 1797, anno della caduta di Venezia sotto il dominio francese. Gli editti napoleonici di soppressione degli ordini religiosi colpirono, inevitabilmente, anche quello dei Servi e nel 1810 i conventi di Maria a Cannaregio e di San Giacomo alla Giudecca furono destinati alla demolizione. Prima della distruzione, gli altari, tele, statue, crocefissi e numerose lastre tombali della chiesa di Santa Maria dei Servi furono staccati dalla loro originaria posizione e venduti, "settantaquattro delle quali vennero vendute in blocco a 10 lire cadauna"⁶.

La ricostruzione digitale del modello critico e interpretativo della chiesa di Santa Maria dei Servi a Venezia (fig. 1), si è avvalsa di un impianto metodologico già ampiamente sperimentato e consolidato in altre sedi ma che, in questo caso specifico, si connota con le peculiarità e specificità del caso studio in esame. In particolare, la ricerca si basa su tre fasi di lavoro distinte, ognuna con un obiettivo ben preciso: una prima parte incentrata sulla ricostruzione dell'involucro esterno dell'edificio mediante un rilievo digitale dei ruderi tutt'ora presenti in loco, quindi un'analisi delle diverse fonti scritte e grafiche che propongono delle puntuali descrizioni della chiesa, dalle quali è stato possibile desumere i diversi caratteri formali, dimensionali e decorativi dell'edificio

originario. Un'ultima fase del lavoro di ricerca ha invece riguardato la ricostruzione degli interni della chiesa, perlopiù basata sull'analisi e sulla comparazione di disegni, testi e altre fonti di archivio di vario tipo che descrivono l'impianto originario dell'edificio.

In merito alla prima tappa del lavoro, il rilievo digitale dei ruderi è stato effettuato mediante fotogrammetria digitale. Le riprese fotografiche sono state realizzate attraverso l'utilizzo di una Reflex CANON 5DS R montante un obiettivo da 24 mm, dove l'impianto planimetrico dei ruderi della chiesa e la limitrofa Cappella dei Lucchesi, hanno suggerito l'utilizzo di uno schema di presa fotografica definito "a strisciata ortogonale al piano", oltre a delle prese a 45°. In una fase successiva del lavoro, importando le immagini all'interno del software Agisoft Metashape, è stato possibile elaborare la nuvola di punti e generare il modello virtuale (fig. 2).

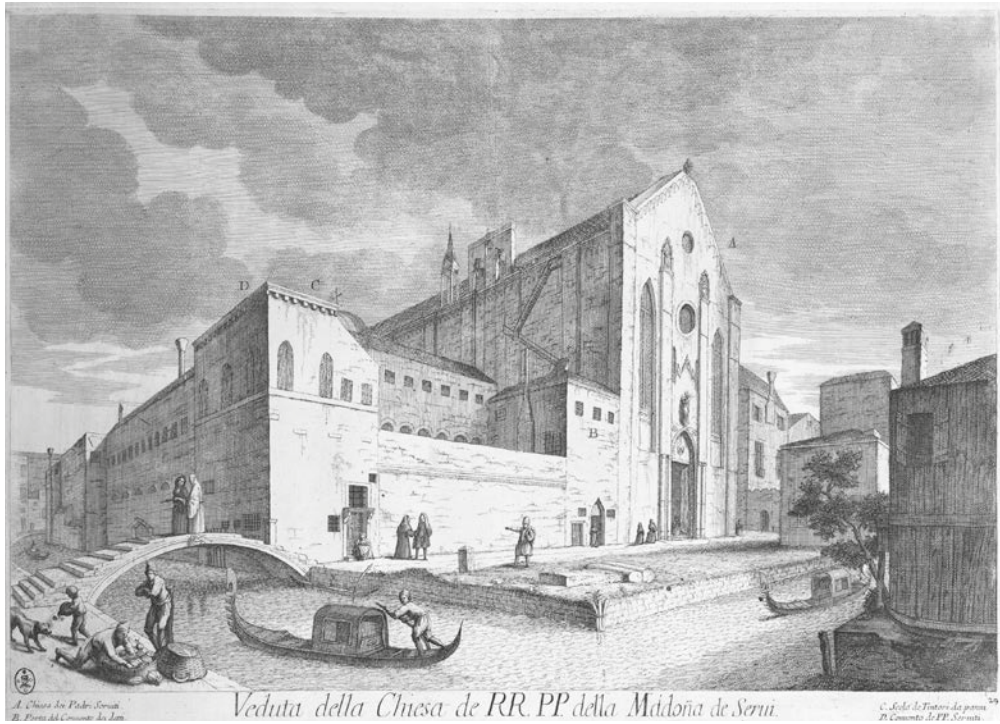
A questa prima fase di rilievo strumentale è seguito un secondo lavoro di rilievo metrico-formale di alcune parti dell'involucro esterno, questa volta indiretto, basato su un'operazione di restituzione prospettica di due vedute del Settecento. In particolare, le vedute prese in esame sono quelle di Domenico Lovisa intitolata *Veduta della Chiesa di Santa Maria dei Servi* del 1709 (fig. 3) e quella di Bernardo Bellotto, detto Canaletto, intitolata *Veduta di Venezia con la chiesa di S. Maria dei Servi a Cannaregio* del 1740-1750 ca (fig. 4). Queste due immagini, entrambe realizzate diversi anni prima del tragico incendio del 1769, che sancì, come abbiamo già visto, il periodo di declino dell'intero impianto conventuale, restituiscono due ritratti della chiesa ancora integra e completa in tutte le sue parti, rappresentate in perfetta prospettiva da un analogo punto di vista idealmente collocato sulla riva del canale che scorre sul lato destro dell'edificio. Entrambe le vedute inquadrano la facciata principale della chiesa secondo una vista molto scorciata, in piena coerenza con una tendenza "scenica" in voga tra i vedutisti del XVIII secolo, mentre restituiscono una rappresentazione meno deformata del prospetto laterale della chiesa e del complesso conventuale adiacente. Attraverso le consuete operazioni di restituzione prospettica, sempre intesa come procedimento inverso della costruzione scorciata dell'immagine, è stato possibile ricavare il riferimento interno e quello esterno delle vedute prese in esame, per poi ricavare le relative proiezioni mongiane (pianta e prospetto) della facciata principale (figg. 5, 6). Inevitabilmente, le due prospettive "contaminano" la registrazione



(Fig. 1). Ricostruzione assonometrica dell'insula dei Servi al 1754 e sezione prospettica dell'isola. Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti

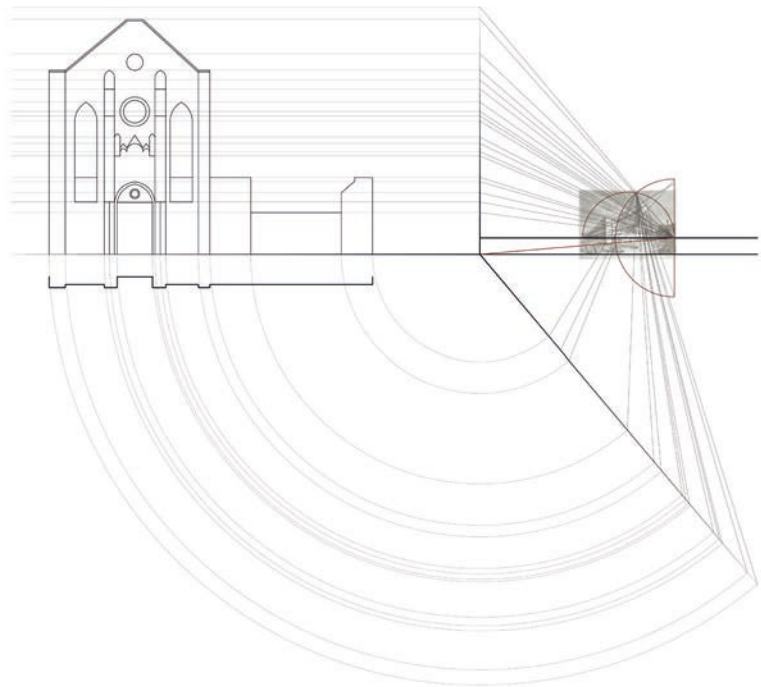


(Fig. 2). Mesh del modello fotogrammetrico degli attuali resti della Chiesa estrapolata dal software Agisoft Metashape. Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti

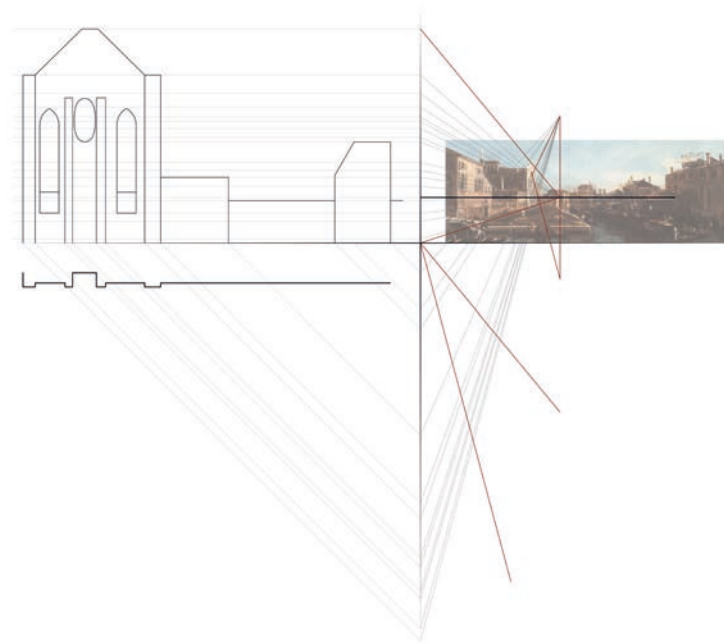


(Fig. 3). Domenico Lovisa, *Veduta della Chiesa di Santa Maria dei Servi*, in “Il gran teatro delle più insigni prospettive di Venezia”, Venezia, 1709, Biblioteca Casanatense (Roma)

(Fig. 4). Bernardo Bellotto (detto Canaletto), *Veduta di Venezia con la chiesa di S. Maria dei Servi a Cannaregio*, Venezia, 1740 ca.-1750 ca., Samuel H. Kress Collection (The Snite Museum of Art, University of Notre Dame)



(Fig. 5). Restituzione prospettica della veduta del Lovisa.
Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti



(Fig. 6). Restituzione prospettica della veduta del Bellotto.
Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti

del dato oggettivo con diverse interpretazioni individuali e soggettive da parte dei due autori, forse nell'intenzione di evitare di sottoporre a forti distorsioni prospettiche, dovute alla vista scorciata, alcuni dettagli architettonici e decorativi, e quindi restituiscono dati dimensionali e formali non sempre sovrapponibili tra di loro. Infatti, una successiva fase del lavoro di ricostruzione ha dovuto necessariamente porre a confronto i dati emersi dalle due restituzioni, in una sorta di lettura sinottica tra le rappresentazioni mongiane ottenute, per operare delle scelte ritenute più coerenti sia con le testimonianze scritte, di cui parleremo in seguito in modo più approfondito, sia con i dati metrici e formali dei resti rilevati. I dati emersi dalla restituzione della veduta del Lovisa rispetto a quelli derivanti dalla veduta del Bellotto, appaiono più coerenti, questo grazie all'impianto prospettico della prima rappresentazione che inquadra la facciata secondo un angolo visuale meno scorciato e, quindi, ne restituisce un'immagine meno deformata dalla quale è possibile ottenere con maggiore grado di sicurezza il riferimento prospettico e i relativi dati della restituzione (fig. 7). L'impianto originario della chiesa di Santa Maria dei Servi è visibile anche nella veduta prospettica di Venezia eseguita da Jacopo De' Barbari nel 1500. Nella vista *a volo d'uccello* dell'autore veneziano, la chiesa di Santa Maria dei Servi è rappresentata dal lato opposto rispetto a quanto mostrato nelle vedute del Lovisa e del Bellotto, dove è anche collocata la Cappella dei Lucchesi, e quindi ci offre altri dati e informazioni estremamente utili perché mancanti nelle precedenti analisi. Quindi, se il rilievo strumentale e le restituzioni prospettiche conducono a differenti risultati, più o meno affidabili, ma soprattutto vista la scarsità di documentazioni certe e inequivocabili, il lavoro di ricostruzione digitale ha dovuto affidarsi anche all'analisi critica del testo di Pavon-Cauzzi degli anni Ottanta del secolo scorso e raccolti nel volume *La memoria di un tempio*⁷ che, oltre a un rilievo dei ruderi, propone un'ipotesi di ricostruzione descritta principalmente in forma testuale, affidando ad una restituzione grafica solo la descrizione della pianta della chiesa e dei prospetti principali. Il lavoro di comparazione tra i diversi dati emersi dal rilievo e dalle fonti scritte è quindi il fulcro della seconda fase di lavoro che ci accingiamo a descrivere nel dettaglio: il modello digitale ricostruttivo della chiesa assume in questa fase un carattere fortemente critico-interpretativo, si pone come esito di una sintesi tra le diverse informazioni disponibili.

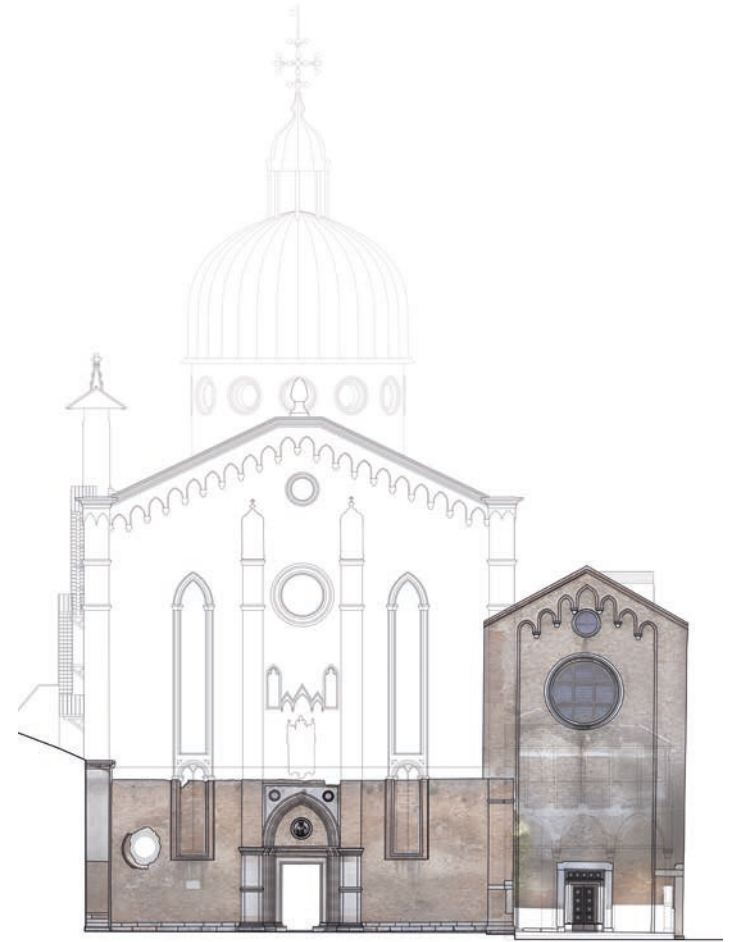
Oltre al testo di Pavon-Cauzzi già citato, altre importanti informazioni relative sia all'involucro interno della chiesa che alla sua composizione interna, sono emerse dalla lettura critica dei testi del Vicentini⁸ dedicati al complesso veneziano dei Servi, degli atti del convegno internazionale del 2021 a cura di Eveline Baseggio Omiccioli, Tiziana Franco e Luca Molà⁹, oltre a due interessanti contributi offerti da recenti lavori di testi di Laurea discussi presso gli Atenei veneziani di Ca Foscari e dell'Università Iuav di Venezia¹⁰.

Altre informazioni, relative soprattutto ai caratteri formali e stilistici della chiesa, come ad esempio la struttura lignea di copertura della navata principale e della cupola centrale¹¹, sono derivate per analogia dalla comparazione con le vicine chiese Servite coeve di San Girolamo a Mestre, la chiesa della Natività della Beata Vergine Maria ai Servi a Padova e la chiesa di Santa Maria dei Servi a Bologna.

In definitiva, la ricostruzione digitale della chiesa (fig. 8), mostra una facciata principale scandita da quattro contrafforti che ordinano la disposizione delle finestre e dei rosoni. Tra i due contrafforti centrali, che arrivano fino a 1/3 dell'altezza complessiva, troviamo il portale d'ingresso, giunto fino a noi e oggetto di rilievo, come descritto in precedenza. Due alte finestre esterne inquadrano i due contrafforti centrali, i quali a loro volta contengono due rosoni, posti lungo l'asse centrale e di differenti dimensioni. Il rilievo mostra un foro circolare nella parte sinistra della facciata, probabilmente aperta in seguito, come riportato dal Pavon-Cauzzi. L'impianto iconografico che caratterizza la facciata è composto da edicole con statue raffiguranti i Santi Pietro e Marco e la Madonna, i primi sono adagiati sopra i contrafforti, mentre la vergine è posta in corrispondenza del portale d'ingresso. L'imponente facciata si conclude con un timpano sottolineato da archetti a tutto sesto incrociati, formando così un intreccio di archi ad ogiva che corre lungo tutta l'estensione della chiesa. La facciata sud (fig. 9), l'unica parzialmente ancora presente, conserva intatto il portale del Pellegrino e rivela delle finestre tamponate lungo la parte inferiore della facciata meridionale. Nel corso del secolo scorso sono state avanzate diverse ipotesi relative alla presenza e al ruolo di queste aperture nell'impianto originario della chiesa: nel modello si è preferito darne conto, calcolando la loro quota di imposta in relazione alla collocazione interna e alla dimensione degli altari che dovevano essere posizionati in origine su quel lato della chiesa che, come sappiamo,



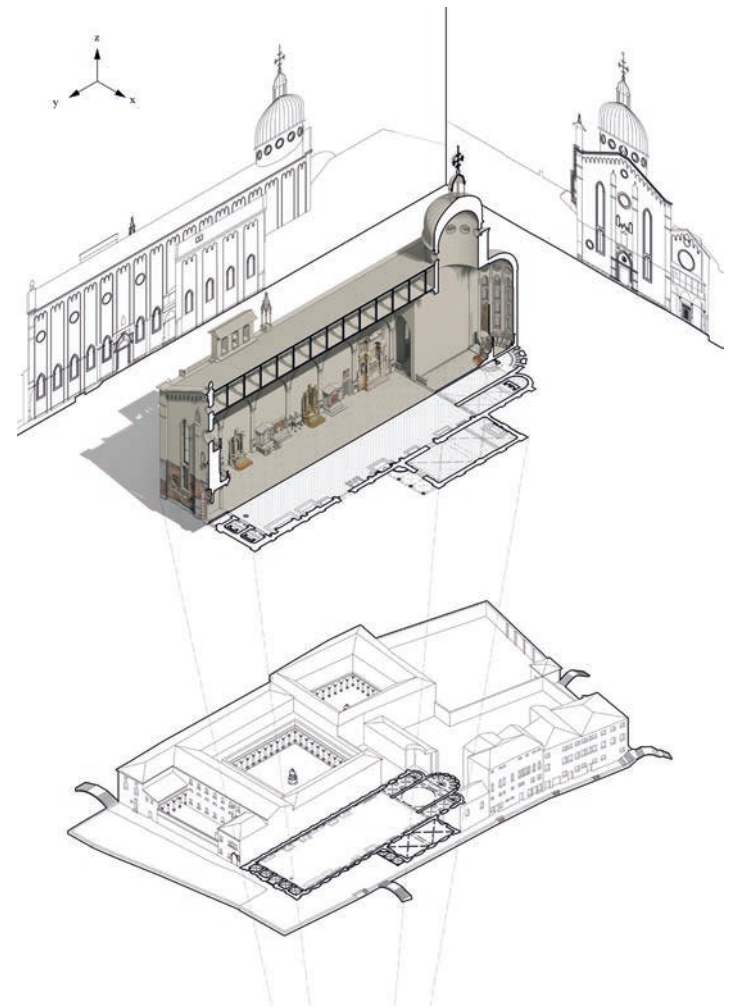
(Fig. 7). Lettura sinottica dei dati emersi dal rilievo dei ruderi e dalle restituzioni prospettiche. Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti



(Fig. 8). Ricostruzione del prospetto principale della chiesa con inserimento dell'ortofoto. Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti



(Fig. 9). Ricostruzione del prospetto sud della chiesa con inserimento dell'ortofoto.
Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti



(Fig. 10). Assonometria dell'insula dei Servi con omotetia dello spaccato assometrico della chiesa. Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti

sono stati rimossi e posizionati altrove durante la fase di demolizione della chiesa. Gli stessi altari, rintracciati nella loro attuale sede, rilevati, modellati e ricollocati virtualmente nel modello, hanno quindi suggerito la quota di imposta delle finestre che, almeno durante l'ultimo periodo, dovevano presentarsi tamponate, assumendo un mero ruolo decorativo nella composizione generale. L'interpretazione relativa alla chiusura delle finestre sembra anche confermata da un disegno ottocentesco del Ribellato¹² che mostra una serie di finestre ad arco acuto murate lungo il lato meridionale. Sempre a proposito della facciata sud della chiesa, il Vicentini ci parla anche di 36 oculi circolari complessivi, immaginiamo dunque che fossero alternati tra i contrafforti, visibili esternamente. Tale articolazione può essere ipotizzata sia sulla facciata sud che, in pari misura e disposizione, sulla facciata laterale nord.

Il campanile presente nel lato nord della chiesa, così come rappresentato nelle diverse vedute che abbiamo citato in precedenza, offre un'analogia formale e costruttiva con il campanile dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia e con quello della chiesa di Giovanni in Bragora a Venezia, la modellazione del campanile si è basata sulla comparazione dei due esempi tutt'oggi presenti (fig. 10).

Una volta concluso il lavoro di ricostruzione dell'involucro esterno della chiesa, si è passati, come accennato all'inizio del testo, allo studio dell'impianto interno della chiesa e dei relativi apparati decorativi. Un lavoro estremamente difficile visto che, in questo caso, non esistono resti dai quali poter desumere almeno i principali caratteri della distribuzione interna se non una traccia della parte absidale.

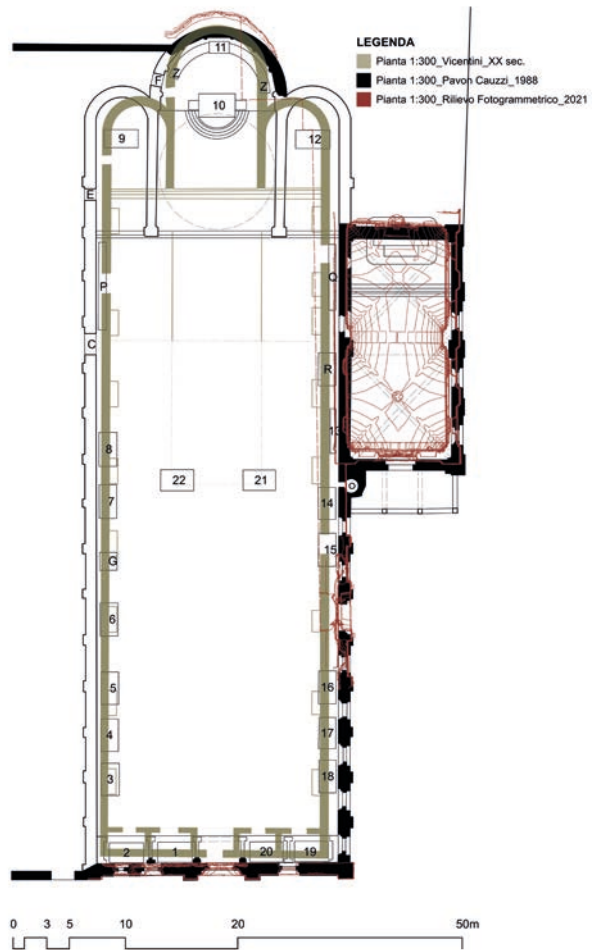
Affidandoci alle descrizioni già ampiamente citate e ai dati ricavati dal rilievo (fig. 11), la chiesa doveva originariamente presentare un impianto a navata unica che si concludeva con tre cappelle, due laterali e una centrale maggiore; gli accessi erano formati da due portali principali e da tre aperture secondarie.

Orientata secondo l'asse est-ovest, la chiesa presentava sul lato sud la cappella del Volto Santo, le cui dimensioni generali riportate dal Vicentini e i rilievi del Pavon-Cauzzi si scontrano con il rilievo strumentale fotogrammetrico, effettuato nella prima fase del lavoro e che ci aiuta a ricalibrare, rispetto a quanto riportato dagli autori appena citati, l'ampiezza esterna del manufatto a 23.67 m x 77.95 m circa, le relative differenze sono, probabilmente, da ascrivere a un errore di misurazione nei precedenti rilievi.

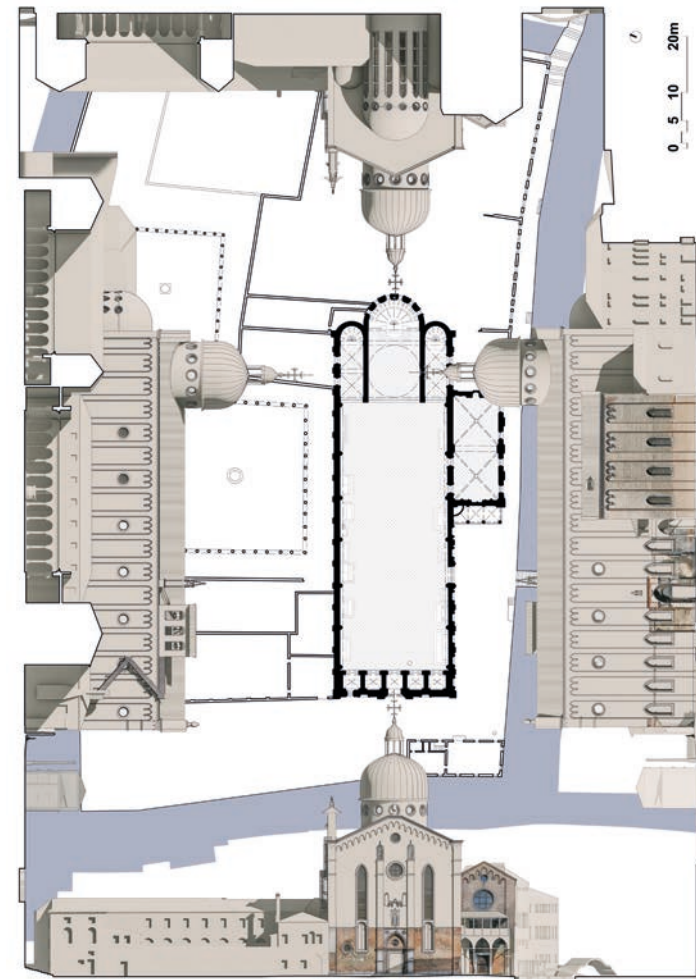
Un pavimento bicromo a quadrati bianchi e rossi ricopriva l'impiantito della chiesa e doveva trovarsi ad un livello inferiore rispetto la soglia della facciata d'ingresso. Infatti, dalla restituzione del modello fotogrammetrico risulta che l'ingresso laterale si trova ad una quota di circa 44 cm inferiore rispetto la soglia della facciata principale e della pavimentazione della cappella dei Lucchesi. Si presume che ci fossero due gradini nella zona della controfacciata, posizionati dopo lo spazio iniziale del barco o della bussola, come avviene nella chiesa di San Lorenzo a Venezia (fig. 12).

La controfacciata interna presentava un Barco o *coro pensile*, anche se nella pianta della chiesa disegnata dal Vicentini non vengono rappresentate le scale necessarie ad accedervi, si presume che l'accesso fosse posizionato al primo piano dell'edificio conventuale adiacente alla facciata principale.

Questo dato fornisce preziose informazioni circa l'altezza del coro pensile: considerando che la facciata ovest presenta in basso a sinistra un oculo, tutt'ora esistente, e ipotizzando che il piano di calpestio del barco si trovasse al di sopra di questo oculo e del portale maggiore e in corrispondenza del primo piano del convento, l'altezza è automaticamente determinata con uno scarto di pochi centimetri. Questa ipotesi viene confermata anche da un rilievo dell'originario organo progettato per essere collocato nel *coro pensile*, anche se mai posizionato in situ e ora conservato a Caselle d'Altivole, le cui dimensioni furono calibrate sullo spazio della chiesa che avrebbe dovuto accoglierlo. Le dimensioni dell'organo mostrano come il coro non poteva essere posizionato più in alto della quota del coro ipotizzata, in quanto andrebbe a sovrapporsi al rosone aperto sulla facciata. Sempre il Vicentini colloca il *coro pensile* in controfacciata, a differenza di altre ipotesi da noi scartate che pongono il barco in prossimità della porta del Pellegrino, soluzione quest'ultima che comporterebbe una zona del divisorio "affollata" imponendo un'ulteriore suddivisione della navata in tre parti eterogenee senza alcun senso liturgico, estetico o funzionale. Il barco disegnato dal Vicentini presenta comunque delle incongruenze: sei campate con il pilastro centrale in asse con la porta principale e quattro altari sottostanti. La presenza degli altari citati dal Vicentini rafforza l'ipotesi secondo la quale il coro pensile fosse collocato in controfacciata ma, al contempo, l'utilizzo di un pieno in asse centrale sembra contraddire la stessa ipotesi. Secondo il Pavon-Cauzzi, il



(Fig. 11). Confronto tra differenti modelli planimetrici costruiti secondo le descrizioni del Vicentini, Pavon-Cauzzi e dal rilievo dei ruderi.
Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti



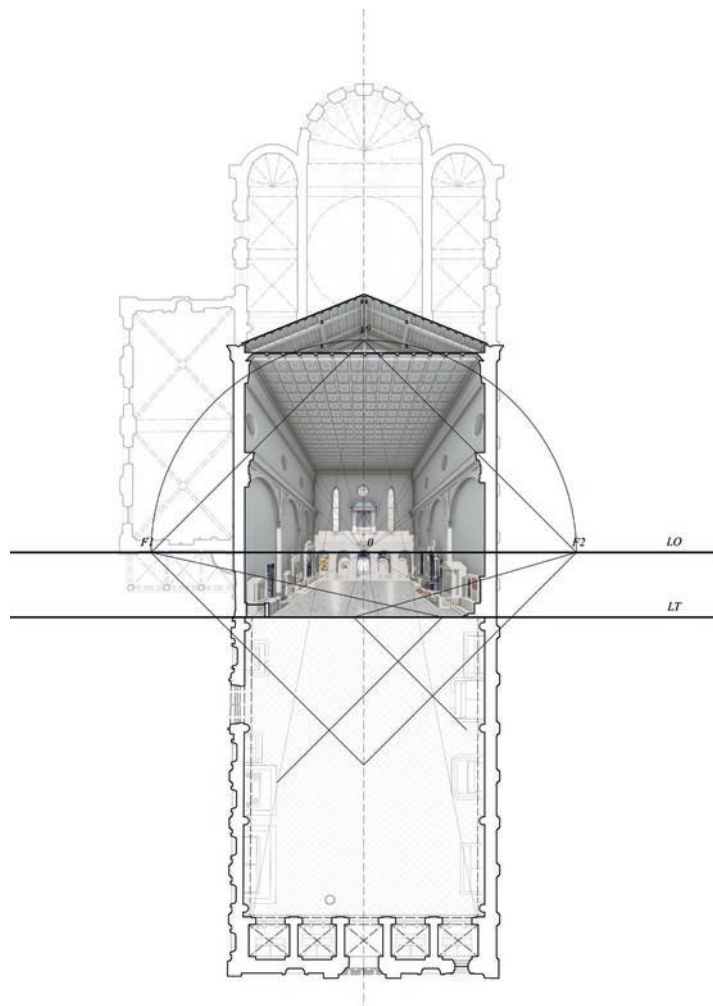
(Fig. 12). Planimetria e prospetti dell'insula dei Servi al 1754.
Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti

disegno del Vicentini rappresenta più una condizione compositiva ideale del barco, quasi un esercizio di disegno in stile e non totalmente corrispondente a quanto doveva trovarsi all'interno dell'impianto originario della chiesa. Incrociando i dati emersi da questa analisi, il barco è stato modellato sul disegno del Vicentini, ma rettificato nelle sue contraddizioni dai dati che emergono dalla comparazione con il barco presente nella chiesa di San Michele in Isola a Venezia e, quindi, con l'aggiunta di una campata (fig. 13).

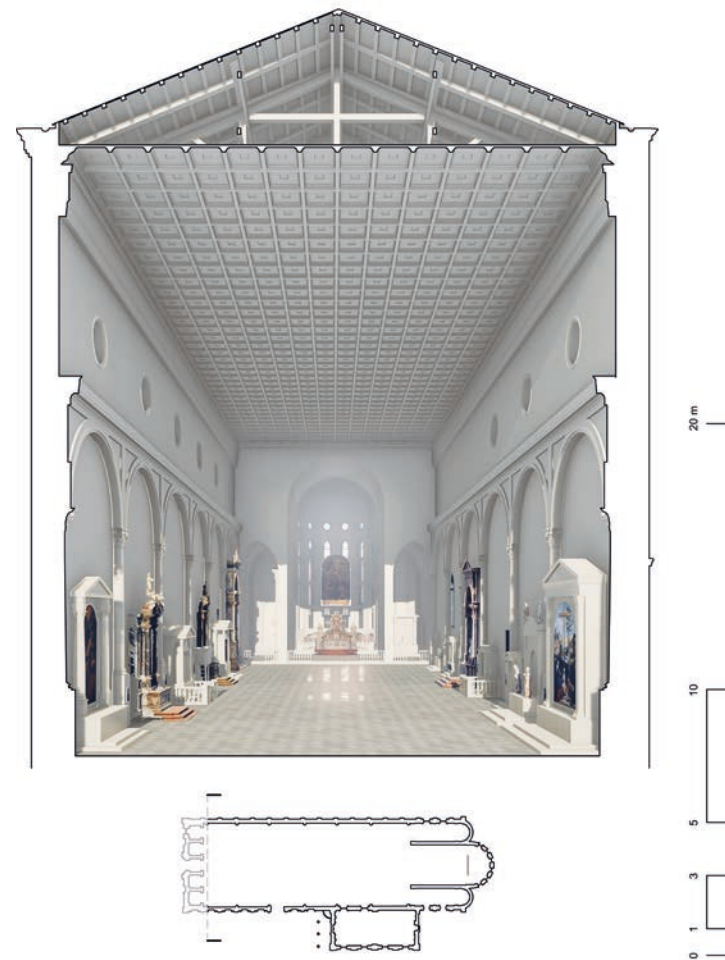
Per quanto riguarda la restante configurazione interna della chiesa, la perizia demaniale citata dal Vicentini e risalente allo stesso anno di demolizione della chiesa¹³ dichiara la presenza 17 colonne di tipo corinzio alte 7 m, disposte lungo le parati laterali della chiesa con arcate e due fregi, uno maggiore e uno minore. Il numero dispari delle colonne presuppone un errore nella conta delle stesse o che venissero contante in modo particolare o, ancora, che ci fosse la presenza di un passo alternato in alcuni punti. Vista l'incertezza di questo dato, è stata ipotizzata la presenza di sette semicolonne per lato (non avrebbe avuto senso mettere delle colonne piene addossate alla muratura perimetrale) e infine due colonne appartenenti al divisorio demolito nel 1729. Le due pareti laterali, dunque, risultano scandite dalla presenza di semicolonne e di arcate, sotto le quali trovano posto i numerosi altari, mentre tra i due soprastanti fregi vengono posti gli oculi che portano la luce all'interno. L'impianto centrale della chiesa doveva essere coperto da una serie di capriate *composte* ispirate a quelle presenti nella sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia e nella chiesa di San Girolamo a Mestre, molto simili dal punto di vista tipologico a quelle descritte dal Serlio nel suo celebre trattato¹⁴. Questa tipologia di copertura era sicuramente più adatta a coprire grandi luci, come nel nostro caso pari a circa 21 m, ipotizzando nel lavoro di modellazione un'inclinazione dei puntoni di 22.5°, in piena coerenza con gli esempi citati. Il sistema di copertura doveva completarsi con un soffitto a cassettoni "all'antica", come viene descritto dal Vicentini, anche in questo caso, non avendo sufficienti informazioni in merito all'intero impianto compositivo e decorativo del soffitto, il modello è stato realizzato in analogia con quello presente nella chiesa di San Michele in Isola a Venezia¹⁵. La zona absidale della chiesa di Santa Maria dei Servi era caratterizzata dalla presenza di due cappelle minori laterali e da quella maggiore centrale, rialzata di due gradini di marmo rosso Verona. Per disegnare

lo spazio della cappella centrale si è proceduto dapprima con un rilievo dei ruderi poligonali dell'abside interno, dopodiché con un appoggio topografico a terra è stato georeferenziato rispetto al modello. Questa operazione ha reso possibile la stima della dimensione della larghezza dell'abside, con le dovute valutazioni rispetto le dimensioni della facciata e della muratura perimetrale nord e sud. La zona antistante all'abside presentava uno spazio quadrato sormontato da una cupola su tamburo cilindrico a direttrice circolare, raccordato alle pareti sottostanti attraverso dei pennacchi sferici. Il tamburo cilindrico presentava 12 oculi circolari, desunti dalla veduta del De' Barbari, che contribuivano a portare luce nella cappella maggiore, mentre la cupola doveva presentarsi come un solido ottenuto dalla rotazione intorno all'asse verticale di una direttrice policentrica. Sulla medesima cupola doveva innestarsi un lanternino, mentre nel suo intradosso doveva presentare una struttura lignea di ispirazione Marciana. Nella fattispecie della nostra rappresentazione ci siamo riferiti, per analogia formale e stilistica, alla cupola dei Santi Giovanni e Paolo, riprendendo le proporzioni e la tipologia costruttiva, per poi adattarla al nostro caso specifico. La cappella maggiore si concludeva con un'abside, coperta da una volta ad ombrello con generatrici a tutto sesto, illuminata da una serie di finestre con sviluppo verticale, come avviene nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo e nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Le due cappelle laterali dovevano presentare un'abside coperta da volte a crociera con generatrici a sesto acuto, modellate sull'esempio dalla cappella laterale della chiesa dei Servi a Padova.

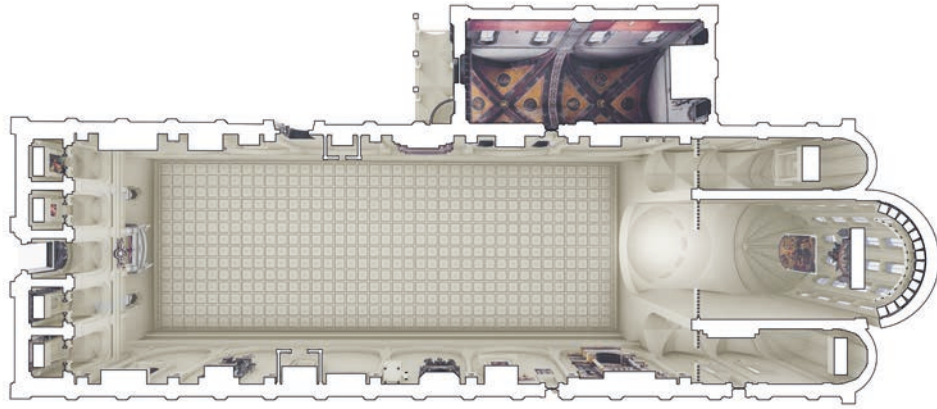
La cappella del Volto Santo adiacente alla chiesa dei Servi è stata oggetto di rilievo metrico e formale mediante scansione laser e fotogrammetria digitale: la sua configurazione è in parte cambiata rispetto all'impianto presente nella metà del XVIII secolo, periodo al quale si riferisce la nostra ricostruzione. Infatti, all'interno manca l'originario altare, che oggi troviamo solo in una rappresentazione del Grevembroch¹⁶, e nel lato meridionale è stata successivamente inserita una quarta finestra che non troviamo nelle piante del Vicentini e del Pavon-Cauzzi, forse perché gli autori preferiscono restituire l'aspetto originario della cappella e quindi privo delle compromissioni ottocentesche rispetto all'impianto originario. In fase di modellazione si è preferito dar conto della presenza di questa apertura, in coerenza con quanto rilevato e si è inserito anche il portico esterno, unica parte



(Fig. 13). Sezione prospettica della chiesa verso la controfacciata.
Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti



(Fig. 14). Sezione prospettica verso la zona absidale della chiesa.
Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti



(Fig. 15). Sezione prospettica della chiesa dal basso dalla quale è possibile leggere la presenza dei diversi altari e dipinti modellati.
Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti



(Fig. 16). Vista del modello della chiesa di Santa Maria dei Servi.
Elaborazione grafica di Francesca Moschione e Massimo Piutti

distrutta della cappella, modellato attraverso il rilievo delle sue tracce murarie ancora presenti sulla facciata principale: attraverso questi lacerti è stato possibile intuire l'altezza e la composizione geometrica dell'intero portico scomparso, completato nei dettagli architettonici e decorativi grazie alla descrizione riportata nel Pavon-Cauzzi.

L'ultima fase del lavoro di ricerca ha riguardato la ricostruzione degli apparati decorativi interni come altari, dipinti e statue, molti dei quali staccati in fase di demolizione della chiesa e ricollocati in altre chiese veneziane e, in generale, del territorio veneto. Il lavoro di catalogazione, ricostruzione digitale e ricollocazione nel modello generale della chiesa di ogni singolo elemento decorativo presente nell'impianto originario, è stato effettuato grazie alla ricca e dettagliata descrizione presente sia nel testo di Pavon-Cauzzi che in quello del Vicentini, in molti casi completa anche di alcuni preziosi indizi sulla loro attuale collocazione.

In particolare, Giuliano Pavon e Graziella Cauzzi riportano nel loro testo una pianta della chiesa di Santa Maria dei Servi con l'indicazione della posizione originaria di ogni singolo elemento decorativo ricavato, soprattutto, dagli inventari redatti in fase di demolizione della chiesa. In alcuni casi, i modelli digitali di altari o di tele dipinte sono stati generati attraverso un rilievo digitale degli stessi, nella loro attuale collocazione, eseguiti mediante fotogrammetria digitale. Infine, sempre sulla base delle descrizioni offerte dal Pavon-Cauzzi e dal Vicentini, sono stati generati i modelli degli altari di cui non è stato possibile rintracciare la loro attuale collocazione, dandone una rappresentazione molto più sintetica e schematica, in coerenza con il grado di dettaglio riportato nelle sopracitate descrizioni (figg. 14, 15).

In definitiva, il risultato di questo lavoro di ricerca è una possibile rappresentazione della chiesa durante il suo ultimo periodo e prima dell'ineluttabile decadenza. Il 24 giugno 1754, data a cui il modello fa riferimento, è l'anno in cui presumiamo ci fosse la maggior parte delle opere rilevate nonché la chiesa fosse al suo massimo splendore (fig. 16). Non abbiamo certamente la pretesa che la ricostruzione offra una versione totalmente fedele all'originale in ogni sua parte, ma pensiamo che sia sicuramente una delle più complete e convincenti. Vi saranno certamente parti laconiche o mancanti, perfino alcuni errori, ma il lavoro di ricerca prosegue con l'ambizione di implementare il modello digitale con altri dati e successive riflessioni critiche.

Note

1. L'analisi e la lettura delle fonti storiche relative al caso studio esposto in questo saggio sono state svolte sotto la supervisione della Prof.ssa A. Ferrighi, responsabile Ricerca Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali di Roma.

2. E. Urbani, *Santa Maria dei Servi*, in F. Valcanover, W. Wolters (a cura di), *L'architettura Gotica Veneziana: atti del convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2000, p. 19.

3. R. Citeroni, *L'ordine dei Servi di Santa Maria nel Veneto*, Helvetia, Venezia 1988, p. 84.

4. W. Dorigo, *Venezia Romanica. La formazione della città medievale fino all'età gotica*, Cierre Edizioni, Verona, 2003, p. 817.

5. G. Pavon, G. Cauzzi, *La memoria di un tempio: li servi di San Marcellian ed il canal-Marovich in Venezia*, Helvetia, Venezia 1988, p. 52.

6. Ivi, p. 64.

7. *Ibidem*.

8. Cfr. A.M. Vicentini, *I Servi di Maria nei documenti e codici veneziani*, Massaggi, Milano 1922; Id., *S. Maria de' Servi*, Il Treviglio, Venezia 1920; Id., *Dante-I Servi di Maria a Venezia (studio storico critico)*, Il Treviglio, Venezia 1916.

9. Convegno online a cura di T. Franco, L. Molà, E. Baseggio Omiccioli, dal titolo

lo *La chiesa di Santa Maria dei Servi e la comunità veneziana dei Servi di Maria (secoli XIV-XVIII)*, 3-4 Dicembre 2020.

10. *La chiesa gotica scomparsa di Santa Maria dei Servi a Venezia. Un'indagine storico artistica dalla sua fondazione trecentesca al XV secolo*, Tesi di laurea discussa presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2011-12, laureando M. Rossi, relatore Prof.ssa G. Trovabene. *La Chiesa di S. Maria dei Servi a Venezia: storia di un monumento scomparso*, Tesi di laurea discussa presso l'Università Iuav di Venezia, a.a.2016-12, laureanda E. Rizzato, relatore Prof.ssa A. Bedon.

11. M. Piana, *San Giorgio Maggiore e le cupole lignee lagunari*, in "Annali di architettura", n. 21, 2009, pp.79-90.

12. G. Antonelli con disegni di G. Rebelato, *Ruderi dell'antico Tempio dei Servi e Oratorio dei Lucchesi, Venezia, sec. XIX*, Museo Correr, Venezia.

13. A. M. Vicentini, *S. Maria de' Servi in Venezia*, cit, pp. 45, 46 e 50.

14. Sebastiano Serlio, *Sette libri d'architettura*, libro VII, Venezia, 1534.

15. Il soffitto a cassettoni della chiesa di San Michele in Isola è stato scelto come modello di riferimento vista la vicinanza tra l'ordini camaldolese e quello servita, oltre alle relative analogie tipologiche delle relative architetture. Infatti, il barco della chiesa di San Michele era molto simile per forma e dimensione a quello presente nella chiesa dei Servi.

16. *Altare in legno dipinto, del XIV secolo, di cui a noi è arrivato solo un disegno del Grevembroch* in G. Pavon, G. Cauzzi, *op. cit.*, p. 113, fig. 87.

Crediti

- p. 12
S.C. Roselli, *Archeologie scolastiche*, San Ginesio, 2014. Per gentile concessione dell'autore.
- pp. 74, 75, 77, 78-81, 84-85
G. Chiaramonte, *Bonjour Tristesse* a Schlesisches Tor in Berlin, 1983. Per gentile concessione dell'autore.
- p. 88
G. Richter, *Atlas*, tavola 5, Zeitungs und Albumfotos, 1963, ritagli di giornale su carta e fotografie su carta, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus. Copyright G. Richter 2022 (02/08/2022).
- p. 91
G. Richter, *Atlas*, tavola 11, Zeitungs- und Albumfotos, 1963, ritagli di giornale su carta, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco. Copyright G. Richter 2022 (02/08/2022).
- pp. 94-95
G. Richter, *Atlas*, tavole 108 e 112, Städte, 1968, fotografie su carta, 51,7 x 66,7 cm ciascuna, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco. Copyright G. Richter 2022 (02/08/2022).
- p. 96
G. Richter, *Atlas*, tavola 124, Städte, 1968, fotografie su carta, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco. Copyright G. Richter 2022 (02/08/2022).
- p. 100
G. Richter: *Atlas*, tavola 520, Köln, 1993, fotografie su carta, 51,7 x 36,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco. Copyright G. Richter 2022 (02/08/2022).
- p. 110
Foto di una scena di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, regia di L. Côté, interpretata da J. Robitaille (Vladimir) e J. Leblanc (Estragon), il 17 gennaio 2006 a Montreal. Foto di J.-F. Landry.
- p. 179
G.M. Tosatti, *Storia della notte e destino delle comete*, 59. Mostra Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, 2022. Foto di S.C. Roselli.
- pp. 192-193
Una parte della sezione *Craft de The Last Whole Earth Catalog*, 1972. S. Brand (a cura di), *The Last Whole Earth Catalog*, Portola Institute, Menlo Park 1971, pp. 148-149. Licenza Creative Commons 3.0.
- p. 195
Bollettino Global Tools n. 0, *Documento n. 2*, 1973. Global Tools (a cura di), *Global Tools n. 0*, Edizioni L'uomo e l'arte, Milano 1973, p. 10. Per gentile concessione dell'Archivio Franco Raggi, Milano.
- p. 197
Bollettino Global Tools n. I, *La Cronaca*, 1975. Global Tools (a cura di), *Global Tools n. I*, Edizioni L'uomo e l'arte, Milano 1975, p. 8. Per gentile concessione dell'Archivio Franco Raggi, Milano.
- p. 199
Bollettino Global Tools n. I, *Attività Dei Gruppi – Corpo*, 1975. Global Tools (a cura di), *Global Tools n. I*, Edizioni L'uomo e l'arte, Milano 1975, p. 20. Per gentile concessione dell'Archivio Franco Raggi, Milano.
- p. 203
Bollettino Global Tools n. I, *Seminario Autunnale 1974*, 1975. Global Tools (a cura di), *Global Tools n. I*, Edizioni L'uomo e l'arte, Milano 1975, p. 5. Per gentile concessione dell'Archivio Franco Raggi, Milano.
- p. 217
G. Guidi, #15030 | 07 08 2003 | 1:00 pm | looking northeast. G. Guidi, *Guido Guidi: Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2011, p. 133. Per gentile concessione dell'autore.
- p. 218
G. Guidi, #15048 | 09 03 2003 | looking northeast. G. Guidi, *Guido Guidi: Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2011, p. 135. Per gentile concessione dell'autore.
- p. 219
G. Guidi, #15047 | 09 03 2003 | 11:59 am | looking northeast. G. Guidi, *Guido Guidi: Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2011, p. 136. Per gentile concessione dell'autore.
- p. 220
G. Guidi, #15045 | 09 03 2003 | 12:01 pm | looking northeast. G. Guidi, *Guido Guidi: Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2011, p. 137. Per gentile concessione dell'autore.
- p. 221
G. Guidi, #15044 | 09 03 2003 | 12:10 pm | looking northeast. G. Guidi, *Guido Guidi: Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2011, p. 138. Per gentile concessione dell'autore.
- p. 222
G. Guidi, #16987 | 09 06 2006 | around 2:00 PM | looking northeast. G. Guidi, *Guido Guidi: Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2011, p. 139. Per gentile concessione dell'autore.
- p. 223
G. Guidi, #15063 | 09 03 2003 | 12:05 pm | looking northeast. G. Guidi, *Guido Guidi: Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2011, p. 140. Per gentile concessione dell'autore.
- p. 224
G. Guidi, #14628 | 04 09 2003 | looking northeast. G. Guidi, *Guido Guidi: Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2011, p. 141. Per gentile concessione dell'autore.
- p. 225
G. Guidi, #15238 | 02 11 2004 | 3:45 pm | looking northeast. G. Guidi, *Guido Guidi: Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2011, p. 145. Per gentile concessione di Guido Guidi.
- p. 230
Ribera del Duero Roa. Copyright Barozzi Veiga.
- p. 235
Barozzi Veiga, *A Sentimental Monumentality*, 15. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, 2016. Copyright J. Arenas.
- pp. 236-237
Barozzi Veiga, Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Lausanne.

Copyright Barozzi Veiga.

pp. 240, 241
Barozzi Veiga, Musée cantonal des
Beaux-Arts Lausanne, Lausanne.
Copyright S. Menges.

p. 247 sopra
M. Strand's alcova di scrittura, schermo
scorrevole, armadio guardaroba e
specchio, New York, 2011. Foto di S.
Marpillero.

p. 247 sotto
Vestibolo a Central Park West con
busto in porcellana, specchio Satellite
e schermi, New York, 2000. Foto di E.
Kaufman

p. 254
Dettaglio della piattaforma di studio e
capsula di meditazione a Terminal Iron
Works, Bolton Landing, Upstate New
York. Foto di R. Barnes.

p. 256
Spazio a tripla altezza con mezzanino
nel live/work loft di Tribeca, New York.
Foto di J. Goldberg, Esto.

p. 278
Autobus con alimentazione a idrogeno.
Foto di A. Malfetheriner.

p. 281
Spazio di sosta servizio di *car-sha-
ring*, Piazzale Roma, 2022. Foto di F.
Bruzzone.

p. 284
App Mobility as a Service. Foto di F.
Bruzzone.

p. 305
A. Pertoldeo, Traliccio#001, 2022. Per
gentile concessione dell'autore.

p. 306
A. Pertoldeo, Traliccio#002, 2022. Per
gentile concessione dell'autore.

p. 307
A. Pertoldeo, Traliccio#003, 2022. Per
gentile concessione dell'autore.

p. 308
A. Pertoldeo, Traliccio#004, 2022. Per
gentile concessione dell'autore.

p. 309
A. Pertoldeo, Traliccio#005, 2022. Per
gentile concessione dell'autore.

p. 310
A. Pertoldeo, Traliccio#006, 2022. Per
gentile concessione dell'autore.

p. 311
A. Pertoldeo, Traliccio#007, 2022. Per
gentile concessione dell'autore.

p. 312
A. Pertoldeo, Traliccio#008, 2022. Per
gentile concessione dell'autore.

p. 313
A. Pertoldeo, Traliccio#009, 2022. Per
gentile concessione dell'autore.

pp. 318-319
J.-B. de la Rue, *Traité de la coupe des
pierres*, Paris 1728, pl. 42 bis.
Rappresentazione dell'angolo solido
tra le facce dei conci appartenenti ad
una *trompe* visualizzato all'interno del
trattato attraverso un modello in carta
ribaltabile. Foto di A. Bortot.

p. 320
M. Simonetti, portale di collegamento
tra ambienti espositivi del Museo Pio
Clementino presso i Musei Vaticani a
Roma (1780 circa). Foto di A. Bortot.

p. 342
Fala Atelier, *House in Rua do Paraiso*,
2017. Copyright Fala Atelier.

p. 343
Fala Atelier, *House in Rua do Paraiso*,
2017. Copyright R. Loureiro.

p. 344
Point Supreme, *Athens Heaven*, 2007.
Copyright Point Supreme.

p. 345
Point Supreme, *Athens as an Island*,
2007. Copyright Point Supreme.

p. 348
B. Servino, *Balla Circus*, 2022.
Copyright B. Servino.

p. 349
Peluffo&Partners, ELASTICOFarm,
B. Servino, *Proposta per il Grande
MAXXI*, 2022. Copyright Peluffo&Part-
ners, ELASTICOFarm, B. Servino.

