

Animali in scena. Bestiario veneziano

Lorenza Gasparella

La bellezza dei giardini appariva tale che se ne parlava come di una meraviglia, dovunque lontano da Venezia. Non c'era guida stampata della città che non li descrivesse; gli almanacchi nuovi ne riproducevano sui frontespizi gli aspetti tipici [...] Nessun passeggio pubblico al mondo offriva colpi d'occhio, silenzi e seduzioni paragonabili ai colpi d'occhio, ai silenzi, alle seduzioni panoramiche offerte [...] dai giardini napoleonici di Venezia.¹

Come ogni parco pubblico anche i giardini progettati da Antonio Selva nascono con una finalità rappresentativa, luogo dove “vedere e farsi vedere”². Ed è proprio per soddisfare la richiesta del “grande bisogno di passeggio che sentono in modo speciale gli estranei a Venezia, quivi dimoranti”³ che nel 1872 viene presentato il progetto di una via carrozzabile, chiamata aerea, che avrebbe dovuto unire i giardini innanzi al “palazzo dei Dogi [che] dopo alcuni secoli rivisto nelle sue mura venerande i cavalli”⁴ al paludo di Sant'Elena prospiciente i Giardini napoleonici, trasformato in un'arena acqueea dove poter assistere a naumachie e giochi pirotecnici oltre che passeggiare a cavallo o in carrozza “come in ogni città che si rispetti”⁵.

Questa modalità di autorappresentazione, che ha nel giardino il suo palcoscenico, non era comunque estranea alla città. Anche se nel 1611 Coryat riferisce di aver visto un solo cavallo in tutta Venezia⁶, sino alla fine del secolo successivo, nell'ampio giardino di Palazzo Gradenigo in rio Marin, si poteva “girare in carrozza a quattro cavalli, avendosi eretta all'uopo nel giardino medesimo una magnifica scuderia”⁷, mentre alla Giudecca, accanto al convento delle Convertite a Santa Eufemia, alcuni orti erano stati trasformati in pista per corse equestri. Finite le gare, nei giardini attigui “al tramonto si accendevano i lumi; ed allora cominciavano le cene, alle quali si univano e seguivano le danze”⁸.

È in questo che inizia a manifestarsi l'eccezionalità di Venezia. Se la presenza delle cavallerizze la accomuna a quasi tutte le città con un'importanza commerciale e militare in quanto centri di formazione equestre sia per i nobili che per i militari, a Venezia gli esercizi

cavallereschi erano considerati veri e propri spettacoli, in particolare quelli che si svolgevano alla Cavallerizza dei Nobili, dove si svolgevano anche *mascherate a cavallo*⁹.

La presenza dei cavalli non era però limitata ai giardini di palazzo e alle cavallerizze. Giostre e tornei erano organizzati in piazza San Marco per ricordare un avvenimento politico o una vittoria militare, per festeggiare la venuta di qualche personaggio importante o qualche celebre sposalizio¹⁰. In tali occasioni i mantelli dei cavalli venivano tinti con colori vivaci diventando espressione della passione dei veneziani per i colori e il cromatismo. In particolare il pigmento che esprimeva il massimo prestigio della cavalcatura era ricavato da una pianta proveniente da Cipro che conferiva al manto un colore giallo dorato, lo stesso utilizzato dal Doge Michele Steno per i quattrocento cavalli della sua scuderia considerata la “migliore in confronto a [quella di] qualunque principe d’Italia”¹¹.

Non solo i cavalli animavano l’area marciana, ma anche tori immolati con un rito sacrificale durante il giovedì grasso in piazza San Marco e durante l’ultima domenica di carnevale nella corte del Palazzo Ducale. È il volto pagano della città che emerge “per quanto si rivesta di chiese e dipinti di santi. [...] Affascinante quanto l’ostentata devozione della sua gente”¹².

I tori erano coinvolti anche in cacce, che si svolgevano in molti campi nei giorni feriali del periodo carnevalesco e, in occasione dell’arrivo di principi stranieri, in piazza San Marco, dove veniva allestito un anfiteatro ligneo. In questi casi, però, la loro sorte non sempre era già segnata. Alcuni divennero celebri perché uscirono indenni da tutti gli incontri che disputarono.

Non erano propriamente tori, ma buoi, scelti tra quelli che si trovavano al macello pubblico, dove venivano addestrati anche i cani, avversari nella lotta, a mordere le orecchie dei bovini. Il ruolo degli attori umani era sia quello di aizzare il proprio animale contro l’avversario, ma anche di seguirlo, osservarlo con attenzione a debita distanza, pronti ad aiutarlo. Delle funi legate alle corna permettevano a due “tiratori” di trattenere, far indietreggiare, spingere in avanti, piegare a destra o a sinistra il bue a seconda dell’attacco del cane e sottrarlo così, il più possibile, ai suoi denti. Anche i cani non agivano da soli ma venivano indirizzati dai loro addestratori che intervenivano anche per interrompere l’attacco. Di norma, infatti, i buoi dovevano essere restituiti

dopo la caccia tanto che il *tirador* dopo aver scelto, il giorno prima della festa, l'animale che per possenza si avvicinava il più possibile a un toro, versava una garanzia per eventuali danni che l'animale poteva subire¹³. Alle cacce assistevano tutte le classi sociali. I balconi dei palazzi che si affacciavano sui campi teatro della caccia erano trasformati per l'occasione in palchi adorni di damaschi, bandiere, velluti come nelle chiovere di San Giobbe dove "ogni anno una famiglia di beccai, [...] che aveva i balconi affacciati [sul campo] organizzava [...] una grandiosa caccia a cui seguiva un banchetto"¹⁴.

Non solo ai tori, le cacce venivano fatte anche all'orso che, legato con una robusta catena a un palo infisso nel terreno, rispondeva con morsi e unghiate agli attacchi dei cani, alternativamente trattenuti e lasciati da esperti tiratori attraverso lunghi guinzagli¹⁵.

L'organizzazione della festa era affidata ai *cortesani*, "bottegai, artisti, [...] qualche prete, uomini destri, onorati"¹⁶. In occasione di festeggiamenti importanti, per ospiti stranieri oppure nei casi in cui la festa era offerta per una particolare ricorrenza da qualche ricca famiglia patrizia, l'organizzazione delle cacce era affidata alle Compagnie della Calza¹⁷, che ebbero un ruolo cruciale anche nell'evoluzione dell'archetipo del giardino in luogo teatrale.

Nella tipologia dei passaggi e delle trasformazioni (dalla chiesa alla piazza, dal cortile alla sala d'apparato e da questa all'edificio teatrale in senso proprio, con apporti e diramazioni limitrofe, per esempio dai recinti a gallerie sovrapposte allestiti per i tornei), il giardino occupa un posto rilevante, destinato a influenzare la struttura e la decorazione della sala teatrale lungo l'intero arco del suo sviluppo.¹⁸

A Venezia, già nel Quattrocento nei giardini delle residenze patrizie a Murano e alla Giudecca, ma anche in città, "gli eleganti conversari e le esecuzioni musicali si alternavano alle danze figurate e alle prime recite"¹⁹ e non era raro che a completare la scena contribuissero animali esotici, "ornamento o trastullo dei ceti agiati"²⁰ e questo fino agli inizi del Novecento quando la marchesa Casati porta all'estremo le presenze animali nelle messe in scena in giardino popolandolo quello di Palazzo Venier dei Leoni di "un ghepardo, merli albi ai quali fa colorare le piume a seconda dell'estro del giorno, pavoni bianchi

addestrati a rimanere vicino alle finestre, scimmie, pappagalli, gatto-pardi, tigri e un boa constrictor”²¹.

Gli abitanti di questo serraglio non rimangono confinati nei limiti del giardino, come i leopardi e i leoni dono dei fiorentini alla Repubblica, che una cronaca del 1316 testimonia fossero gli abitanti del serraglio che occupava l’area corrispondente agli attuali Giardini Reali²², ma accompagnano la marchesa nelle sue passeggiate in piazza San Marco; il ghepardo al guinzaglio, il boa avvolto attorno al collo. Esibiti come accessori, erano gli attori non protagonisti che contribuivano, però, a rafforzare l’opera d’arte che la marchesa voleva costruire della sua vita e di cui anche Venezia era fonte di ispirazione.

Uccelli, scimmie, cervi, cavalli, pulci ammaestrate e tutte le “bestie selvagge e feroci, mansuete e educate a rispettar la mano che le domò”²³, infatti, avevano popolato usualmente riva degli Schiavoni durante il tempo di carnevale.

Non tutti, però, furono anonimi oggetti animati in architetture effimere. Alcuni divennero personaggi acclamati. È il caso Clara, il rinoceronte ritratto da Pietro Longhi²⁴ nel 1751 che, giunta dall’India nei Paesi Bassi dieci anni prima, iniziò subito a viaggiare per tutta Europa diventando un vero fenomeno di costume tanto che venne lanciata una moda di parrucche alla rinoceronte e fu protagonista di libri, epigrammi e canzoni²⁵. Longhi, però, con timida ironia rappresenta un animale goffo che si spartisce equamente la tela con gli uomini, dopo aver insozzato di sterco il suo “casotto”²⁶. L’animale non è più un simbolo di prestigio, una vittima rituale, uno strumento di svago o un oggetto di ornamento, ma riacquista tutta la sua animalità ed è questa che viene mostrata mentre la città cerca di dimenticare l’intrinseca malinconia del proprio declino.

La caduta della Repubblica non cancella secoli di carnevale,

tempo di tripudio: di tutto è copia, di dritti e storti, d’invasi e obliqui, perché tutto il mondo carnevalesco è un complesso di linee che s’intesecano in vari punti; [...] è varietà di gusti, di umori, di oggetti, di figure, di aspiri; è l’epitome [...] del capriccio, della leggerezza. [...] In questea stagione, si vede [...], la leggierità e la goffaggine, la semplicità e l’accortezza, la sapienza e l’ignoranza, [...], il serio e il buffo, l’ideale e l’artificiale, l’empirico e il teorico.²⁷

Così come non si affievolisce il desiderio di “prestare omaggio al re della foresta, o all’ardito funambolo, o all’abile giocoliere, o a qualunque varietà della natura o dell’arte”²⁸.

Con varie fiere e bestie, per il carnevale del 1819, giunse a Venezia un elefante particolarmente docile e mansueto. “Intelligentissimo [...] obbediva con tutta la prontezza agli ordini del suo custode”²⁹, finché non vennero sparate salve di artiglierie dalle navi militari ormeggiate in bacino di San Marco per celebrare l’arrivo in città dell’imperatore. Il fragore dei colpi lo innervosisce e lo spaventa a tal punto che non obbedisce più a nessun comando imposto. Inizia una fuga e un inseguimento, che termina all’interno della Chiesa di San Giovanni in Bragora dove il pavimento, in corrispondenza di un sepolcro, cede sotto il peso dell’animale intrappolandolo e consegnandolo alla mira dei soldati che gli indirizzano contro un colpo di cannone che lo uccide³⁰. Una vera *piece* dove l’animale entra nella scena urbana e la modifica, anche materialmente, al suo passaggio. Episodio estremo e unico, che però mostra la magnificenza, intelligenza e la reazione alla cattività della specie, richiamate anche da Katharina Fritsch con l’opera *Elefant / Elephant* esposta alla 59. Mostra Internazionale d’Arte *Il latte dei sogni*³¹ e collocata nel luogo un tempo occupato dal ricovero del “prigioniero dei Giardini”, un elefante, familiarmente chiamato Toni, che venne sfrattato con tutti gli altri animali del giardino zoologico presente all’interno dei Giardini del Selva, per allestire la prima Biennale³². Un’appropriazione più controllata della scena veneziana, ma comunque perturbante, da parte di elefanti e dromedari, avvenne in occasione dell’arrivo in città del circo Togni nel luglio del 1954. Altri circhi avevano allestito i loro spettacoli in città, come nell’agosto del 1910 il circo tedesco Krone che era sbarcato con i suoi animali a Sant’Elena, ma nessuno aveva messo in scena una parata aperta da elefanti e seguiti da cinquanta artisti e dagli altri animali del serraglio di Wioris Togni, quasi una materializzazione del bestiario di pietra che popola la città. Gli elefanti, per svoltare lo stretto angolo a gomito di calle Ca’ Bernardo, che immette in campo San Polo, furono fatti sollevare sulle zampe posteriori e avanzare scorrendo con quelle anteriori appoggiate al muro³³. Una prova di abilità paragonabile ai numeri che avrebbero eseguito durante lo spettacolo. Il corteo di artisti e animali, d’altronde, rispettava la più antica delle tradizioni circensi, ma richiamava anche i fasti artistici della Serenissima Repubblica, quando una teatralità di

massa sapeva disegnare “nelle movenze rituali e collettive, [...] la coreografia di un mondo costantemente e scientemente autorappresentato [...] con singolari possibilità di ribaltamento dell'appartenenza sociale fra attore e spettatore, fra nobiltà e popolo, fra ricchi e poveri, a seconda delle caratteristiche del gioco, della festa, della messinscena”³⁴.

Le rappresentazioni non erano confinate solo ai palcoscenici dei pur numerosissimi teatri, una quindicina quelli attivi tra Cinquecento e Seicento, ma sono parte essenziale della “ritualità dei grandi cerimoniali [...] ricorrenti o eccezionali che si regolano in modo non difforme dai grandi giochi sull'acqua o a terra”³⁵, governati da precisissime regie in occasione di eventi civili o religiosi ai quali non mancavano mai attori animaleschi, fossero anche solo comparse, ma che molto spesso recitavano un ruolo da coprotagonisti.

L'antichissima cerimonia della domenica delle Palme, ad esempio, prevedeva un imponente corteo in processione dal Palazzo Ducale alla Basilica di San Marco. La palma portata dal Doge “aveva le foglie d'oro, d'argento, di seta accomodate ed intrecciate con fine leggiadria [...] le altre palme destinate al corteo erano meno ricche, ma pur sempre confezionate con rara eleganza”³⁶. Al termine della messa, però i veneziani non rinunciavano a esprimere uno stile loro proprio che è manifestazione di una condivisione del palcoscenico più prestigioso, ancora una volta, con attori non umani. Davanti al Doge e al Patriarca, dall'alto delle logge sovrastanti gli arconi della Basilica, venivano, infatti, liberati diversi tipi di uccelli, ma soprattutto molte coppie di piccioni, tutti con alcune mitre di carta dipinte legate alle zampe, che impedivano loro di volare lontano così da poter essere catturati per il pranzo pasquale da coloro che, appartenenti ai ceti più poveri, affollavano la piazza³⁷. Alcuni piccioni, nonostante la zavorra riuscivano a sfuggire alla cattura, rifugiandosi sui tetti degli edifici della piazza compresi Palazzo Ducale e la Basilica³⁸ da dove, forse anche in omaggio del servizio che avevano reso alla Repubblica nella guerra vittoriosa contro Candia, non solo non venivano cacciati, ma erano ospitati in vere e proprie colombaie appositamente costruite e nutriti ogni giorno dagli ufficiali al Formento fino al 1797.

Settantadue anni più tardi, i piccioni veneziani risultarono tra i beneficiari dei lasciti testamentari di Caterina Querini che con uno speciale legato volle assicurare loro il grano necessario per il quotidiano sostentamento³⁹.



È la più evidente dimostrazione di quel rapporto che i veneziani hanno sempre espresso nei confronti degli animali con i quali hanno condiviso stabilmente o saltuariamente la scena urbana e che Le Corbusier definisce “fraterno”⁴⁰. “Questa fraternizzazione degli esseri viventi [...] estremamente commovente, molto significativa”⁴¹ trova materializzazione nell’incavo scavato nella lastra di basamento dei pozzi di molti campi veneziani. Segni minimi, concavità, che “era cura speciale dei capi contrada e dei facchini dei rispettivi campi tenerle monde e nette e sempre piene di acqua pura perché trovino i cani da dissetarsi”⁴². Se nel 1794 un decreto stabiliva che “ogni persona di qualsivoglia grado e condizione che fosse padrone o custode di cani, sia obbligato di averne cura e custodia non permettendo loro di vagare per la città”⁴³, i gatti continuarono a popolare i campi, intere colonie di gatti liberi, che non avevano un padrone, ma che appartenevano a tutti e che da tutti erano accuditi.

“Non è difficile intuire la ragione da cui deriva la speciale amicizia che è sempre esistita tra i gatti e i veneziani”⁴⁴.

La lotta contro i ratti è sempre stata fondamentale per Venezia, sia a bordo delle navi, dove la presenza dei gatti era prescritta in molti contratti di assicurazione delle merci e scrupolosamente regolamentata da apposite norme riportate in due capitoli del *Libro del Consolato del Mare*⁴⁵, sia in città.

Ora Venezia non “formicola [più] del gentile animale”⁴⁶, e nessun “pubblico provveditore, [...] gira con un canestro e certi vili pesciolini entro il canestro”⁴⁷.

Sono state rimosse tutte le cucce di legno, costruite con l’accortezza di poter garantire un riparo asciutto anche con l’acqua alta, perché “i veneziani hanno sempre amato i loro gatti”⁴⁸, presenza familiare e ricorrente in molti campi.

I gatti liberi sono scomparsi, non perché rapiti dal padrone di uno sgangherato circo che vorrebbe insegnare ai gatti a camminare sull’acqua, come scoprono i protagonisti del film del 1978 di Walter Santesso, da un racconto di Flavia Paulon⁴⁹, ragazzini di due bande rivali alleatesi per indagare sulla sparizione dei felini dalla città, ma a seguito di una drastica campagna di sterilizzazione. Campagna che, tuttavia, non ne ha saputo riconoscere appieno il ruolo da co-protagonisti della scena urbana veneziana. Anche “i gatti di campo o di calle, che hanno una casa e un padrone, ma che amano trascorrere le loro

giornate all'aperto, presidiando postazioni prescelte [...] nel territorio di loro pertinenza"⁵⁰, sono sempre più rari. Il loro numero è proporzionale al numero di residenti, sempre più basso.

I pochi rimasti continuano a cercare il sole d'inverno e l'ombra d'estate, prediligendo sempre il centro della scena, attitudine che gli è stata riconosciuta dal regista Armando Acosta che, nel 1990, ha realizzato un film, intitolato *Romeo. Juliet*, in cui l'opera shakespiriana è interpretata da gatti "scritturati" soprattutto a Venezia, e in parte a New York City, Verona e Ghent, e un solo attore umano. Acosta aveva iniziato a filmare i gatti di strada di New York nel 1964 con l'intento di catturarne i movimenti coreografici, la grazia e l'eleganza, usando le tecniche al rallentatore allora disponibili. In quel momento però né la tecnologia né la copertura finanziaria erano tali da trasformare il progetto in un film, realizzato quasi venticinque anni dopo, con la partecipazione di pluripremiati attori cinematografici e teatrali britannici come Ben Kingsley, Maggie Smith, Vanessa Redgrave, Robert Powell, Francesca Annis, Victor Spinetti, Quentin Crisp, i quali hanno prestato le loro voci ai "collegghi" felini. John Hurt nell'interpretazione del ruolo della *dame aux chats*, un'eccentrica signora veneziana che vive con il suo topo domestico su una casa galleggiante di nome Fellini e salva Juliet e la sua famiglia felina portandoli di nascosto su una nave diretta negli Stati Uniti dove avviene l'incontro con Romeo, con grande ingegno e potere di invenzione, è stato capace, in questo "un ruolo di supporto"⁵¹, di evocare "una familiarità franca e affettuosa, una specie di cameratismo"⁵² che non poteva che iniziare a Venezia, città che, durante tutta la sua storia, ma soprattutto durante il millennio d'indipendenza repubblicana, ha tenuto con affetto, celebrato e, a volte, esaltato i suoi animali⁵³.

Oggi questa capacità, questa profonda sensibilità, mantenuta di generazione in generazione per secoli, si sta perdendo. I gatti sono stati esiliati, i falchi pellegrini espulsi, perché controllori che non hanno controllato, i colombi affamati e quell'imponente serraglio di "bestie tenere e feroci, storiche e immaginarie, ripugnanti e incantevoli, [...] dolci bestie nate da fantasia lirica, [...] nei ricordi o nella metafora"⁵⁴: un serraglio zittito e confinato nelle sale dei musei e nelle facciate dei palazzi.

Durante l'alto Rinascimento quando l'uomo si dimenticò della sua parentela con le bestie, fu solo a Venezia che gli animali continuarono

a essere amati e capiti e l'arte mantenne il suo essenziale calore⁵⁵. “Non c'è nessun gatto accanto al Canal Grande di Corot, neanche un uccello notturno sulla laguna di Whistler, o un solo gabbiano che volteggi sul luminoso palazzo Ducale di Monet, né un cane nei campi di Dufy. I Veneziani, invece, vedevano animali dappertutto”⁵⁶. Questa capacità percettiva è servita per affinare la sensibilità nei confronti di bestie vive e ansanti, costruendo, nello spirito e nella carne, un bestiaro civico diverso da ogni altro, fondato su una affettuosità cameratesca e beffarda⁵⁷.

A Venezia è possibile estendere alla città quello che Frederic Eden dice parlando del giardino, ossia che la sua storia “non è completa se non si parla della vita animale al suo interno”⁵⁸. Questo soprattutto perché i Veneziani hanno “vissuto molto più a contatto con il loro elemento, l'acqua, di quanto la gente d'altre città facesse con il proprio, la terra”⁵⁹.

Il fluire del tempo – in un complesso modificarsi di relazioni e di emozioni – ha scandito gli aspetti diversi di quella relazione, che è stata di amicizia o di affetto, di ripugnanza o di complicità, di rifiuto o di accoglienza, di lotta o di collaborazione, di estraneità o di conoscenza, di contrasto o di modello. Ma, in ogni caso, l'alterità animale sempre nei secoli è venuta a integrarsi con la natura umana, riiflettendosi l'una nell'altra come in un gioco di specchi ora più o meno fedeli, ora deformanti, ma comunque parte di uno stesso, inscindibile universo.⁶⁰

Quando l'ecologia diventa più una moda che una sapienza, gli animali sono presenze episodiche, che suscitano sentimenti sempre più polarizzati di idealizzazione o demonizzazione, mentre quelli da compagnia, tendono a divenire sostituti d'umanità⁶¹.

Venezia, in questo, non fa eccezione.

Infatti, quando gli abitanti in peli, piume e squame irrompono sulla scena urbana sono considerati con ostilità, soprattutto se sono “troppo”, anche se da un punto di vista ecologico sono esattamente quelli che l'ambiente urbano può mantenere, perfettamente in equilibrio, in una città che, per incapacità umana, ha perso il proprio.

Sono tollerati quelli che compaiono alla base degli edifici, silhouette di topi e colombi con la maschera di medico della peste, finché an-

ch'essi non saranno costretti a scomparire, declassati ad atti vandalici. I più acclamati sono quelli che arrivano per la Mostra Internazionale d'Arte, come il cavallo di Claudia Fontes (2017), il rinoceronte di Li-Jen Shih (2018), le giraffe di Raphaela Vogel (2022), i gorilla, gli orsi, il cavallo, il leone di Richard Orlinski (2022), bestie contemporanee che, come quelle dei casotti che sempre furono oggetto di interesse, "si fanno ammirare, vogliono i loro omaggi, le loro ovazioni"⁶².

L'ordine che ha regolato il nesso uomo-animale in una simbiosi sociale, economica, simbolica per secoli, [...] si è ormai interrotto. [...] Si assiste, insomma, alla schizofrenia di un eccesso di sfruttamento e di un eccesso di cura di quello che viene considerato comunque un animale-oggetto.⁶³

Il "miracolo che non si trova quasi in nessuna parte del mondo e che è privilegio [di Venezia]: [...] è l'animale che ha ragione dell'automobile"⁶⁴, carattere distintivo unico, con questa potenza ed entità.

È l'unica città dove è ancora possibile percepire distintamente un paesaggio acustico fatto di passi, sciabordii, di vocalizzi degli uccelli, il tubare dei colombi, i duetti degli allocchi nei quali le parti differenti del maschio e della femmina sono un modo per tenersi in contatto anche a distanza, gli speciali "miagolii" dei gabbiani reali e di un inatteso paesaggio acustico subacqueo prodotto da molti degli animali che vivono nella laguna o nei canali, in particolare il gò, un pesce che per attirare la femmina in un nido molto articolato, costruito sui fondali sabbiosi, e per minacciare gli altri maschi, emette delle speciali vocalizzazioni da inizio primavera per tutta l'estate. È possibile anche "sentir cantare i gechi" mentre difendono il proprio territorio o avvvisano di possibili pericoli emettendo diversi tipi di vocalizzazioni molto stridule. Si trovano spesso vicino ai lampioni, uno per ogni lampione, soprattutto nei pressi delle Fondamenta degli Incurabili, sempre nello stesso posto per intercettare zanzare e falene⁶⁵.

Ripercorrendo le rappresentazioni, le messe in scena, emerge una biodiversità intraspecifica dei modi di vedere gli animali, di interpretarli, di inventarli, di usarli simbolicamente, oppure ancora di tentare di conoscerli⁶⁶.

Tuttavia "il rapporto tra uomo e animale merita molta educazione"⁶⁷ per costruire un'affinità simile a quella che Venezia era riuscita a



Musipul, Venezia, 2022



Der Doctor Schnabel, Venezia, 2022

instaurare con le sue creature lagunari, palustri, volatili e marine, crostacei e lepidotteri, mammiferi e rettili, ma anche chimere, e a farla diventare sensibilità pubblica nell'agire quotidiano.

Le immagini di quella che fu l'antica interazione con le altre specie partecipanti dell'avventura della vita, [...] raccontano un variegato rapporto, complesso e non paritetico, di volta in volta segnato dall'ansia di descrivere, di sapere, di interpretare, di fibbricare mostri, simboli e morali⁶⁸.

I modi con cui gli animali sono stati rappresentati nella città che è l' "inconscio del mondo [...] sorvegliata da una bestia con occhi d'agata bianca e da un santo, che è in realtà un principe, che ha appena ucciso il drago"⁶⁹, non sono solo una questione di stile, ma piuttosto di interpretazione del loro ruolo nella vita degli uomini di un determinato tempo e di un determinato luogo⁷⁰.

"Non c'è stata soluzione di continuità nella storia umana del rapporto con gli animali: è solo stato un progressivo cambiamento (con crescente accelerazione) che ci ha portato a essere uomini [...] dalla mente 'vuota d'animali'"⁷¹.

Re-imparare a dividere la stessa scena anche con altri attori non umani e a restituirne la rappresentazione, allenando una percezione più profonda al di là del contatto visivo, è una delle sfide che ci attende, anche oltre i confini del teatro lagunare veneziano per riacquisire una dimestichezza viva tra uomini e bestie e tornare ad avere la mente "affollata di animali" come in quella Repubblica dove "l'assemblea dei Santi [che] appare come una comunità di pari, pionieri muniti di sandali"⁷² comprende anche il regno animale, quella Repubblica che, "sogno che si è concretizzato"⁷³, è un'arca.

1. G. Damerini, *Giardini di Venezia*, Zanichelli, Bologna 1931, p. 23.
2. A. Antonini, *Mémorial de Paris et de ses environs, à l'usage des voyageurs*, Musier, Paris 1734, p. 115.
3. L. Torelli, *Progetto di congiunzione della Piazzetta di S. Marco e l'isola di S. Elena mediante una via pensile lungo la Riva degli Schiavoni e la formazione di una grande arena nautica fra i Giardini pubblici e l'isola suddetta proposto dal Prefetto Senatore L. Torelli ai cittadini di Venezia nel 1871*, Tip. del Commercio Marco Visentini, Venezia 1872, p. 9.
4. C. Boito, *Gite di un artista*, Hoepli, Milano 1884, p. 62.
5. A. Zorzi, *Venezia austriaca 1798-1866*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 55.
Cfr. G. De Riz, *Carrozze e cavalli a Venezia. Stranezze ed estraneità in una città d'acqua*, in "Insula. Quaderni. Documenti sulla manutenzione urbana di Venezia", a.VI, n. 18, aprile 2004, pp. 39-45.
6. T. Coryat, *Coryat's Crudities*, (1611), James MacLehose and Sons, Glasgow 1905, p. 394.
7. A. Quadri, *Descrizione topografica di Venezia e delle lagune, corredata di 34 tavole: Sestiere di Santa Croce*, vol. 4, Tip. Gio. Cecchini, Venezia 1844, p. 338.
8. S. Bonfanti, *La Giudecca: nella storia, nell'arte, nella vita*, Libreria Emiliana, Venezia 1930, p. 119.
9. Cfr. C. Ivanovich, *Minerva al Tavolino: lettere diverse di proposta, e risposta à varij personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa, & in verso: nel fine le Memorie teatrali di Venezia*, Nicolò Pezzana, Venezia 1681, p. 373, pp. 164-177.
10. Cfr. A. Renier (a cura di), *Sagre e feste popolari nel '700 e '800 a Venezia: Serenate, Bagni, Casotti, Carnevale*, Studio LT2, Venezia 2011, pp. 438-440.
11. G. Fontana, *Occhiate storiche a Venezia*, Giuseppe Grimaldo, Venezia 1854, p. 306.
12. M. Morazzoni, *Il rovescio dell'abito*, Guanda, Milano 2022, p. 205.
13. Cfr. A. Renier, *op. cit.*, pp. 432-438.
14. G. Busetto (a cura di), *Pietro Longhi, Gabriel Bella: scene di vita veneziana*, Bompiani, Milano 1995, p. 76.
15. Cfr. Ivi, p. 79.
16. C. Gozzi, *Memorie inutili della sua vita scritte da lui medesimo*, Stamperia Palese, Venezia 1797, p. 133.
17. Cfr. M. T. Muraro, *Le feste a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e Le Momarie*, in M. I. Biggi (a cura di), *Scena e messinscena: scritti teatrali, 1960-1998*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 315-341.
18. L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola: ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Einaudi, Torino 1988, p. 96.

19. *Ibidem*.
20. Ivi, p. 62.
21. Cfr. S.D. Ryersson, M. O. Yaccarino, *Infinita varietà. Vita e leggenda della Marchesa Casati*, Corbaccio, Milano 2003.
22. Cfr. G. Tassini, *Curiosità veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, vol. 1, Tip. Di Giò Cecchini, Venezia 1863, p. 473.
23. Cfr. A. Renier, *op. cit.*, p. 456.
24. Pietro Longhi ritrae innumerevoli casotti tra cui “Il casotto del leone / Veduto in Venezia / Nel Carnevale del M.7.62 [...]”, il “Vero Ritratto / di un Rinocerotto / condotto in Venezia / l’anno 1751 [...] per commissione / del N.O. Giovanni Grimani / dei Servi Patrizio Veneto” e il “Vero Ritratto / del Elefante / Condotto a Venezia / l’anno 1774 / per commissione della N.D. Marina Sagredo Pisani”. T. Pignatti, *Pietro Longhi*, Alfieri, Venezia 1968, pp. 89, 109.
25. Cfr. L.C. Rookmaaker, *Captive Rhinoceroses in Europe from 1500 until 1810*, in “Bijdragen tot de Dierkunde”, vol. 43, n. 1, 1973, pp. 39-63.
26. P. Daverio, *Il museo immaginato*, Rizzoli, Milano 2011, p. 64.
27. A. Renier, *op. cit.*, p. 457.
28. Ivi, p. 463.
29. P. Bonmartini, *L’elefanticidio in Venezia nell’anno 1819*, Tipografia Andreola, Venezia 1819, p. 23.
30. Cfr. A. Renier, *op. cit.*, pp. 457-459.
31. M. Weisburg, *Katharina Fritsch. 1956, Germania*, in C. Alemani (a cura di), *The milk of dreams 59. Esposizione internazionale d’arte*, La Biennale di Venezia, Venezia 2022.
32. Cfr. G. Damerini, *Giardini di Venezia*, Zanichelli, Bologna 1931, p. 35.
33. M. Niang e N. Radovic, *Circo Togni a Venezia*, <http://www.carousel-venezia.eu/papille/arretrati/circo-togni-a-venezia.html>.
34. G. Busetto, *op. cit.*, p. 8.
35. *Ibidem*.
36. F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia, città nobilissima, et singolare*, Steffano Curti, Venezia 1663, p. 518.
37. *Ibidem*.
38. G. Renier Michiel, *Origine delle feste veneziane*, Editori degli Annali Universali delle Scienze e dell’Industria, Milano 1829, p. 21.
39. G. Busetto, *op. cit.*, p. 176.
40. Le Corbusier, *À propos de Venise*, in “Venezia Architettura” n.1, 1952, pp. 6-9.
41. Ivi, p. 7.
42. G. Malgarotto, *I decreti pro e contro i cani, nella Venezia del Settecento*, in “Il Gazzettino”, 11 dicembre 1930.
43. *Ibidem*.
44. S. Medas, *Il gatto che viaggiava in vaporetto*, Sperling & Kupfer, Milano 2020, p. 27.

45. Cfr. *Il consolato del mare colla spiegazione di Giuseppe Maria Casaregi*, Francesco Piacentini, Venezia 1737, p. 56.
46. T. Locatelli, *I gatti*, in *L'Appendice della Gazzetta di Venezia: prose scelte*, L. Plet, Venezia 1837, p. 30.
47. *Ibidem*.
48. G. Piovene, *Viaggio in Italia*, (1957), Baldini & Castoldi, Milano 1993, p. 27.
49. Cfr. P. Zanotto, *Veneto in film: il censimento del cinema ambientato nel territorio. 1895-2002*, Marsilio, Venezia 2002.
50. S. Medas, *op. cit.*, p. 27.
51. Cfr. Romeo. Juliet. *Presentation Trailer with film clips and behind-the-scenes footage* <https://vimeo.com/88595328>
52. J. Morris, *op. cit.*, p. 17.
53. Cfr. *ibidem*.
54. Ivi, p. 17-18.
55. K. Clark, *Animals and Men: Their Relationship as Reflected in Western Art from Prehistory to the Present Day*, Thames and Hudson, London, 1977, p. 29.
56. J. Morris, *op. cit.*, p. 124.
57. Cfr. ivi, p. 123.
58. F. Eden, *A Garden in Venice*, London 1903; trad. it. di M. G. Perugini *Un giardino a Venezia*, Pendragon, Bologna 2008, p. 115.
59. J. Morris, *op. cit.*, p. 17.
60. G. Cavallo, *Una storia incrociata*, in F. Mezzalira, *Bestie e bestiari. La rappresentazione degli animali dalla preistoria al Rinascimento*, U. Allemandi, Torino 2001, p. 13.
61. Cfr. D. Mainardi, *op. cit.*, in F. Mezzalira, *op. cit.*, p. 10.
62. A. Renier, *op. cit.*, p. 462.
63. G. Cavallo, *op. cit.*, p. 15.
64. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 7.
65. Cfr. D. Mainardi, *La città degli animali*, Cairo, Milano 2016.
66. Cfr. D. Mainardi, *op. cit.*, in F. Mezzalira, *op. cit.*, p. 10.
67. R. Orlinski, *Les animaux géants*, <https://www.30millionsdamis.fr/actualites/article/21955-les-animaux-geants-de-richard-orkinski-epatient-la-galerie/>.
68. Cfr. D. Mainardi, *op. cit.*, in F. Mezzalira, *op. cit.*, p. 12.
69. M. McCarthy, *Venice Observed*, G. & R. Bernier, Paris and Lausanne 1956; tr. it. G. Baglieri, *Venezia salvata*, Archinto, Milano 1999, p. 41.
70. D. Mainardi, *op. cit.*, in F. Mezzalira, *op. cit.*, p. 11.
71. Ivi, p. 12.
72. M. McCarthy, *op. cit.*, p. 121.
73. Ivi, p. 41.