

# FRANCESCO MOROSINI: LE RAGIONI DI UN MITO

a cura di  
Luigi Contegiacomo  
Silvia Vignaroli  
Luciano Zerbinati



**MINELLIANA**

ANTONIO GASPARI PER FRANCESCO MOROSINI

*Il Barocco veneziano*

Antonio Gaspari, l'Architetto che fu anche proto della famiglia Morosini, e di Francesco in particolare, è proprio un elemento centrale di questo periodo artistico naturalmente controverso legato al Barocco veneziano di cui non mi sono mai a fondo occupato. Avete sentito quanto, fin dall'inizio del secolo, c'è un contrasto fermissimo fra la Repubblica e Roma, e il barocco è l'architettura della Roma trionfante, che Venezia, fedele ai suoi principi repubblicani e sostanzialmente laica nel suo ordinamento politico, non digerisce. Quindi è un rapporto difficile. Due parole sulla costruzione del tempio eretto in Venezia per onorare la Vergine Maria, per aver salvato Venezia da una pestilenza che ne aveva decimato la popolazione.

A un modello architettonico di matrice rinascimentale di cui rimaneva una suggestiva memoria grafica, Giambattista Longhena – l'architetto veneziano prescelto dalla Signoria per condurre questa operazione – attribuisce una “grandezza” imponente, esaltando in modo estremo il ruolo urbano del “sito” su cui il tempio sarebbe stato eretto. Non basta: realizza questa sorprendente architettura con un materiale “innaturale” nell'ambiente paludoso della laguna, la pietra, e la sovraccarica di elementi figurativi che vengono ad assumere, nel loro affastellamento, un inaspettato ruolo architettonico. Questa vicenda, che ha dei connotati *heroici* abbastanza evidenti, influisce non poco sulla architettura veneziana dei decenni successivi. Genera infatti entro le lagune un linguaggio architettonico particolare che coniuga ricchezza materica (la pietra), motivi rinascimentali di matrice sansoviniana e un amalgama singolare di elementi architettonici e di elementi decorativi.

*Antonio Gaspari*

Che anche Antonio Gaspari risenta di questo costume che in un modo o nell'altro pervade la Venezia del Seicento è inevitabile. Ma nei primi anni della sua attività di architetto rimane viva in lui l'ambizione di mantenere, rispetto a esso, un grado di autonomia per quanto possibile elevato: una ambizione che basta da sola

a riproporre il tema di una persistenza nella sua formazione culturale e artistica dei fervori che animavano l'Accademia romana di San Luca.

Su questo specifico tema, più volte affrontato dagli studiosi, vorrei qui, con voi, elaborare uno spunto stimolante che ho colto in una nota del saggio che Massimo Favilla e Ruggero Rugolo hanno pubblicato sulla cappella di S. Domenico realizzata dal Gaspari nella chiesa veneziana dei Ss. Giovanni e Paolo. Come hanno intuito i due studiosi, l'indizio che ci porta a Roma sembra essere la presenza di Pietro Retano, in qualità di testimone, al matrimonio del Gaspari (un matrimonio, annotiamo, che si svolge in una forma per qualche verso irrituale a causa – o in virtù? – della pressione di “persone prepotenti”).

In quanto figlio di Sibilla Widmann – e quindi nipote del Cardinale Cristoforo Widmann e di Davide Widmann, generale delle milizie pontificie (figli l'uno e l'altro di Giovanni Widmann, il fondatore della dinastia) – Pietro Retano è esponente di una famiglia potente, soprattutto in termini finanziari, che nel corso di pochi decenni aveva assunto in Venezia il ruolo di nesso fra la cultura romana e la tradizione lagunare (come è attestato anche da quella collezione di opere d'arte esposte nel loro palazzo veneziano che Fabrizio Magani ha reso nota con una approfondita ricerca che anni addietro ha svolto su di essa).

È una connessione familiare, questa, che appare quanto mai significativa se teniamo conto del fatto che il cardinale Cristoforo era particolarmente legato alla famiglia Pamphili, dacché era stato il papa Innocenzo X a porre sul suo capo il cappello rosso (tanto era legato a essa da costruirsi un palazzetto a San Martino al Cimino per essere vicino ai Pamphili anche quando questi, nei mesi estivi, soggiornavano nel loro castello avito).

Verosimilmente è per intercessione dello zio cardinale, dunque, che un fratello di Pietro Retano – il personaggio su cui dobbiamo fermare ancora un poco la nostra attenzione – era salito al grado di abate di un convento, quello benedettino di S. Giorgio Maggiore, in cui il Gaspari sarà chiamato a intervenire come architetto. Ed è ancora per questa vicinanza alla famiglia dei Pamphili che il “nostro” Pietro – possiamo cominciare a chiamarlo così dato il ruolo di primo piano che gli stiamo attribuendo – diventa amministratore di quella abbazia di Follina della quale il cardinal Pamphili, nipote di Innocenzo X, era abate commendatario. Dunque è davvero plausibile che Antonio Gaspari, incoraggiato o sospinto da quegli che era stato il suo testimone di nozze, sia stato a Roma (ove potrebbe essersi insediato in quel palazzo che il cardinale Widmann aveva costruito quale temporanea residenza dei religiosi veneziani che si recavano in visita al soglio di Pietro) e che abbia avuto modo di frequentare l'Accademia di San Luca la cui vitalità era stimolata e sorretta, a quei tempi, dall'interessamento del cardinal Pamphili, il prelado cui Pietro Retano doveva render conto nella gestione di quella abbazia di Follina di cui si è detto.

Ma rientriamo in Veneto. Fissate queste premesse, chiediamoci quale possa essere stata la concatenazione di eventi che nel 1678 ha indotto i canonici della

cattedrale di Este a convocare, per la ricostruzione del loro duomo, un architetto, quale era il Gaspari, che non aveva ancora realizzato alcuna opera di una certa importanza. E come possa essere che il loro duomo venga costruito con una tipologia del tutto estranea alla tradizione veneta, quale era quella a pianta centrale: di pianta ellittica per di più (fig. 28).

In assenza (per ora) di documenti che diano una risposta convincente a questi interrogativi, forte è la suggestione che a monte di questa vicenda ci sia una decisiva influenza di quella famiglia, i Widmann, che in Este deteneva un possedimento rurale davvero molto esteso. Se non fosse così non si capirebbe come e perché il decano del Capitolo del duomo di Este, volendo sollecitare l'avvio dei lavori del duomo, avrebbe annotato nel suo diario. «In ordine dunque alla commissione impostami dalla Congregazione scrissi una lettera all'Il.mo Sig.or Pietro Retano che si compiacesse di cooperare acciò il Signor Gaspari capitasse per il giovedì sera in Este». Il Gaspari, che evidentemente non può sottrarsi alla sollecitazione del suo autorevole testimone di nozze, arriva subito, cioè «il venerdì sera» del 7 settembre e «la mattina del sabato», quindi ancora una volta senza indugio, fa «principare l'escavatione delle fondamenta» del nuovo duomo. Anche molto tempo dopo il matrimonio del Gaspari Pietro Retano aveva dunque una indiscussa autorevolezza sull'architetto.

Che questo legame del Gaspari con la famiglia Widmann duri nel tempo è provato del resto dalla circostanza che una delle sue ultime opere veneziane sia la progettazione e la costruzione, nel 1706, della facciata della Chiesa di S. Canciano che sorge a poche decine di metri di distanza dal palazzo veneziano dei Widmann e che entro questa chiesa, per la precisione sulla testata dalla sua navata meridionale, abbia eretto per loro una sontuosa cappella di famiglia.

Siamo dunque in presenza di una trama di rapporti e di iniziative che sembra confermare quella che fino a ora è stata considerata una mera ipotesi: la possibilità di una frequentazione del Gaspari con gli ambienti dell'Accademia di San Luca. È in questi ambienti, del resto, e non certo frequentando i *proti* veneziani, che egli può aver appreso quella capacità di elaborare disegni in prospettiva della qualità di quelli che egli ha presentato ai padri domenicani per documentare il suo progetto per la costruzione, nella chiesa veneziana dei Ss. Giovanni e Paolo, della cappella dedicata al culto del Santissimo Nome di Dio.

Questa giovanile “esperienza romana” è quella, dunque, che può spiegare quella sorta di sdoppiamento culturale di cui soffre un architetto, il nostro Gaspari, che per uno o due decenni, rimane così *diviso* fra l'intento di essere interprete entro le lagune, o quanto meno testimone, di quei fermenti culturali di cui aveva fatto esperienza nelle frequentazioni accademiche intrattenute sulle rive del Tevere, e nel contempo è condizionato da quella specie di magma avvolgente che è l'eredità della esperienza del Longhena di cui prima, molto brevemente, si è detto.

È uno sdoppiamento che si manifesta, in vari modi, anche nell'insieme dei progetti che il Gaspari elabora per celebrare l'uomo d'armi che, messo a capo

delle forze navali della Repubblica, aveva conquistato il Peloponneso e con ciò tanto aveva esaltato l'orgoglio dei veneziani tanto che questi non avevano avuto esitazione a eleggerlo doge nel mentre egli era ancora impegnato a guerreggiare con l'impero ottomano nel Mediterraneo orientale.

### *I progetti del Gaspari per i Morosini*

Ho detto "insieme di progetti" perché mi propongo ora di "leggere" con voi – come fossero componenti di un programma celebrativo unitario – il restauro della casa avita del Morosini (e il progetto del suo ampliamento), la concezione del portale monumentale che connette la corte di quella casa allo spazio urbano antistante, il campo Santo Stefano, e il grandioso apparato celebrativo che il Gaspari pensa di dispiegare sul lato meridionale della chiesa, appunto, di S. Stefano.

Il primo di questi progetti è espressione di un intento di esaltazione della nobiltà della famiglia del capitano da mar che in quella casa è radicata da decenni. Il portale, con il suo fastoso apparato decorativo, è una celebrazione delle virtù militari del "Peloponnesiaco". L'apparato architettonico che si sarebbe dovuto dispiegare sul lato meridionale della chiesa sarebbe stato il monumento che avrebbe dovuto consacrare la figura del condottiero vittorioso.

I tre concetti si legano fra loro in modo coerente. Ma non è questo il solo dato significativo. Infatti se i tre eventi (chiamiamoli così) si "leggono" in termini dinamici, anziché essere considerati uno ad uno nella loro autonomia, ci si rende conto che essi vengono a prefigurare idealmente – dacché sono disposti, tutti e tre, su un medesimo asse – una sorta di via trionfale.

Per brevità non mi soffermerò ora a illustrare il progetto di restauro e di ampliamento della casa Morosini, ovvero le forme di un portale che comunque, poi, non sarà realizzato dal Gaspari. Preferisco usare il tempo che ho a disposizione per richiamare la vostra attenzione su quello che è il punto terminale, la *meta*, di quella astratta via trionfale di cui si è detto.

Con l'immagine del *portico* tetrastilo che campeggia al centro della composizione e con quelle ali che lo fiancheggiano parte a parte, questo apparato evoca in qualche modo, alla lontana, l'*exemplum* di quel tempio eretto da Augusto in onore di Nerva Traiano che Palladio aveva illustrato nel Libro Quarto del suo Trattato (fig. 29). In una delle due soluzioni che il Gaspari concepisce per elaborare questa *invenzione*, la matrice classica di questa composizione è però clamorosamente contraddetta dalla apparizione entro gli *intercolumni* laterali del virtuale *portico* di due corposi obelischi che terminano, alla loro sommità, con un capitello che concorre a sostenere la trabeazione retta dalle colonne, ovvero – quando l'obelisco venisse posizionato su un allineamento più avanzato – che sopravanza con la sua cuspidi la trabeazione stessa.

Opportunamente Favilla e Rugolo hanno riconnesso questa *soluzione* con la *invenzione* di quell'apparato funebre che era stato eretto nel 1621 in onore di Cosimo II de' Medici nella chiesa veneziana dei Ss. Giovanni e Paolo. Anche

in questo appaiono infatti dei virtuali obelischi che sono un attributo simbolico ricorrente nella tradizione veneziana per celebrare la figura di un capitano da mar. Ma non è da trascurare l'ipotesi – visto che abbiamo fatto cenno alla "formazione romana" del Gaspari – che il ricorso alla tradizione veneziana si coniughi, nel suo immaginario, con la suggestione dell'obelisco che era apparso nel monumento realizzato in Aracoeli da Gian Lorenzo Bernini in onore di François de Beaufort duca di Vendôme (in onore del quale, in Venezia, era stato eretto, entro la chiesa di S. Marco, un catafalco su progetto di Baldassare Longhena).

Che questo progetto rimanga sulla carta è probabilmente dovuto (oltre che alla evidente titubanza dei parenti del Morosini a finanziare forme troppo costose di celebrazione del loro eroe familiare) alla ben nota contrarietà delle magistrature veneziane a consentire quale che fosse forma di culto di una personalità sulla scena urbana della città.

È per superare questa contrarietà – viene da pensare – che il Gaspari stesso suggerisce agli eredi Morosini di prolungare quella ideale via trionfale che avrebbe connesso la casa avita del "capitano da mar" al suo "deposito" (come i veneziani usavano dire per evitare la parola "tomba"). Suggerisce cioè di traslare l'apparato monumentale all'interno della chiesa: cioè dalla sua facciata meridionale alla parete della sua navata settentrionale: per dirla in altri termini dallo scenario assoluto del Campo Santo Stefano alla penombra della chiesa, ovvero dallo scenario urbano deputato ad accogliere le manifestazioni della "vita attiva" ad uno spazio consacrato riservato all'esercizio della "vita contemplativa" (fig. 30).

Non ci sono – quanto meno io non conosco – documenti che permettano di mettere in sequenza cronologica i diversi disegni che il Nostro ha elaborato per celebrare il Morosini entro la chiesa. Sembra evidente, però, che il primo progetto sia quello più *heroico*: quello cioè che trasferisce sulla parete ombrosa della navata settentrionale della chiesa l'empito trionfale del progetto pensato per la facciata meridionale.

Per capire l'audacia – potremmo anche dire la temerarietà – con cui il Nostro ha pensato di trasformare questa navata settentrionale in un grandioso apparato celebrativo disposto su un asse ortogonale a quello della chiesa bisogna dare evidenza grafica alla fronte della navata settentrionale (vista dalla navata centrale) seguendo il suggerimento che il Gaspari stesso ci dà, raffigurando questa fronte con linee sottili.

Questa operazione ci consente di constatare che il "monumento" avrebbe occupato un tratto della parete laterale della chiesa di estensione maggiore della larghezza di una delle campate formate dalle belle colonne che con il loro ordinato succedersi scandiscono la separazione fra la navata centrale e la navata laterale. Ciò con una conseguenza che merita di essere rilevata: con questo scarto dimensionale i due elementi che connotano in modo così vistoso questa composizione – sono ancora una volta due obelischi – in un primo tempo rimangono coperti alla vista. Sono, infatti, piazzati sull'asse delle colonne che, quanto meno concettual-



mente, li relegano in secondo piano. In tal modo la loro “scoperta” avviene mano a mano che uno si avvicina alla navata laterale e genera un effetto di matrice esplicitamente barocca: sorpresa. Al centro della campata – compresso fra i basamenti degli obelischi, contraddetto nella sua sacralità dalla ostentazione dei molti trofei e delle armi che quasi incombono sulla mensa – sta un altare che faticosamente si innalza, carico anch’esso di ornamenti, fra le paraste che si elevano ai lati degli obelischi.

A esaltare l’empito retorico di questo progetto è la configurazione dello spazio che si apre sopra questo apparato di obelischi e paraste: questa prevede infatti uno sfondamento della falda del tetto per un tratto ben più ampio della larghezza del monumento (ha infatti una larghezza pari a due campate): uno sfondamento che si conclude in sommità con una grande lanterna circondata da finestre sul suo perimetro, la quale su tutto – a partire dallo stemma del Morosini che è posto al culmine di questa composizione – avrebbe fatto scendere, inaspettata (e quindi ancora una volta in modo sorprendente) la luce naturale.

Il Gaspari si rende conto dell’“onda d’urto” indotta nella chiesa tardogotica dall’*esplosione* di un apparato architettonico così dirompente. È per questo, a quanto pare, che egli ritiene necessario restituire dignità alle campate residue della navata settentrionale. Nelle prime due – parzialmente invase dalla estensione del “monumento” al Morosini – piazza due piccoli altari di forma slanciata. Per le ultime due prevede la realizzazione di due altari sontuosi posti in asse con la campata stessa.

O per la sua complessità o per l’impegno economico che avrebbe comportato la sua realizzazione, questo progetto scoraggia l’intraprendenza, sempre più fragile, dei parenti del Peloponnesiaco. Ma convince i monaci agostiniani che gestiscono questa chiesa annessa al loro convento che uno sfruttamento delle pareti laterali della chiesa quattrocentesca – fino ad allora “nude” – è possibile: di più, è una opzione interessante (anche dal punto di vista economico). Decidono così che su di esse possano essere collocati degli altari che sarebbero stati poi assegnati alla gestione di quelle “scuole” di arti e mestieri, ovvero di devozione, che erano ancora molto presenti e attive nella società veneziana di allora. Su queste pareti appariranno così, contemporaneamente, ben nove imponenti altari (che potrebbero essere stati concepiti dal Gaspari stesso).

Se la sorprendente *macchina* scenografica di cui abbiamo detto documenta la prima fase del lavoro del Gaspari, come abbiamo supposto, l’idea di “ridurre” la celebrazione del Morosini entro la chiesa di S. Stefano a un solo obelisco piazzato sull’asse di una campata segna un momento cronologicamente successivo. È del resto una soluzione che il Gaspari esplora – come in solitudine – elaborando una serie di disegni in cui “l’opzione barocca” è ridotta quasi solo alla “forma” del basamento dell’obelisco, a una più accentuata distinzione dei singoli blocchi che lo compongono e infine agli effetti cromatici indotti dall’uso di marmi diversi (con una evidente preferenza per il “nero del Belgio”) (figg. 31/32).

In questa vicenda sembra essere un ulteriore passo di arretramento – potremmo dire una vera e propria resa di fronte a difficoltà e resistenze che con il passar del tempo sono diventate, evidentemente, insormontabili – il progetto che riprende il motivo che fa da sfondo al monumento Valier eretto nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo. L’apparizione di un grande drappo realizzato in marmo – cioè di un elemento scenografico del tutto estraneo ai canoni della disciplina architettonica – rappresenta infatti l’estinguersi di ogni speranza, ovvero di ogni illusione, di poter realizzare in S. Stefano un monumento al Morosini che avesse una pretesa architettonica (fig. 33). Prima di questo epilogo certamente non brillante, l’attenzione del Gaspari viene del resto dirottata verso la chiesa di S. Vidal che sorge a poche decine di metri di distanza da quella di S. Stefano (ed è la chiesa della *contrada* – ovvero della parrocchia – entro i cui *confini* sorge la casa del celebrato capitano da mar).

Mi spiace non avere il tempo per illustrare qui le molte soluzioni che il Gaspari elabora per mettere a punto questo progetto per attestare in Venezia le sue doti di architetto. Mi limiterò dunque a farvi vedere come anche in questo caso, mano a mano che le sue aspettative vengono contraddette dalle titubanze degli eredi del Peloponnesiaco, si verifica in lui quella sorta di metamorfosi di cui abbiamo preso atto seguendo le evoluzioni del suo impegno nella realizzazione del monumento all’esterno o all’interno della chiesa di S. Stefano. A un certo punto egli rinuncerà – come vedremo – al linguaggio architettonico per adottarne uno che ancora una volta non saprei come definire se non teatrale, ovvero – per inventare un neologismo – “post-classico”.

In prima battuta il Nostro pensa di poter evocare – ovviamente in scala minore – la spettacolare operazione che il Longhena aveva condotto realizzando il tempio della Salute: far apparire cioè sulla riva del Canal Grande lo spettacolo di una architettura in pietra molto appariscente, sorprendentemente elaborata e dotata, probabilmente, di un ricco apparato scultoreo.

Convinto che gli sarebbe stato concesso di occupare in modo perentorio parte dello scoperto in edificato di ragione pubblica che era a mezzogiorno dell’antica chiesa, prevede infatti di ruotare di novanta gradi l’asse della chiesa tardomedievale (il cui corpo era disposto sull’asse canonico est-ovest, con l’altare nella sua testata orientale). In tal modo, sfruttando il sedime dell’antica chiesa e quel terreno “vacuo” che si riprometteva di occupare, avrebbe potuto realizzare una gran chiesa che con la ricchezza del suo apparato architettonico avrebbe in qualche modo evocato l’opulenza della chiesa della Salute e con la sua pianta ellittica avrebbe rievocato al suo interno quella romana di S. Andrea al Quirinale (quella in cui Gian Lorenzo Bernini aveva posto l’altare sull’asse minore dell’ellisse).

Rapidamente anche questo sogno svanisce, probabilmente perché le magistrature veneziane non consentono l’occupazione del suolo pubblico a mezzogiorno della chiesa (ma non è detto che questa “resistenza” non si coniughi con quella del parroco che non rinuncia allo sfruttamento edilizio del sedime dell’antico por-

tico che era disposto a mezzogiorno della chiesa tardo-medievale e ne costituiva l'accesso meridionale).

A registrare nel modo più crudo lo smacco che subisce l'architetto è il disegno (fig. 34/35), nel quale il Gaspari delinea con una linea retta – quasi fosse un limite invalicabile – quella fronte meridionale della chiesa che prima aveva concepito sontuosa e – per così dire – “esplosiva”.

Questa drastica “riduzione” delle sue speranze non compromette tuttavia, l'idea della pianta ellittica. Ma questo spazio non può che essere concepito longitudinalmente (come era stato nel progetto del duomo di Este) e avrebbe avuto la facciata a levante: si sarebbe presentata cioè sulla via pedonale (poco più larga di una calle) che scorreva alle spalle dell'altar maggiore dell'antica chiesa. Su questa calle la chiesa avrebbe avuto una facciata priva, quasi, di risalto architettonico.

Questo progetto non ha fortuna nemmeno in una forma semplificata che il Gaspari non manca di elaborare quando percepisce la ferma opposizione, ovvero le severe critiche, che esso suscita.

In una città in cui non era mai stata costruita una chiesa pensata a pianta centrale anche l'ipotesi di realizzare uno spazio ellittico viene quindi rapidamente a cadere. Il Gaspari è costretto a un nuovo arretramento.

Dovendo realizzare una chiesa rettangolare sul sedime di quella antica il Nostro abbandona, per così dire, il dovere di attestare le sue qualità di architetto rispettoso dei canoni di una architettura barocca intesa in senso convenzionale.

Una facciata che non deve svelare all'esterno la ricchezza spaziale, e con ciò la specificità dello spazio interno, il Gaspari la interpreta come un foglio bianco su cui è possibile – di più: è lecito – lasciare scorrere liberamente la propria fantasia (senza peraltro preoccuparsi che questa facciata poco si sarebbe potuta vedere frontalmente dacché la strada che la lambisce non è particolarmente larga). E su questa il Gaspari agisce con somma sprezzatura dilatandola parte a parte sulle testate dei modesti edifici che già sorgevano (come tutt'ora sorgono) ai lati della antica chiesa.

Libero, ovvero liberato, dal suo dover essere architetto – non importa, a questo punto, se di formazione romana o veneziana – formula proposizioni sorprendenti e innovative.

C'è da credere che probabilmente oggi – se fosse stata realizzata – la facciata in pietra bugnata (fig. 36) marcata da quattro paraste fra cui salgono due potenti obelischi che portano in sommità delle sfere lucenti (le immagino rivestite d'oro) sarebbe stata la cosa che maggiormente avrebbe attirato l'attenzione, dei turisti che oggi visitano a torme Venezia. Ciò anche per la sprezzatura con cui un grandioso drappo realizzato in pietra ne avrebbe coperto virtualmente un lato.

Ma non meno spettacolare sarebbe stata quell'altra facciata marcata, anziché da paraste bugnate, da colonne decorate anche sul loro fusto fra le quali sarebbero sorti, grandiosi e inaspettati, due obelischi acuminati, ovvero due colonne a spirale (che in qualche modo avrebbero evocato l'*exemplum* della colonna Trajana)

(fig. 37). In mezzo, incombente sopra la porta d'ingresso di questa chiesa “minore”, sarebbe comunque apparsa, eretta, la figura del capitano da mar divenuto doge in virtù delle sue gloriose imprese militari.

Non posso tacere, prima di concludere, che questi “eccessi” così intriganti e “post-classici” si possono anche intendere come segnali di una contaminazione della cultura del Gaspari, non solo con quella teatrale – così avanzata e vivace nella Venezia della prima metà del Settecento – ma anche, e soprattutto, con quella europea. Già altri hanno segnalato le possibili correlazioni fra questi singolari progetti e le opere di François Blondel a Parigi – la porta di Saint Denis – e con quella di Fischer Von Erlach a Vienna – l'arco di trionfo eretto in onore dell'imperatore Leopoldo e soprattutto la Karlskirche. Con il che si apre il tema ancora largamente inesplorato delle influenze e delle contaminazioni culturali che interessano e sempre più si intrecciano, nella prima metà del Settecento, fra le capitali europee, quale Venezia si poteva ancora considerare a pieno titolo negli anni in cui il Gaspari cerca invano di realizzare i suoi progetti.