

## Gianmario Guidarelli

Università degli Studi di Padova | [gianmario.guidarelli@unipd.it](mailto:gianmario.guidarelli@unipd.it)

ORCID 0000-0001-8850-5895

## Elena Svalduz

Università degli Studi di Padova | [elena.svalduz@unipd.it](mailto:elena.svalduz@unipd.it)

ORCID 0000-0002-4135-9613

### KEYWORDS

Venezia; Storia della città; storia della rappresentazione; storia dell'architettura conventuale; storia dell'architettura del Rinascimento

### ABSTRACT

*Il saggio si propone di indagare, per la prima volta in modo sistematico, la pianta di Venezia (Venetia) di Gian Battista Arzenti, una tela dipinta ad olio, conservata presso il Museo Correr e recentemente datata al 1621–26 (da Gianmario Guidarelli nel 2015). La pianta raffigura la città come un corpo molto compatto e omogeneo, in un momento della sua storia urbana in cui parte delle grandi trasformazioni progettate da Cristoforo Sabbadino nel secolo precedente sono ormai giunte al termine. Lo sguardo del pittore restituisce una veduta quasi isotropa della città, dove l'area marciana (che ha un ruolo centrale nelle raffigurazioni precedenti, come quella di Jacopo de' Barbari, 1500) è solo uno dei fulcri celebrativi della città, insieme al Canal Grande (con la sua parata di palazzi patrizi) e all'Arsenale. In questa rielaborazione visiva di Venezia, il ruolo dei monasteri e dei conventi è centrale, ma non predominante rispetto agli altri elementi della città. Le facciate marmoree delle chiese benedettine di San Zaccaria e San Giorgio Maggiore, e la mole delle chiese mendicanti dei Frari e di San Zanipolo, emergono dal tessuto circostante senza imporsi rispetto allo spazio circostante, rientrando nella logica di una città armoniosa e compatta. Per quanto riguarda le chiese più piccole (parrocchiali e confraternali, prima di tutto) la logica del pittore le inquadra come parte integrante di quinte urbane (come la riva delle Zattere). Alla luce di queste considerazioni, ci proponiamo di mappare le occorrenze degli edifici culturali nella pianta e di verificarne il ruolo visivo nella costruzione della rappresentazione urbana, in un equilibrio tra edifici religiosi e civili, tra infrastrutture e rete naturale di canali che Venezia celebra come immagine di una armonia sociale e politica.*

English metadata at the end of the file

# Venetia riflessa sull'acqua: ipotesi e nuove proposte



1  
Giovanni Battista Arzenti (?), *Pianta di Venezia*,  
1621–26, olio su tela, 205 x 475 ca. Venezia, Civico  
Museo Correr.

“  
A Venezia che sogna e si bagna nei suoi canali.  
Francesco De Gregori, *Viaggi e miraggi*, 1992  
”

#### INTRODUZIONE: TRA SCIENZA E ARTE, LO STATO DEGLI STUDI<sup>1</sup>

Nella storia delle immagini di città, Venezia detiene un ruolo tutt'altro che secondario, forse perché alla città lagunare è da sempre assegnato “*a special place in the global imagination*”, come sottolinea Deborah Howard,<sup>2</sup> oppure perché si tratta di un'invenzione progressiva “*à la merci des eaux*”, per usare la nota espressione di Élisabeth Crouzet-Pavan, che evidenzia uno dei temi ricorrenti nell'elaborazione del mito.<sup>3</sup> Ritenuta “*a miraculous apparition*”, per la contrapposizione armonica degli elementi naturali e artificiali che la costituiscono, la città lagunare tende a stimolare quella dialettica tra fantasia e pragmatismo che possiamo ritrovare in molte rappresentazioni urbane prodotte tra Cinque e Seicento.<sup>4</sup>

In quanto crocevia di una serie di riflessioni afferenti a diver-



2

Arzenti (?), *Pianta di Venezia*, 1621–26, olio su tela, 205 x 475 ca., dettaglio con Piazza San Marco. Venezia, Civico Museo Correr.

se discipline, negli ultimi anni l'iconografia urbana, nell'ambito più generale della Storia della città, ha potuto raccogliere nuovi contributi, grazie a un'intensa produzione di studi e a una più ampia disponibilità di fonti su piattaforme *online*. Nonostante ciò, a ogni modo, i *ritratti* di città continuano a essere indagati per il modo in cui furono costruiti, piuttosto che per le situazioni rappresentate; oppure, al contrario, come eccezionali strumenti di disvelamento dei luoghi e degli edifici raffigurati, senza tener presente – lo ha ben chiarito Lucia Nuti<sup>5</sup> – che i modi di rappresentare sono legati a modelli culturali, codici figurativi, capacità tecniche, conoscenze scientifiche, finalità pratiche, richieste della committenza o del pubblico cui l'immagine è destinata. Senza tener conto, infine, che i dati ricavati dall'osservazione sono il più delle volte estrapolati e ricomposti in un contesto diverso, e in associazione con elementi d'invenzione.

A partire da queste nuove linee di ricerca, che hanno notevolmente arricchito l'ambito di studi, con il presente contributo proponiamo di indagare, per la prima volta in modo sistematico, una pianta di Venezia (*Venetia*) conservata presso il Mu-

seo Correr.<sup>6</sup> **Fig. 1** Si tratta di un'immagine della città di grandi dimensioni (196x465 cm, pari a nove metri quadri), dipinta a olio su tela ed esposta al pubblico da qualche anno insieme alla ben più famosa pianta prospettica di Jacopo de' Barbari (1500) e a quella di Joseph Heintz il Giovane (1648–49), in un allestimento particolarmente riuscito che stimola il confronto, e suggerisce alcune questioni alla ricerca.

Databile, come già dimostrato, al 1621–26,<sup>7</sup> la cosiddetta pianta-veduta di Arzenti (variamente definita anche veduta a volo d'uccello) raffigura la città come un corpo molto compatto e omogeneo, in un momento della sua storia urbana in cui parte delle grandi trasformazioni progettate nel secolo precedente da Cristoforo Sabbadino sono ormai giunte a termine.<sup>8</sup> Lo sguardo dell'autore restituisce una veduta quasi isotropa della città, dove l'area marciana (che ha un ruolo centrale nelle raffigurazioni precedenti, come quella di Jacopo de' Barbari) è solo uno dei fulcri celebrativi, insieme all'Arsenale e soprattutto al Canal Grande, con la sua parata scenografica di palazzi patrizi. In questa rielaborazione visiva di Venezia, il ruolo dei monasteri

e dei conventi è centrale, ma non predominante rispetto agli altri elementi della città. Invece, la rilevanza assegnata agli edifici privati, in particolare quelli lungo il Canal Grande, lascia intravedere una nuova e inedita connotazione nel rapporto quasi ontologico che città e architetture stabiliscono con l'acqua: quella di un'esaltazione delle dimore patrizie rispetto alle sedi ecclesiastiche, quasi si tratti di un ritratto *civile* di una città fieramente uscita dalla peste del 1575–77 e dalla crisi dall'Interdetto (1606–07):<sup>9</sup> una rilevanza che nessuna delle rappresentazioni urbane di Venezia in età post tridentina lascia trasparire.

L'avvicinamento del punto di vista all'osservatore consente di guardare *dentro* alcuni luoghi strategici della città, cogliendone gli elementi costitutivi in maniera più chiara e immediata di quanto avvenga nella *Venetiae MD* di Jacopo de' Barbari. Soprattutto per quelli in primo piano, come l'area marciana, raffigurata come un luogo cosmopolita: **Fig. 2** in mezzo alla folla, tra le colonne monumentali, si stagliano gli stessi due personaggi in turbante visibili nella pianta di Odoardo Fialetti, di cui parleremo. Vi sono riprodotti tutti i principali edifici istituzionali, come parte di un coerente insieme, pur nei diversi linguaggi architettonici e nelle differenziate funzioni. Sul lato orientale della piazza, la basilica di San Marco è raffigurata con la sua parata di cupole fortemente volumetrica, mentre i bracci di Palazzo Ducale sono ridotti a sottili quinte scenografiche. Il fronte sul bacino registra il compimento della Libreria Marciana che apre la sequenza dei prospetti della Zecca e dei Granai di Terranova. Alle spalle di questo gruppo di edifici, si scorge il lato meridionale della piazza, raffigurata come ormai pienamente compiuta pur essendo allora in pieno cantiere: nel 1615, infatti, la costruzione delle Procuratie sotto la direzione del proto Francesco Smeraldi era giunta a metà del quarto cortile.<sup>10</sup>

La prefigurazione visuale dell'edificio compiuto potrebbe rientrare in quella strategia di celebrazione del rinnovamento della piazza che i Procuratori di San Marco *de supra* promuovono già da anni, tramite la pubblicazione di incisioni che la raffigurano già compiuta.<sup>11</sup> L'intento celebrativo è iconicamente sottolineato dalla deformazione dimensionale con cui è raffigurato l'unico edificio compiuto tra il fronte meridionale della piazza e il rio della Zecca, cioè la Beccheria Nuova (1582–89), che appare come un monumentale cubo che con la sua cupola supera in modo incongruo l'altezza delle Procuratie.<sup>12</sup>

Al di là di questa tradizionale centralità assegnata all'area marciana, quello che emerge è un nuovo paesaggio urbano, costruito su un diverso equilibrio tra edifici religiosi e civili, tra infrastrutture e la rete naturale di canali che la città celebra come immagine di una ritrovata armonia sociale e politica. Ma è anche un racconto pittorico "insieme fiabesco ed ossessivamente realistico", come l'ha definito Giorgio Bellavitis nel suo testo su palazzo Giustinian Pesaro.<sup>13</sup> L'"affascinante" dipinto del Museo Correr era da lui segnalato, nel 1975, per la sua eccezionale capacità di evidenziare "dal substrato topografico la corposità plastica degli edifici", sostituendo l'approccio documentaristico di de' Barbari con "un sistema di riferimenti preferenziali, che esalta certe fasce di fenomeni ai quali è delegato il compito di rappresentare la città, lasciando nell'ombra i fenomeni secondari". Bellavitis ipotizzava che autore della tela, collocata in una fase successiva alla "ricorrente schermaglia tra papato e Venezia"<sup>14</sup> in anni vicini alla morte di Paolo Sarpi (1623), fosse

un pittore originario di Trento.

Sull'attribuzione non c'è stato un riscontro immediato; Margherita Azzi Visentini, che si è occupata a più riprese dell'"originalissima veduta", ne sottolinea la totale indipendenza rispetto a precedenti esemplari a stampa (e tanto meno sarebbe potuta servire come modello da incidere); pur concordando con Bellavitis circa la datazione, Azzi Visentini non affrontava la questione autoriale. Al contrario, sulla pianta (anch'essa dipinta) di Odoardo Fialetti già negli anni Ottanta si sapeva quasi tutto: autore, committente e datazione.<sup>15</sup> Nel decennio successivo, invece, Giandomenico Romanelli collocava il dipinto del Correr tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII, e lo assegnava a tal G.B. Arzenti:<sup>16</sup> da allora è *la* pianta dell'Arzenti. Grazie alla sua capacità di rappresentare Venezia come *regina delle acque*, infine, l'immagine figurava a margine di testi dedicati alla morfologia della città lagunare, pubblicati entro il primo decennio del Duemila: qui però diventava l'opera di un anonimo stampatore di Norimberga, realizzata su commissione della Serenissima.<sup>17</sup> Per dipanare la questione attributiva, abbiamo cercato notizie circa la provenienza dell'opera. Da una ricognizione effettuata presso l'archivio storico del Museo Correr sono emersi alcuni dati circa il trasferimento della tela da Trento a Venezia. Il dipinto proviene infatti dall'allora Museo Nazionale di Trento (cat. 9394) da cui fu trasportato in laguna il 9 dicembre 1948,<sup>18</sup> su istanza del sindaco di Venezia e del direttore del Museo Correr Giulio Lorenzetti, che prefigurava fin dall'agosto di quell'anno l'allestimento di una sala dedicata alle grandi vedute della città.<sup>19</sup> Il dipinto era giunto al Museo del Castello del Buonconsiglio da una donazione privata, come si ricava dalla lettera del 27 dicembre 1948 redatta da Antonino Rusconi (Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie della Venezia Tridentina), e indirizzata al direttore del Correr: "nulla sappiamo sull'autore e sulla provenienza della *Veduta prospettica di Venezia* che è stata donata, anni fa dalla Sig.na Anna Fogazzaro di Trento, oggi defunta".<sup>20</sup>

Dunque, il dipinto arriva a Venezia privo di autore. L'Arzenti evocato da Romanelli è per altro un artista quasi sconosciuto a Venezia, autore di due pale di soggetto religioso in Dalmazia; si tratta di un pittore già segnalato da Elena Favero, e poi da Terisio Pignatti, solo per essere stato iscritto alla fraglia dei pittori tra 1590 e 1625.<sup>21</sup> "Zambattista Argenti quondam Massimo" è stato definito "un artista mediocre che aveva potuto conoscere la pittura veneziana della seconda metà del Cinquecento e in modo particolare le opere del Bassano e del Veronese e delle loro cerchie, ma che non era riuscito a comprendere l'essenza del loro messaggio artistico".<sup>22</sup> Le notizie sulla sua attività in Dalmazia non erano per giunta mai state connesse alla pianta del Correr.

Nel corso della ricerca siamo venuti a conoscenza di una seconda pianta dipinta di Venezia, conservata nella *hall* dell'hotel Danieli.<sup>23</sup> L'immagine era stata segnalata da Lino Moretti in un contributo assai poco citato negli studi successivi, benché uscito qualche anno prima che si consolidasse l'attribuzione ad Arzenti del dipinto del Correr. In quest'ultimo non compare nessun cartiglio che possa testimoniare l'autore, in quanto il dipinto è tagliato proprio nel margine destro e inferiore; invece, trent'anni fa Moretti aveva indicato nell'Arzenti l'autore del dipinto del Danieli, sciogliendo proprio le abbreviazioni nel cartiglio,

che oggi non sono più perfettamente leggibili.

L'attribuzione della veduta del Danieli a Giovanni Battista Arzenti è stata implicitamente estesa da Giandomenico Romanelli anche a quella del Correr, che, a partire dagli anni Novanta, appare nei cataloghi e nella bibliografia come "pianta [o veduta] dell'Arzenti". Anche a noi è subito sembrata evidente una notevole somiglianza tra questi due dipinti, come già notato da Moretti,<sup>24</sup> tanto da ipotizzare un collegamento, se non necessariamente autoriale, almeno di dipendenza, di uno dall'altro. Ci limitiamo qui a elencare una serie di differenze tra la versione del Danieli, che noi proponiamo come prototipo, e quella del Correr, da leggere forse come una copia incompiuta, data la presenza di aree pittoriche indefinite, ma sicuramente posteriore di qualche anno, se si considera la diversa situazione di edifici allora in costruzione (come San Pietro di Castello). Riteniamo, infatti, che la storia dei principali cantieri rinascimentali pubblici e privati e, più in generale, della storia della città lagunare, possano aiutarci nel risolvere alcune questioni di ricerca, e portare alcuni elementi di riflessione che potranno forse contribuire anche a sciogliere il problema dell'attribuzione.

Per esempio nella pianta del Correr sono trascritti toponimi (*Chanaregio, Burano, Arsenal, S. Pietro, Certosa, S. Giorgio M., S.M. Grazia, La Giudeca*) assenti in quella del Danieli, dove invece compare nel margine inferiore una teoria di figure che anima la scena: si tratta della processione dogale, ritratta probabilmente nel giorno della Sensa, come risulta dalla presenza in bacino di San Marco del Bucintoro, diretto verso la bocca di porto del Lido, nella magnificente versione varata nel 1606, con la macroscopica statua della Giustizia a prua.<sup>25</sup> In particolare questo dettaglio è presente anche nel dipinto del Correr: si tratterebbe di uno dei primi ritratti di città europea colta durante una festa di Stato, un genere che fiorisce proprio nel corso del XVII secolo, per affermarsi in quello successivo.<sup>26</sup>

Dalla metà del XVI secolo, nelle versioni a stampa dei ritratti di Venezia, per lo più prodotte in piccole dimensioni, si era diffusa la moda di collocare ai margini scene cortesi o di lavoro (per esempio in quella incisa da Matteo Pagan tra 1559 e 1562). In particolare, la processione del Doge con i dignitari in corteo figura anche nella cartella in basso nell'incisione di Franz Hogenberg, pubblicata per la prima volta nel 1572 a Colonia all'interno del primo volume delle *Civitates*, e più volte ristampata.<sup>27</sup> **Fig. 3** Riguardo al problema dell'attribuzione, per introdurre una delle carte impreviste che possono scardinare le certezze della ricerca, avanziamo qui un'ipotesi: quella che l'autore del dipinto possa essere Giovanni Battista Aleotti (1564–1636) detto l'Arzenta (non Arzenti) per il suo luogo di nascita, versatile architetto di origine ferrarese esperto d'acque e fortificazioni, legato all'ambiente veneziano benché non "proto" dipendente da magistrature statali. E se un tentativo di coinvolgerlo nell'ufficio delle acque<sup>28</sup> risale al 1598, come ha dimostrato Massimo Rossi, le relazioni con la città lagunare sono documentate almeno fino al 1603, quando acquista un lotto di terreno nel secondo tratto delle Fondamente Nuove. Il profilo versatile di Aleotti, amico di Silvio Belli e in contatto con i "proti alle acque" veneziani, corrisponde alla rappresentazione del Correr nella sua teatralità: per Aleotti, infatti, scienza e arte sono aspetti convergenti, con una notevole rilevanza assegnata al disegno (l'architetto deve "saper levare le piante [...] fare ben dissegnate topographie [...]"),<sup>29</sup>

come la sua di Ferrara) in quanto "figura [...] facile et intelligibile".<sup>30</sup>

In attesa di compiere ulteriori riscontri, anche rispetto alla cartografia veneziana di Aleotti, notiamo quanto il versatile architetto ferrarese fosse capace di lavorare con l'acqua, di progettare giardini ma anche impianti scenografici. Per il momento non possiamo andare al di là di alcune congetture in merito all'identificazione dell'autore.<sup>31</sup>

#### QUINTE URBANE: I PALAZZI COME GIGANTI BIANCHI

Non c'è dubbio che la pianta esposta al Museo Correr sia stata segnalata più per le potenzialità documentarie di singoli edifici, che per il valore di ritratto di una città nella sua totalità. Eppure i primi studi la collocavano in una sequenza di immagini urbane, che a partire dalla xilografia *Venetie MD* di Jacopo de' Barbari giungeva fino alla meno nota pianta dipinta su tela conservata al Louvre, e risalente alla metà del XVII secolo.<sup>32</sup> Se Giuliana Mazzi evidenziava in questo gruppo di raffigurazioni urbane la dilatazione della zona dalla Dogana all'Arsenale, "espressione del potere politico e delle capacità economiche" che topograficamente si dispiegavano tra San Marco e l'Arsenale,<sup>33</sup> Deborah Howard è ritornata recentemente sull'argomento, restringendo opportunamente l'analisi a un sottogruppo di vedute in parte riconducibili a de' Barbari, ma tutte dipinte a olio su tela e attribuite a Odoardo Fialetti, Giovan Battista Arzenti e Joseph Heintz il Giovane.<sup>34</sup>

Sono soprattutto il primo e l'ultimo di questi autori a dipendere maggiormente dalla *Venetie MD*, come se i pittori avessero voluto tradurre il bianco e nero a colori. Questo gruppo di piante urbane, pur caratterizzate da finalità diverse, sono accumulate dall'ambizioso obiettivo di rappresentare la città nella sua globalità, facendo interagire la dimensione verticale, quindi le architetture, con quella orizzontale della planimetria. Ma quella detta dell'Arzenti, conservata al Museo Correr, più di altre colpisce l'osservatore con un tipo di "reazione emotiva",<sup>35</sup> che corrisponde all'orgoglio, alla dignità e al senso di importanza che i patrizi veneziani dovevano avvertire per la propria città: la magnificenza delle loro case ne è la più chiara espressione. Del resto, in un contesto culturale vicino a quello da cui crediamo possa pervenire la medesima pianta, la facciata dell'edificio era percepita come l'immagine riflessa di quella del committente, secondo il principio di "decoro o convenienza" da osservare nelle "fabriche" private che era stato esplicitato da Andrea Palladio e fatto proprio anche da Vincenzo Scamozzi.<sup>36</sup>

Non abbiamo alcun dato certo sulla committenza dell'opera: non sappiamo quanto documentata possa essere la notizia apparsa qualche anno fa, che ne riconduceva l'origine a un decreto del Senato.<sup>37</sup> In attesa di verificarne l'attendibilità, per la rilevanza assegnata ai "magnifici edifici", in particolare a quelli che si affacciano sul Canal Grande, la parte più importante e "riguardevole" della città già celebrata da Francesco Sansovino,<sup>38</sup> saremmo orientati a collocare l'opera all'interno di una committenza privata, piuttosto che pubblica.

A partire dalla metà del XVI secolo – mentre si registrava il piccolo di diffusione di immagini di città non solo geograficamente identificabili, ma contenenti informazioni topografiche sempre più attendibili –, nei palazzi privati oltre che pubblici trovavano infatti ampia rilevanza mappe dipinte con lo spazio urbano



3  
 Franz Hogenberg, Pianta di Venezia, *Civitates orbis terrarum*, incisione su rame, Colonia, 1572.

come protagonista. Spesso si trattava di interi cicli dipinti; alcune immagini di taglia monumentale erano collocate in ambienti appositamente pensati per stupire l'osservatore, così come le 546 "città del mondo" stampate su carta a Colonia tra 1572 e 1617 potevano essere ammirate sfogliando i sei volumi che le contenevano.<sup>39</sup> Con il miglioramento delle tecniche e degli strumenti di rilievo – e grazie al progredire delle conoscenze in ambito geometrico-prospettico e al perfezionamento del nuovo mezzo a stampa, che garantiva ampia circolazione alle immagini urbane –, si passò gradualmente a realizzare "il vero disegno della città",<sup>40</sup> adatto a celebrare la ricchezza e l'importanza raggiunta dai centri urbani nel corso del Rinascimento. Che questo nuovo genere, definibile come "pittura di documentazione"<sup>41</sup> del paesaggio urbano, risultasse congeniale ai notabili cittadini appare evidente non solo per la diffusione dei cicli decorativi, ma anche per la presenza di piante e vedute di città negli ambienti di rappresentanza dei palazzi privati. In merito alle tendenze del collezionismo veneziano del Seicento è stato notato, per esempio, come opere prima esposte in spazi privati fossero collocate nel *portego*, concepito ora come galleria del palazzo, a testimoniare la magnificenza del proprietario:<sup>42</sup> possiamo dunque immaginare che alla pianta del Correr, per dimensio-

ni e soggetto rappresentato, fosse riservata una destinazione del tutto simile. Da un inventario del 1664, del resto, sappiamo come la Venezia di Jacopo de' Barbari ("un quadro grande con una Carta del disegno di Venetia vecchio") fosse collocata nel portego di Palazzo Loredan.<sup>43</sup> Il numero di esemplari pervenuti, per altro, indica quanto quest'ultima fosse richiesta e diffusa, fino a diventare una vera e propria immagine della città lagunare condivisa da tutto il patriziato. Juergen Schulz, seguito poi da altri studiosi, ha ipotizzato come Jacopo de' Barbari potesse aver avuto a disposizione una pianta, fatta ruotare fino ad arrivare al punto di vista della veduta: alto, abbastanza centrale, coincidente con il campanile di San Giorgio Maggiore,<sup>44</sup> informazioni più particolareggiate sarebbero poi state acquisite tramite vedute parziali prese da punti sopraelevati come i campanili, tanto che la pianta è stata definita un "collage di accuratissime vedute urbane".<sup>45</sup> Non è possibile in questa sede condurre un confronto analitico tra la pianta prospettica di de' Barbari e quella detta di Arzenti; allo stato attuale delle ricerche, riteniamo tuttavia che il processo di costruzione della pianta cinquecentesca possa essere molto simile a quello utilizzato dall'autore che, tra 1621 e 1626, diede alla luce l'opera in esame: uno dei numerosi disegni o "spolveri" della sagoma della città, a questa data facilmente reperibili,<sup>46</sup> fatta ruotare in



4

Arzenti (?), *Pianta di Venezia*, 1621–26, olio su tela, 205 x 475 ca, dettaglio con Fondamenta Nuove. Venezia, Civico Museo Correr.

modo tale da distendere il tessuto urbano e dilatare gli spazi compressi in de' Barbari, fino a rendere chiaramente visibili le facciate degli edifici prospicienti. Questo meccanismo è particolarmente evidente nei campi, come quello di Santa Maria Formosa, ancora privo di pavimentazione e animato da giovani in gioco.

È come se, alzando il punto di vista, il pittore invitasse a guardare *dentro* la città facendo spazio tra i campi, le rive e i canali che la definiscono, con una modalità già sperimentata da Francesco e Leandro Da Ponte nella pianta prospettica di Bassano elaborata nel 1583 e *ritoccata* nel corso del Seicento.<sup>47</sup> In questo spazio dilatato, il Canal Grande assume la netta configurazione di arteria centrale della città; ma se in de' Barbari, dove il fronte settentrionale della città appare fortemente scorciato, le deformazioni e le distorsioni possono essere spiegate in chiave politica – mosse dall'obiettivo di esaltare la pienezza del tessuto urbano, la sua forma compatta e rotonda, enfatizzando nel contempo la centralità del bacino di San Marco –, nella tela dipinta del Correr le deformazioni sono pensate per ottenere un effetto diverso: quello di far emergere gli edifici nella loro dimensione di quinta architettonica.

Talvolta essi sono sottoposti a una lieve rotazione per consentire di cogliere una seconda facciata, come nel caso del Fondaco dei Tedeschi, ma la loro rappresentazione è quasi sempre limitata al fronte principale. I rapporti scalari sono alterati in presenza di facciate bianche, lasciando in controluce, o relegando in secondo piano, i manufatti che ne sono privi: si vedano a tal proposito la porta dell'Arsenale e il portale da terra del Fondaco. I palazzi gotici, come la Ca' D'oro, non sembrano particolarmente interessanti, quindi sono omologati e livellati; con segni

quasi calligrafici, i poggiosi delle polifore e altri elementi in pietra d'Istria sono messi in risalto da tocche di bianco (si pensi al palazzo Loredan in campo Santo Stefano).

Sembra quindi che la maglia urbana sia alterata, privilegiando gli effetti scenici rispetto a una rappresentazione "scientifica":<sup>48</sup> tutta la città, anzi, sembra partecipare alla cerimonia in corso, la festa della Sensa, celebrando se stessa come "theatro del mondo".<sup>49</sup> Sotto questo punto di vista, la pianta evidenzia caratteri tipici delle rappresentazioni seicentesche che, proprio per eliminare alcuni inconvenienti – tra cui gli effetti di schiacciamento o di compressione di alcune aree, presenti in quelle cinquecentesche –, modificano il punto di vista della raffigurazione.

Nell'ambito di una registrazione dei nuovi interventi attuati in città, il pittore disegna attentamente l'area delle Fondamenta Nuove. **Fig. 4** Quest'ultima è evidenziata come spazio vuoto, non urbanizzato, nella pianta di Bernardo Salvioni edita in occasione dell'ingresso solenne di Morosina Morosini, e impressa tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. D'altra parte nemmeno nella pianta del Correr la raffigurazione è completa: vi è riportata solo una porzione dell'ampliamento urbano. Mentre la prima tranche lungo il rio dei Mendicanti sul retro del campo di San Giovanni e Paolo (con la facciata marmorea della Scuola grande di San Marco in risalto e il macroscopico monumento Colleoni) è omessa, forse perché priva di edifici privati, è invece chiaramente evidenziata la seconda, compresa tra il rio dei Santi Giovanni e Paolo (poi dei Mendicanti) e quello dei Crociferi.

Se le operazioni di bonifica e di vendita dei terreni nuovi furono condotte tra 1599 e 1602,<sup>50</sup> la costruzione di quel blocco di edi-



5  
Arzenti (?), *Pianta di Venezia*, 1621–26, olio su tela,  
205 x 475 ca, dettaglio con Riva delle Zattere. Venezia,  
Civico Museo Correr.

fici (tra cui il palazzo del doge Leonardo Donà) allineati lungo la calle interna, doveva essere vista dal pittore come una sostanziale novità.<sup>51</sup> È dato un certo rilievo anche alle nuove opere infrastrutturali, quelle stesse prefigurate nel 1557 da Cristoforo Sabbadino nella sua *Pianta de Venetia*: i ponti, la nuova lunga riva, la nuova calle stretta di servizio. È proprio in questo settore urbano di nuova formazione che acquista un lotto quello stesso Giovanni Battista Aleotti detto l'Arzenta. Va anche rilevato che si tratta di una delle poche sequenze di edifici mappate nel dipinto con affaccio su terra: osservando infatti più in generale la selezione delle architetture, si può notare una netta predominanza di quelle dotate di facciata sul canale/rio, con un'attenzione particolare per gli elementi che pongono in relazione gli edifici con l'acqua: fondamente e rive (esemplare quella delle Zattere); **Fig. 5** ponti pubblici e privati (da quello in pietra di Rialto a quelli di accesso ai palazzi, per esempio lungo campo San Polo) e persino porte d'acqua (doppie, come in Palazzo Pisani Moretta e in altri edifici allineati lungo il Canal Grande).

L'uso delle convenzioni grafiche, le sfumature coloristiche, la simbologia e la selezione degli edifici dipendono dunque dall'acqua, rendendo esplicito il rapporto intrinseco che la città intrattiene con questo elemento. Venezia "è nell'acqua, obbedisce solo all'acqua, domina l'acqua":<sup>52</sup> così Arnold Esch ha recentemente ricordato uno dei capisaldi su cui si basa la coscienza civica e l'orgoglio dei suoi abitanti. In questo sistema, che la pianta traduce in disegno, rientrano anche i giardini privati, alternati a quelli monastici, come in primo piano alla Giudecca, o quelli che si intravedono lungo il margine settentrionale e occidentale a *Chanaregio*; ma anche gli squeri, come quello ben evidenziato a San Trovaso.

Nel dipinto del Correr le masse bianche di pietra d'Istria dei palazzi "alla romana", costruiti tra la fine del Cinquecento e i primi vent'anni del Seicento, emergono dalle "viscere rosso brune della città" come "una testimonianza avidamente ricercata". Rispetto alle ingenuità che trapelano nella costruzione geometrica generale dell'opera, il segno grafico relativo alle singole architetture appare più preciso, frutto di un'attenta osservazione e di una certa attitudine a trascrivere i palazzi nelle loro parti essenziali. Anche quando non visibili direttamente, l'autore si sforza di segnalarli in quanto nuovi, enfatizzandone se necessario il retro (si veda il palazzo Grimani e Dolfin).

A formare la "sequenza dei giganti bianchi", così denominata da Bellavitis e Azzi Visentini,<sup>53</sup> sono i palazzi Loredan-Vendramin-Calergi a San Marcuola (1509), Ca' Corner della Ca' Grandà (1533–61); Dolfin-Manin (iniziato nel 1536); Coccina-Tiepolo-Papadopoli a San Silvestro (iniziato alla metà del XVI secolo e rappresentato da Paolo Veronese sullo sfondo del ritratto della famiglia), Grimani a San Luca (dal 1557), Balbi a San Tomà (1582); Barbarigo della Terrazza (iniziato nel 1568). Infine tre palazzi del giovane Longhena: Da Lezze alla Misericordia, Widmann-Foscari sul Rio di S. Canciano e Minelli-Spada alla Madonna dell'Orto (quest'ultimo, ora sottratto al catalogo longheniano, raffigurato insieme al Contarini dal Zaffo, al Molin e Mastelli dal Cammello lungo l'omonima fondamenta).<sup>54</sup> Altri palazzi, non direttamente identificabili tramite la facciata sull'acqua, esibiscono la loro struttura essendo colti in fase di trasformazione, come il Contarini a San Trovaso.<sup>55</sup> I palazzi di Longhena presentano un assetto meno aderente alla realtà di quanto non lo siano quelli cinquecenteschi ritratti: con la sua "facciata ornatissima di marmi", il Lezze alla Misericordia pre-



6



7

6  
Arzenti (?), *Pianta di Venezia*, 1621–26, olio su tela,  
205 x 475 ca, dettaglio con San Pietro di Castello.  
Venezia, Civico Museo Correr.

7  
Arzenti (?), *Pianta di Venezia*, 1621–26, olio su tela,  
205 x 475 ca, dettaglio con San Giacomo di Rialto.  
Venezia, Civico Museo Correr.

senta, per esempio, il basso piano terreno ma non la campata singola che lo unisce alla Scuola Grande.<sup>56</sup>

In attesa di dipanare – con l’ausilio di un confronto dettagliato tra le due versioni della pianta, quella del Correr e quella del Danielli – alcune questioni relative alla cronologia dei singoli palazzi, vogliamo sottolineare come essa traduca efficacemente un periodo della storia della città in cui i principali cantieri cittadini, sia pubblici che privati, sono affidati alla generazione successiva a Jacopo Sansovino (morto nel 1570) e ad Andrea Palladio (nel 1580): entrambi sensibili al carattere teatrale della città, inseriscono le loro architetture nel tessuto urbano “like pieces of scenery on a stage”.<sup>57</sup> La loro eredità – colta dai rispettivi successori, Alessandro Vittoria e Vincenzo Scamozzi – fornisce il *background* artistico a Baldassarre Longhena, i cui primi palazzi mostrano ancora una sostanziale dipendenza da quelli realizzati nei decenni tra la fine del Cinquecento e l’inizio del Seicento.<sup>58</sup>

### CONVENTI E CHIESE COME QUINTE DI UNA SCENOGRAFIA URBANA

La città rappresentata nella pianta del Museo Correr è una metropoli che anche dopo la peste del 1630 conterà più di 100.000 abitanti.<sup>59</sup> La *Renovatio Urbis* che ha cambiato per sempre l’immagine della città, a partire dal dogato di Andrea Gritti, già nella seconda metà del XVI secolo si è allargata dai centri istituzionali di San Marco e Rialto all’intera città. In questo contesto, nella ricaduta capillare della monumentalizzazione della città sull’intero tessuto urbano, un ruolo importantissimo è svolto dai cantieri di chiese, conventi e monasteri. Già nella pianta prospettica di de’ Barbari la città delle chiese e dei conventi convive

con quella dei centri istituzionali, dei canali, del commercio e dell’artigianato in un inestricabile intreccio di significati, dove a ogni strato corrisponde un significante grafico; in particolare, nel caso dei luoghi di culto è il campanile a segnare la presenza di una chiesa, secondo una modalità ripresa da tutte le piante prospettiche successive a de’ Barbari, da quella di Giovanni Andrea Vavassore (1525) fino alla incisione realizzata da Bernardo Salvioni (1598).<sup>60</sup>

Nella pianta del Correr, invece, l’edificio sacro è segnato spesso non dal campanile ma dalla facciata, che risalta con il suo bianco sul fondo di tessuto urbano più o meno definito. D’altronde Palladio con la chiesa del Redentore aveva avviato un processo di monumentalizzazione del fronte meridionale del bacino marciano, un’operazione che sarebbe stata compiuta in pochi decenni con la successiva costruzione delle facciate delle Zitelle e di San Giorgio Maggiore.<sup>61</sup> A questo proposito, lo stesso Palladio nei *Quattro Libri* sottolinea la valenza semantica che nell’immagine di un edificio chiesastico assume la facciata, vero e proprio “frontespizio” dello spazio interno: l’“aspetto” dei templi, infatti, è “quella prima mostra, che fa il tempio di sé a chi a lui si avvicina”;<sup>62</sup> la pianta del Correr visualizza a scala urbana questa concezione scenografica delle facciate di edifici di culto, oltre che di quelli civili, proiettandola sull’intero tessuto urbano. Nella raffigurazione dei singoli edifici religiosi, però, quello che risulta da una osservazione analitica del dipinto è l’approccio selettivo dell’autore, che favorisce (cromaticamente e dimensionalmente) alcune chiese e monasteri rispetto ad altri, stabilendo così una gerarchia tra monumenti da far risaltare e altri da confondere con il contesto. La città qui raffigurata è quella



8

8  
Arzenti (?), *Pianta di Venezia*, 1621-26, olio su tela, 205 x 475 ca, dettaglio con SS. Giovanni e Paolo. Venezia, Civico Museo Correr.



9

9  
Arzenti (?), *Pianta di Venezia*, 1621-26, olio su tela, 205 x 475 ca, dettaglio con monastero di San Zaccaria. Venezia, Civico Museo Correr.

del secondo decennio del Seicento, durante il quale un numero importante di cantieri segue una stagione di grandi operazioni di architettura sacra, che si prolunga dalla seconda metà del XV secolo fino alle grandi imprese palladiane.<sup>63</sup>

In questo contesto, la pianta del Correr registra lo stato di molte chiese recentemente terminate o ancora in costruzione, rivelandosi una delle fonti grafiche più aggiornate sui cantieri ecclesiastici nella Venezia degli anni Venti del Seicento. La cattedrale di San Pietro di Castello, per esempio, è colta nel mezzo della sua ricostruzione ad opera di Giangirolamo Grappiglia: del manufatto romanico rimane soltanto la sezione anteriore, corrispondente alle navate con la facciata in pietra d'Istria che nel frattempo era stata eretta da Francesco Smeraldi nell'ultimo decennio del XVI secolo; la nuova cappella maggiore è, invece, già in opera, a conferma di quanto dicono i documenti sulla ricostruzione della chiesa, attuata, come usualmente, a partire dal presbiterio.<sup>64</sup> **Fig. 6**

La presenza di una facciata marmorea, che risalta sul contesto di un colore più scuro e di un tessuto urbano spesso indifferenziato, si conferma come uno dei criteri principali per sottolineare l'esistenza di un sacello: è il caso di alcuni edifici posti in primo piano perché situati sulla riva delle Zattere (lo Spirito Santo e la vecchia chiesa dei Gesuati) o nella zona di Sant'Elena (come Sant'Antonio di Castello) oppure immersi nel corpo della città (Santa Maria Nova e San Francesco della Vigna). L'orientamento è anche il criterio per la raffigurazione degli Ospedali Grandi: infatti soltanto quello degli Incurabili e quello della Pietà (rispettivamente sulla riva delle Zattere e degli Schiavoni) sono ritratti in modo riconoscibile; in particolare, degli Incurabili il pittore riesce a raffigurare l'oratorio sansoviniano all'interno

del cortile, in un rarissimo caso di visualizzazione di un edificio altrimenti quasi invisibile nelle piante cinquecentesche.

Altre chiese sono raffigurate utilizzando colori più chiari per farle risaltare rispetto al tessuto urbano. Si tratta di edifici allora in stato avanzato di costruzione (Angelo Raffaele, ricostruita da Francesco Contin a partire dal 1619;<sup>65</sup> San Luca, terminata nel 1617,<sup>66</sup> e San Bartolomeo a Rialto, colta nella prima fase costruttiva, con il presbiterio eretto nel 1624),<sup>67</sup> oppure realizzati negli ultimi decenni, come San Sebastiano (1562),<sup>68</sup> San Giorgio dei Greci (entro il 1577),<sup>69</sup> San Maurizio (1590) e San Trovaso (1591).<sup>70</sup> Un caso molto particolare è quello di San Giacomo di Rialto, della cui ricostruzione (compiuta nel 1601) questa veduta potrebbe essere la più antica testimonianza grafica.<sup>71</sup> **Fig. 7**

Al contrario, complessi culturali di meno recente realizzazione subiscono una sorta di censura dimensionale: la loro mole, spesso gigantesca nella realtà, è deformata fino a perdersi nel tessuto urbano circostante, come nel caso dei grandiosi volumi di Santa Maria dei Servi<sup>72</sup> e di quelli di Santo Stefano,<sup>73</sup> che sono praticamente invisibili. Oppure avviene una sorta di inversione dimensionale rispetto agli edifici adiacenti: è questo il caso della basilica dei Frari, le cui relazioni con la piccola adiacente chiesa di San Rocco sono capovolte, oppure del complesso domenicano di SS. Giovanni e Paolo, commisurato alla splendida (ma più piccola) facciata marmorea della Scuola Grande di San Marco. **Fig. 8** In entrambi questi casi la relazione visuale tra due edifici adiacenti è capovolta grazie alla inversione di scala dimensionale, ma anche per mezzo di quel solito espediente grafico che consiste nel sottolineare cromaticamente prospetti marmorei rispetto alla volumetria di edifici in laterizio confusi



10  
Arzenti (?), *Pianta di Venezia*, 1621–26, olio su tela,  
205 x 475 ca., dettaglio con monastero di San Giorgio  
Maggiore. Venezia, Civico Museo Correr.

con i tetti degli edifici circostanti.

Per i complessi monastici di nuova costruzione, invece, il pittore adotta una strategia opposta, mirante a sottolinearne la presenza ed esaltarne irrealisticamente dimensioni e cromia rispetto agli edifici preesistenti. Il monastero di San Zaccaria **Fig. 9** è colto al termine di un processo di ricostruzione iniziato negli ultimi decenni del XV secolo; la pianta prospettica di de' Barbari mostra la prima fase dei lavori nel monastero, con la ricostruzione della chiesa e di tutta la zona sud-occidentale del monastero. Qui il lungo corpo di fabbrica, che collegava la porta d'acqua su Rio dei Greci e l'ingresso da terra sul campo, era usato principalmente come sequenza di refettori al piano terreno e di dormitori al piano superiore. La pianta del Correr, però, è la prima fonte grafica che registra la costruzione di tutta la parte orientale del complesso benedettino, con i due chiostri che raccoglievano le funzioni comunitarie più importanti: il primo realizzato entro gli anni Novanta del XV secolo, il secondo costruito in seguito alla divisione della comunità monastica imposta dalla riforma del patriarca Antonio Contarini, tra il 1514 e il 1519.<sup>74</sup>

Quello che più risalta del monastero, però, è la grandiosa facciata marmorea della chiesa, terminata da Mauro Codus-

si nell'ultimo decennio del XV secolo.<sup>75</sup> Per poterne mostrare tutta la monumentale mole, il pittore non esita a ingrandire il prospetto rispetto alle reali proporzioni, ma anche a ruotarlo rispetto alla sua reale posizione; questa doppia deformazione prospettica, sottolineata ancora una volta dal biancore del marmo, consente di fare risaltare San Zaccaria rispetto all'edificio circostante, e di mostrarla all'osservatore non di scorcio, ma quasi in proiezione ortogonale.

Questo stesso audace sistema di distorsione geometrica è comune alla raffigurazione di moltissime delle facciate marmoree del dipinto, ed è adottato anche per raffigurare il complesso di San Giorgio Maggiore.<sup>76</sup> **Fig. 10** Al monastero benedettino posto al centro del bacino marciano è data una grande enfasi, non solo perché si trova in primo piano nel dipinto, ma anche perché sono stati da poco completati la facciata e il secondo chiostro. Infatti, come nel caso di San Zaccaria, anche nell'isola benedettina il pittore raffigura tutti i principali elementi architettonici allora già costruiti, ma affastellati in una sequenza che non ne rispetta minimamente i rapporti planimetrici e spaziali. Del nucleo principale del monastero, infatti, sono ritratti la Manica Lunga, il chiostro di inizio XVI secolo e quello appena concluso su probabile progetto di Palladio, ma le mutue relazio-

ni planimetriche sono completamente saltate in un groviglio di porticati, corpi di fabbrica e giardini di difficile decifrazione. Da esso sporgono volumi ancora oggi esistenti (come il Refettorio palladiano, la Infermeria sul versante occidentale dell'isola e la lunga stecca dei magazzini appena eretti sul fronte settentrionale), ma anche corpi di fabbrica successivamente demoliti, come la loggia sul versante meridionale della Manica Lunga. I problemi di organizzazione prospettica risultano ancora più evidenti se osserviamo i rapporti volumetrici tra i chiostrini e la chiesa palladiana, che qui appare nella sua completezza in una delle sue prime raffigurazioni pittoriche. In particolare, della facciata,<sup>77</sup> compiuta nel 1610, il pittore compie un errore nell'attacco a terra delle lesene, che, al contrario della realtà, sono tutte sopraelevate sul medesimo tipo di piedistalli. In ogni caso, anche per i complessi conventuali, il pittore pone una grandissima attenzione ai giardini e agli orti. Questo accade per i più celebri giardini di proprietà religiosa (come San Giorgio, San Zaccaria, San Giovanni di Malta e San Pietro di Castello) ma anche per quelli più piccoli e sconosciuti, per la cui raffigurazione il pittore compie un vero e proprio *tour de force* prospettico, come per i casi di San Giuseppe di Castello, Santa Croce e San Giobbe. Nel caso della Giudecca, poi, nell'impossibilità di raffigurare le facciate delle chiese (che si affacciano quasi tutte a nord) il pittore si concentra soprattutto sui giardini, come per i conventi di San Giovanni Battista, Santa Croce alla Giudecca e Redentore. D'altronde, in tutte le vedute urbane del XVI secolo gli orti dei conventi e dei palazzi della Giudecca, proprio perché posti in primo piano in una veduta da sud della città, sono sempre stati raffigurati con grande attenzione, in una concezione organica della città dove l'equilibrio tra acque, strade, palazzi e giardini è stata di volta in volta affidata a una rappresentazione analitica (albero per albero) o sintetica.<sup>78</sup>

In questo caso, però, in una topografia organizzata su gerarchie quasi invertite rispetto a quanto raffigurato nelle vedute precedenti, la presenza di organismi conventuali pare sottolineata tanto da facciate quanto da giardini. Se sono questi i criteri adottati dal pittore, allora si potrebbe spiegare come due grandi e importanti complessi monastici come la Carità dei canonici lateranensi<sup>79</sup> e San Lorenzo delle monache benedettine sembrino passare in secondo piano, quasi confusi nel tessuto urbano, nonostante gli aggiornamenti che il pittore registra: la costruzione del braccio palladiano nel primo caso, e la realizzazione della chiesa (con la facciata rimasta al rustico) nel secondo.<sup>80</sup> Ancora più significativo è il modo con cui è rappresentato uno dei complessi conventuali di più recente costruzione, il convento teatino di San Nicolò da Tolentini:<sup>81</sup> in questo caso, oltre alla preziosa testimonianza della cupola già costruita, il dipinto registra solamente l'emergenza della volumetria della chiesa e il contrasto cromatico della facciata rispetto all'edificio circostante; del chiostro (allora in gran parte già realizzato), invece non ve n'è la minima traccia grafica, forse anche a causa della posizione rispetto alla chiesa, che ne impedisce una adeguata visualizzazione. Dunque, si tratta di strutture conventuali sottolineate da facciate marmoree e da giardini, in una visione ancora una volta scenografica della presenza di edifici culturali nel panorama della città.

## CONCLUSIONI

La pianta conservata al Museo Correr, insieme a pochi altri dipinti come quello, di poco precedente, di Odoardo Fialetti (1611), apre una nuova stagione della rappresentazione prospettica di Venezia, che progressivamente si distacca dal prototipo di de' Barbari e vede la sperimentazione di un nuovo modo di concepire l'immagine della città. Insieme alla pianta dell'hotel Danieli, infatti, quella disegnata da Correr istituisce precise gerarchie di rappresentazione, sottolineate da volute deformazioni prospettiche, tese a sottolineare alcuni edifici e spazi della città tralasciandone altri.

Il significato ideologico sotteso a questa concezione visiva è diversa dalle piante cinquecentesche, che oscillavano tra una lettura analitica del tessuto urbano (come fanno de' Barbari e Pagan) e una sintetica, dove l'accento era posto soprattutto sulle grandi infrastrutture pubbliche e sui complessi istituzionali (si veda Vavassore, Forlani, Bordone). La rappresentazione della città è sottoposta a una precisa e ben leggibile gerarchia: raffigurare categorie di edifici (palazzi e chiese) e di infrastrutture (giardini e canali) maggiormente in rilievo rispetto ad altre attrezzature urbane fa passare in secondo piano un'apparente unità, armonia e interazione dei vari *strati* di significato, uno dei più importanti aspetti del *mito di Venezia*.

In questo senso, la raffigurazione della rete di chiese e monasteri sottolinea di volta in volta il ruolo che agli spazi di culto è dato come nodo di interazione sociale e, di conseguenza, il diverso grado di importanza rispetto agli altri strati semantici attribuiti alla città attraverso la sua raffigurazione complessiva. In questo modo si apre un intero campo di indagine particolarmente promettente: siamo infatti convinti che da una lettura *lenta*, analitica,<sup>82</sup> dell'intero *corpus* di piante di Venezia dipinte nel XVII secolo potranno nascere ulteriori piste di ricerca. Grazie alla accorta gestione delle notizie rintracciabili nelle numerose risorse del web, che hanno ampliato la possibilità di confrontare esemplari e che non erano disponibili quando gli studiosi si occupavano delle piante qui discusse, si apriranno anche nuovi scenari metodologici per la storia dell'architettura e della città lagunare.

## RINGRAZIAMENTI

Per il generoso aiuto gli autori ringraziano: Andrea Bellieni, Valeria Cafà, Jasenka Gudelj, Franca Lugato, Stefania Malavasi, Martina Massaro, Marsel Grosso, Mari Pietrogiovanna, Giandomenico Romanelli, Andrea Tomezzoli, Camillo Tonini.

<sup>1</sup> I due autori hanno condiviso la stesura dell'intero saggio. In particolare Elena Svalduz ha curato il secondo paragrafo sui palazzi, Gianmario Guidarelli il terzo su chiese e conventi.

<sup>2</sup> Deborah Howard and Henrietta McBurney, *The Image of Venice. Fialetti's view and sir Henry Wotton* (London: Paul Holberton publishing, 2014), 13.

<sup>3</sup> Élisabeth Crouzet-Pavan, *Venise: une invention de la ville. XIIIe-XVe siècle* (Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1997), 10.

<sup>4</sup> Howard, *The Image of Venice*, 17. Si vedano anche: Deborah Howard, *The Architectural History of Venice* (New Haven: Yale University Press, 2002), 295; Deborah Howard, *Venice disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture, 1550-1600* (New Haven: Yale University Press, 2011).

<sup>5</sup> Lucia Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento* (Venezia: Marsilio, 1996), 12; Marco Folin, "Piante di città nell'Italia di antico regime: uno strumento di conoscenza analitico-operativa," in *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di Marco Folin (Reggio Emilia: Diabasis, 2010), 9–36.

<sup>6</sup> Archivio della Comunicazione, ultimo accesso 28 luglio 2021, <http://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/OpereArte/270555/?WEB=MuseiVE>,

<sup>7</sup> Gianmario Guidarelli, *I patriarchi di Venezia e l'architettura. La cattedrale di San Pietro di Castello nel Rinascimento* (Padova: Il Poligrafo, 2015), 158–59.

<sup>8</sup> Elena Svalduz, "Venice 1557: Sabbadino's City Plan," in *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750. Essays in Honour of Deborah Howard*, edited by Nebahat Avcioglu and Emma Jones (Farnham: Ashgate, 2013), 71–86.

<sup>9</sup> Gaetano Cozzi, "Dalla riscoperta della pace all'inevitabile sogno di dominio," in *Storia di Venezia, VII, L'età barocca*, a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi (Roma: Treccani, 1997), 3–97, in particolare 4: "un lungo momento di transito tra la Venezia ancora vigorosa e splendente del Cinquecento e quella ormai investita dalla luce dorata del definitivo tramonto del Settecento".

<sup>10</sup> Paola Placentino, "Il cantiere delle Procuratie Nuove in piazza San Marco tra il 1582 e il 1615: progetti, gerarchie e organizzazione delle maestranze," in *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, a cura di Maria Felicia Nicoletti e Paola Carla Verde (Milano: Officina Libraria, 2019), 65–82, in particolare 77.

<sup>11</sup> Si veda, per esempio, la veduta anonima incisa nel 1599 e segnalata per la prima volta da Andrew Hopkins in "Procuratie Nuove in piazza San Marco," in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, a cura di Franco Barbieri e Guido Beltramini (Venezia: Marsilio, 2003), 211–20, discussa da Paola Placentino in *La meravigliosa piazza de San Marco di Venetia*, "Il cantiere delle Procuratie Nuove," 82, n. 48, con bibliografia relativa. Per esempio la veduta anonima incisa nel 1599, *La meravigliosa piazza de San Marco di Venetia*, Placentino, "Il cantiere delle Procuratie Nuove," 82, n. 48 con bibliografia relativa; segnalata per la prima volta da Andrew Hopkins, "Procuratie Nuove in piazza San Marco," in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, a cura di Franco Barbieri e Guido Beltramini (Venezia: Marsilio, 2003), 211–20.

<sup>12</sup> Per le successive vicende della Beccaria, si veda: Martina Frank, *Baldassare Longhena* (Venezia: IVSLA, 2004), 201.

<sup>13</sup> Giorgio Bellavitis, *Palazzo Giustinian Pesaro* (Vicenza: Neri Pozza editore, 1975); Giorgio Bellavitis e Giandomenico Romanelli, *Le città nella storia d'Italia. Venezia* (Roma-Bari: Laterza, 1985), 259.

<sup>14</sup> Bellavitis, *Palazzo Giustinian Pesaro*, 70.

<sup>15</sup> Margherita Azzi Visentini, "Ancora un'inedita pianta prospettica di Venezia in un dipinto di Odoardo Fialetti per sir Henry Wotton," *Bollettino dei Musei civici veneziani* XXV, nn. 1-4 (1980): 19–25.

<sup>16</sup> Giandomenico Romanelli, *Ca' Corner della Ca' Grandia* (Venezia: Albrizzi, 1993), 33; un particolare della pianta campeggia in copertina.

<sup>17</sup> Giovanni Caniato, Fabio Carrera, Vincenzo Giannotti e Philippe Pypaert, cur., *Venezia la città dei rii* (Sommacampagna: Cierre, 1999), 74; Michele Zanetti, Eugenio Turri e Giovanni Caniato, cur., *La laguna di Venezia* (Sommacampagna: Cierre, 2017), 21; Lionello Puppi, Giandomenico Romanelli e Andrea Bellieni, cur., *Andrea Palladio a/e Venezia* (Venezia: Fondazione Musei Civici di Venezia, 2009), 20–1.

<sup>18</sup> Archivio Storico del Museo Correr (da qui in poi, ASMCVe), "Verbale di Consegna," 9 dicembre 1948, fasc. 62, c.n.n.

<sup>19</sup> ASMCVe, Lettera del sindaco Giovanni Battista Gianquinto al Ministero della Pubblica Istruzione, 11 agosto 1948, fasc. 62, c.n.n. Il Ministero approvò la concessione in deposito temporaneo il 13 ottobre, con autorizzazione n. 4971, Div. III.

<sup>20</sup> ASMCVe, fasc. 62, prot. 1625, 27 dicembre 1948.

<sup>21</sup> Elena Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti* (Firenze: Leo S. Olshcki, MCMLXXV), 144 e 154; Terisio Pignatti, "La fraglia dei pittori a Venezia," *Bollettino dei musei civici veneziani* X, n. 3 (1965): 16–39, in particolare 20.

<sup>22</sup> Kruno Prijatelj, "Due pale di Giovanni Battista Arzenti," *Arte veneta* XXXVI (1982): 221–22. Su Arzenti in Dalmazia si vedano i recenti contributi: Bojan Goja, "Novi prilozii o baroknom slikarstvu u Zadru," *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, n. 38 (2014): 133–50; Radoslav

Tomić, "Dopune za slikarstvo u Istri – G. B. Argenti u Vodnjanu," *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 21 (1997): 58–61.

<sup>23</sup> Segnaliamo che la nostra ricerca è stata ostacolata dall'accesso limitato alle sedi culturali veneziane a causa della pandemia di covid-19, ma largamente facilitata da chi, in risposta ai problemi provocati dalla pandemia, ci ha generosamente fornito indizi e segnalato studi sconosciuti ai più.

<sup>24</sup> Lino Moretti, "Una rara Venezia per il Danielli," *Ciga Hotels Magazine* XVIII, n. 86 (gennaio 1990): 16–23.

<sup>25</sup> Matteo Casini, "Cerimoniali," in *L'età barocca*, 107–60, in particolare 114.

<sup>26</sup> Bernard Aikema and Bakker Boudewun, *Painters of Venice. The story of the Venetian 'Veduta'* (Amsterdam: Rijksmuseum; The Hague: Gary Schwartz, c. 1990).

<sup>27</sup> Susanna Biadene, "Il saggio di cartografia della Regione veneta a cura di G. Marinelli: revisione ed aggiornamenti ad un secolo dalla pubblicazione," *Bollettino dei musei civici veneziani* XXV, nn. 1-4 (1980): 38–8 e 44–5; Allison Sherman, "The image of Venice in the Sixteenth Century," in *The Image of Venice*, 41–55; Bronwen Wilson, *The world in Venice: print, the city, and early modern identity* (Toronto: University of Toronto Press, c. 2005), 51–9.

<sup>28</sup> Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi, ASVe), "Savi ed Esecutori alle Acque," reg. 323, cc. 44r–45r, 19 dicembre 1603: Giovanni Battista Aleotti detto l'Argenta si aggiudica "passa n. 55 [...] de terren detti le sacche alli Crosechieri" (c. 45r); Elena Svalduz, "«Nella fine della città»: ampliamenti e margini urbani a Venezia in età moderna," in *Sistole/diastole. Episodi di trasformazione urbana nell'Italia delle città*, a cura di Marco Folin (Venezia: IVSLA, 2006), 207–70, in particolare 255.

<sup>29</sup> Massimo Rossi, "La cartografia aleottiana," in *Arte e scienza delle acque nel Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Daniela Lamberini e Cesare Maffioli (Venezia: Marsilio, 2003), 61–187, in particolare 163. Si vedano anche: Giovanni Leoni, "Ferrara: una capitale al tramonto," in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di Claudia Conforti e Richard Tuttle (Milano: Electa, 2001), 202–19, con relativa bibliografia; Massimo Rossi, cur., *Della scienza et dell'arte del ben regolare le acque, di Gio. Battista Aleotti detto l'Argenta architetto del Papa, et del pubblico ne la città di Ferrara* (Modena: Panini, 2000). Sul disegno architettonico, si veda: David R. Coffin, "Some Architectural Drawings of Giovanni Battista Aleotti," *Journal of the Society of Architectural Historians* 21, no. 3 (october 1962): 116–28.

<sup>30</sup> "Della scienza et dell'arte," Libro II, c. 106r.

<sup>31</sup> Nei prossimi mesi ci riserviamo di condurre indagini più specifiche, confrontando i due esemplari al fine di verificare, tra l'altro, le abbreviazioni sciolte da Moretti e acquisite da Romanelli. Per il momento, quindi, preferiamo ancora mantenere l'attribuzione ad Arzenti, aggiungendo un punto interrogativo, nella consapevolezza che i dubbi, le incertezze e gli errori sono in fondo strumenti utili a far progredire la scienza.

<sup>32</sup> Margherita Azzi Visentini, "Anonimo. Pianta prospettica di Venezia," in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento. Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980*, catalogo della Mostra "Palladio. 1580–1980" (Milano: Electa, 1980), 56–8.

<sup>33</sup> Giuliana Mazzi, "La cartografia per il mito: le immagini di Venezia nel Cinquecento," in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, 50–8, in particolare 50–2.

<sup>34</sup> Deborah Howard, "Venice: Reality and Representation," in *The Image of Venice*, 27–39.

<sup>35</sup> James Elliot, *The City in Maps: urban mapping to 1900* (London: British Library, 1987), 9.

<sup>36</sup> Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venezia: Domenico de Franceschi, 1570), L. II, 1 e 3.

<sup>37</sup> Zanetti, *La laguna di Venezia*, 21.

<sup>38</sup> Cristina Panzera, "Venezia «teatro del mondo» nelle descrizioni di Francesco Sansovino," in *Le guide di città tra il XV e il XVII secolo: arte, letteratura, topografia. Seminari di letteratura artistica*, a cura di Eliana Carrara e Monica Visioli (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2020), 63–94, in particolare 68 (ed. 1581, c. 144v); la riedizione seicentesca curata da Giovanni Stringa è del 1604, quella successiva di Giustiniano Martinioni del 1663. Secondo Ennio Concina, Francesco Sansovino "formulava esplicitamente i termini d'una legittimazione storica delle magnificenze architettoniche dei privati". Ennio Concina, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo* (Electa: Milano, 1995), 240.

<sup>39</sup> Francesca Fiorani, *Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy* (New Haven and London: Yale University Press, 2005); Juergen Schulz, *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi nel Rinascimento italiano* (Modena: Panini, 2006); Cesare De Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII* (Torino: Einaudi, 2011).

<sup>40</sup> Lucia Nuti, "La rappresentazione della città: ricerche, soluzioni, prototipi," in *Il Rinascimento italiano e l'Europa, VI, Luoghi, spazi, architetture*, a cura di Donatella Calabi ed Elena Svalduz (Treviso-Costabissara: Angelo Colla Editore, 2010), 3–16; Lucia Nuti, "Popolarità e diffusione dell'immagine di città," in *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, a cura di Cesare De Seta (Milano: Skira, 2014), 95–107.

<sup>41</sup> Linda Borean, "Il collezionismo e la fortuna dei generi," in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason (Venezia: Marsilio, 2007), 63–83, in particolare 71–72.

<sup>42</sup> Stefania Mason, "Dallo studiolo al «camaron» dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca," in Borean, *Il collezionismo d'arte a Venezia*, 3–41, in particolare 12.

<sup>43</sup> ASVe, "Giudici di Petizion", Inventari, b. 372, n. 26, c. 5r, trascr. in Simona Savini-Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600* (Padova: Cedam, 1964), 150.

<sup>44</sup> Schulz, *La cartografia tra scienza e arte*, 22.

<sup>45</sup> Bellavitis, *Le città nella storia d'Italia*, 69.

<sup>46</sup> Elena Svalduz, "Visti dall'acqua: i disegni del «far la città» e la manutenzione urbana,"

- in *Fare la città. Salvaguardia e manutenzione urbana a Venezia in età moderna*, a cura di Stefano Zaggia (Milano: Bruno Mondadori, 2006), 71–96.
- <sup>47</sup> Giuliana Ericani, Donata M. Grandesso e Federica Millozzi, cur., *Paesaggio urbano nella mappa dei Bassano* (Crocetta del Montello: Comune di Bassano del Grappa, 2014).
- <sup>48</sup> Mario Docci e Diego Maestri, *Storia del rilevamento architettonico e urbano* (Roma-Bari: Laterza, 1993), 148.
- <sup>49</sup> Panzera, "Venezia," 64.
- <sup>50</sup> Elena Svaldud, "Ampliare la città. Venezia e le Fondamente Nuove (prima e seconda tranche)," Ludovica Galeazzo, "«Dalli Crosechieri fino alla Misericordia». La terza tranche delle Fondamente Nuove," *Ateneo Veneto* CCVI, n. 18/II, terza serie (2019): 11–25 e 27–58.
- <sup>51</sup> Giulia Ceriani Sebregondi, "Un doge e il suo manifesto: il palazzo di Leonardo Donà (1536–1612) alle Fondamenta Nuove a Venezia," *Annali di architettura*, n. 14 (2002): 231–50. Della stessa autrice, si veda: "Un doge sui ponteggi: i libri dei conti della fabbrica di Ca' Donà dalle Rose a Venezia," *Bollettino d'arte*, nn. 37–38 (gennaio–giugno 2018 [2019]): 59–98.
- <sup>52</sup> Arnold Esch, *Viaggio nei paesaggi storici italiani* (Gorizia: Leg Edizioni, 2021), 65.
- <sup>53</sup> Bellavitis, *Palazzo Giustinian*, 73; Margherita Azzi Visentini, "Venezia in una sconosciuta veduta a volo d'uccello del Seicento," *Antichità viva* XVIII, n. 4 (1979): 31–8.
- <sup>54</sup> Frank, *Baldassare Longhena*, 108, 133–36 e 189–98.
- <sup>55</sup> Elena Svaldud, "Verona, Padova e Venezia: architetti e committenti intorno a Paolo Veronese," in *Per la giovinezza di Paolo Veronese. Da Verona a Venezia*, in stampa.
- <sup>56</sup> Elena Bassi, *Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae* (Venezia: Stamperia di Venezia Editrice, 1976), 82–5.
- <sup>57</sup> Howard, *The Architectural History of Venice*, 207.
- <sup>58</sup> Concina, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, 240.
- <sup>59</sup> Edoardo Demo, "Venezia e il Veneto nel secolo del presunto declino," in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di Augusto Roca de Amicis (Venezia: Marsilio, 2008), 4–7, in particolare 4. Sui rapporti tra Stato e Chiesa nel primo Seicento rimane ancora fondamentale Gaetano Cozzi, *Venezia barocca: conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano* (Venezia: Il Cardo, 1995), 247–409.
- <sup>60</sup> Sherman, *The image of Venice*, 41–55.
- <sup>61</sup> Tracy Elizabeth Cooper, *Palladio's Venice: architecture and society in a Renaissance Republic* (New Haven: Yale University Press, 2005), 132–45; Daniel Savoy, "Palladio and the water-oriented scenography of Venice," *Journal of the Society of Architectural Historians* 71 (2012): 204–25.
- <sup>62</sup> Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, L. IV, 3 e 7.
- <sup>63</sup> Augusto Roca de Amicis, "Il primo Seicento e l'architettura dei protti," in *Storia dell'architettura nel Veneto*, 20–35. Si vedano anche i vari contributi in: Giuliana Mazzi e Stefano Zaggia, cur., "Architetto sia l'ingegnere che discorre": *ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica* (Venezia: Marsilio, 2004).
- <sup>64</sup> Guidarelli, *I patriarchi di Venezia e l'architettura*, 158–59.
- <sup>65</sup> Filippo Pedrocco, "La chiesa dell'Angelo Raffaele," in *Splendori del Settecento veneziano*, a cura di Giovanna Nepi Scirè e Giandomenico Romanelli (Milano: Electa, 1995), 513–19.
- <sup>66</sup> Umberto Franzoi e Dina Di Stefano, *Le chiese di Venezia* (Venezia: Alfieri, 1976), 185–87 e 348–49.
- <sup>67</sup> Gianmario Guidarelli, "La ricostruzione seicentesca della chiesa di San Bortolomio," in *Da Longhena a Selva: un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi* (Bologna: ArchetipoLibri, 2011), 29–49.
- <sup>68</sup> Paola Ranieri, "La chiesa di San Sebastiano a Venezia: la rifondazione cinquecentesca e la cappella di Marcantonio Grimani," in *Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura* (luglio-dicembre 2002): 24; Adriana Augusti Ruggeri, *Chiesa di San Sebastiano: arte e devozione* (Venezia: Marsilio, 1994).
- <sup>69</sup> Ersi Brouscari, "La chiesa di San Giorgio dei Greci a Venezia e l'architettura," in *I greci a Venezia*, a cura di Maria Francesca Tiepolo ed Eurigio Tonetti (Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002), 533–54.
- <sup>70</sup> Franzoi, *Le chiese di Venezia*, 182–84, 479–80, 329–32 e 203–06.
- <sup>71</sup> Emma Jones, "The Goldsmiths altar in San Giacomo di Rialto: a documentary case study of Venetian trade guild patronage," *The sculpture journal* 20, no. 1 (2011): 7–42; Dante Luigi Gardani, *La chiesa di S. Giacomo di Rialto: storia e arte* (Venezia: La Tipografica, 1966).
- <sup>72</sup> Sulle vicende costruttive del complesso dei Servi è ancora valido il testo di Giuliano Pavon e Graziella Cauzzi, *La memoria di un tempio: li Servi di San Marcilian ed il Canal-Marovich in Venezia* (Venezia: Ed. Helvetia, 1988), ma si vedano anche i recentissimi contributi al convegno "La chiesa di Santa Maria dei Servi e la comunità veneziana dei Servi di Maria (secoli XIV–XVIII)," a cura di Eveline Baseggio Omiccioli, Tiziana Franco e Luca Molà (progetto "Chiese di Venezia, nuove prospettive di ricerca"), in attesa di pubblicazione ma disponibili sotto forma di registrazione video nel sito "Chiese di Venezia", ultimo accesso 28 luglio 2021, <https://www.chiesedivenezia.eu/en/project/la-chiesa-di-santa-maria-dei-servi-e-la-comunita-veneziana-dei-servi-di-maria-secoli-xiv-xviii-veneziana-3-5-dicembre-2020-/>.
- <sup>73</sup> Su questo si vedano questi recenti contributi: Simone Fatuzzo, "Il convento di Santo Stefano a Venezia: Gabriele dalla Volta, i fratelli Buora e Pordenone," *Musica & figura* 4 (2017): 45–69 e 236–45; Gianmario Guidarelli, "Monaci e frati intendenti di architettura a Venezia e in terraferma," in *Dilettanti di architettura nella Venezia del Cinquecento*, a cura di Martin Gaier e Wolfgang Wolters (Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2020), 125–46.
- <sup>74</sup> Gianmario Guidarelli, "L'architettura del monastero di San Zaccaria (IX–XVIII secolo)," in «*In centro et oculis urbis nostrae*». *La chiesa e il monastero di San Zaccaria*, a cura di Bernard
- Aikema, Massimo Mancini e Paola Modesti (Venezia: Marcianum Press, 2016), 243–66.
- <sup>75</sup> Paola Placentino, "La 'chiesa nuova' di San Zaccaria," in «*In centro et oculis urbis nostrae*», 217–42.
- <sup>76</sup> Gianmario Guidarelli, Gabriella Liva e Silvia Musetti, "Il complesso medievale di San Giorgio Maggiore a Venezia. Architettura, scultura, strumenti digitali," *Ateneo veneto* 207, n. 19/1, terza serie (2020): 59–93.
- <sup>77</sup> Sulla facciata di San Giorgio Maggiore, si vedano: Scott Schiamberg, "Palladio's lost, rejected, and found porticos: façade projects for San Giorgio, the Redentore, and San Petronio," *Annali di architettura*, 22 (2010): 79–88; Andrea Guerra, "Il tema progettuale e le sue variazioni: le facciate delle chiese di Andrea Palladio a Venezia," in *Architettura delle facciate. Le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storie, materiali*, a cura di Malvina Borgherini, Andrea Guerra e Paolo Modesti (Venezia: Marsilio, 2010), 25–57; Andrea Guerra, "Movable façades: Palladio's plan for the church of San Giorgio Maggiore in Venice and its successive vicissitudes," *Journal of the Society of Architectural Historians* 61 (2002): 276–95.
- <sup>78</sup> Sui giardini storici veneziani, si vedano in generale: Tudy Sammartini, *Verde Venezia: i giardini della città d'acqua* (Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2011); John Dixon Hunt, *The Venetian city garden: place, typology, and perception* (Basel: Birkhäuser, 2009). A proposito di un caso molto interessante di giardino conventuale, si veda: Carlo Favero e Giorgia Favero, cur., *I carmelitani Scalzi a Venezia, la chiesa di Santa Maria di Nazareth e il brolo del convento* (Cittadella: Biblos Edizioni, 2015).
- <sup>79</sup> Paola Modesti, *Il Convento della carità e Andrea Palladio: storie, progetti, immagini* (Sommacampagna: Cierre, 2005).
- <sup>80</sup> Odilla Battiston, cur., *Un piccolo regno teocratico nel cuore di Venezia: il monastero di San Lorenzo* (Venezia: Filippi, 1993).
- <sup>81</sup> Marco Capponi, "Architettura teatina a Venezia. La costruzione della chiesa e del monastero di San Nicolò da Tolentino in età moderna" (tesi di dottorato, a.a. 2014–15 [2019], Università Iuav di Venezia).
- <sup>82</sup> A proposito di questo approccio alla ricerca, si veda: Carlo Ginzburg e Adriano Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul Beneficio di Cristo* (Macerata: Quodlibet, 2020).

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*. Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980. Catalogo della Mostra "Palladio. 1580-1980. Milano: Electa, 1980.
- AIKEMA, BERNARD, and BAKKER BOUDEWUN. *Painters of Venice. The story of the Venetian 'Veduta'*. Amsterdam: Rijksmuseum; The Hague: Gary Schwartz, c. 1990.
- AUGUSTI RUGGERI, ADRIANA. *Chiesa di San Sebastiano: arte e devozione*. Venezia: Marsilio, 1994.
- AZZI VISENTINI, MARGHERITA. "Ancora un'inedita pianta prospettica di Venezia in un dipinto di Odoardo Fialetti per sir Henry Wotton." *Bollettino dei Musei civici veneziani* XXV, nn. 1-4, (1980): 19-25.
- BIADENE, SUSANNA. "Il saggio di cartografia della Regione veneta a cura di G. Marinelli: revisione ed aggiornamenti ad un secolo dalla pubblicazione." *Bollettino dei musei civici veneziani* XXV, nn. 1-4 (1980): 38-78.
- AZZI VISENTINI, MARGHERITA. "Venezia in una sconosciuta veduta a volo d'uccello del Seicento," *Antichità viva* XVIII, n. 4 (1979): 31-8.
- BASSI, ELENA. *Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae*. Venezia: Stamperia di Venezia Editrice, 1976.
- BATTISTON, ODILLA, cur. *Un piccolo regno teocratico nel cuore di Venezia: il monastero di San Lorenzo*. Venezia: Filippi, 1993.
- BELLAVITIS, GIORGIO. *Palazzo Giustinian Pesaro*. Vicenza: Neri Pozza editore, 1975.
- BELLAVITIS, GIORGIO, e GIANDOMENICO ROMANELLI. *Le città nella storia d'Italia. Venezia*. Roma-Bari: Laterza, 1985.
- CANIATO, GIOVANNI, FABIO CARRERA, VINCENZO GIANNOTTI e PHILIPPE PYPART, cur. *Venezia la città dei rii*. Sommacampagna: Cierre, 1999.
- BOREAN, LINDA. "Il collezionismo e la fortuna dei generi." In *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, 63-83. Venezia: Marsilio, 2007.
- BROUSCARI, ERSI. "La chiesa di San Giorgio dei Greci a Venezia e l'architettura." In *I greci a Venezia*, a cura di Maria Francesca Tiepolo ed Eurigio Tonetti, 533-54. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002.
- CAPPONI, MARCO. "Architettura teatina a Venezia. La costruzione della chiesa e del monastero di San Nicolò da Tolentino in età moderna." Tesi di dottorato, a.a. 2014-15 [2019], Università luav di Venezia.
- BENZONI, GINO, e GAETANO COZZI, cur. *Storia di Venezia, VII, L'età barocca*. Roma: Treccani, 1997.
- CERIANI SEBREGONDI, GIULIA. "Un doge e il suo manifesto: il palazzo di Leonardo Donà (1536-1612) alle Fondamenta Nuove a Venezia." *Annali di architettura*, n. 14 (2002): 231-50.
- CERIANI SEBREGONDI, GIULIA. "Un doge sui ponteggi: i libri dei conti della fabbrica di Ca' Donà dalle Rose a Venezia," *Bollettino d'arte*, nn. 37-38 (gennaio-giugno 2018 [2019]): 59-98.
- CONCINA, ENNIO. *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*. Electa: Milano, 1995.
- COOPER, TRACY ELIZABETH. *Palladio's Venice: architecture and society in a Renaissance Republic*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- COZZI, GAETANO. *Venezia barocca: conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, 247-409. Venezia: Il Cardo, 1995.
- ÉLISABETH CROUZET-PAVAN, *Venise: une invention de la ville. XIIIe-XVe siècle*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1997.
- DEMO, EDOARDO. "Venezia e il Veneto nel secolo del presunto declino." In *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di Augusto Roca de Amicis, 4-7. Venezia: Marsilio, 2008.
- DE SETA, CESARE. *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino: Einaudi, 2011.
- DOCCI, MARIO, e DIEGO MAESTRI. *Storia del rilevamento architettonico e urbano*. Roma-Bari: Laterza, 1993.
- ELLIOT, JAMES. *The City in Maps: urban mapping to 1900*. London: British Library, 1987.
- ERICANI, GIULIANA, DONATA M. GRANDESSO e FEDERICA MILLOZZI, cur. *Paesaggio urbano nella mappa dei Bassano*. Crocetta del Montello: Comune di Bassano del Grappa, 2014.
- ESCH, ARNOLD. *Viaggio nei paesaggi storici italiani*. Gorizia: Leg Edizioni, 2021.
- FATUZZO, SIMONE. "Il convento di Santo Stefano a Venezia: Gabriele dalla Volta, i fratelli Buora e Pordenone." *Musica & figura* 4 (2017): 45-88.
- FAVARO, ELENA. *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*. Firenze: Leo S. Olschki, 1975.
- FAVERO, CARLO, e GIORGIA FAVERO, cur. *I carmelitani Scalzi a Venezia, la chiesa di Santa Maria di Nazareth e il brolo del convento*. Cittadella: Biblos Edizioni, 2015.
- FIORANI, FRANCESCA. *Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- FOLIN, MARCO. "Piante di città nell'Italia di antico regime: uno strumento di conoscenza analitico-operativa." In *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di Marco Folin, 9-36. Reggio Emilia: Diabasis, 2010.
- FRANK, MARTINA. *Baldassare Longhena*. Venezia: IVSLA, 2004.
- FRANZOI, UMBERTO, e DINA DI STEFANO. *Le chiese di Venezia*. Venezia: Alfieri, 1976.
- GOJA, BOJAN. "Novi prilozi o baroknom slikarstvu u Zadru," *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*. n. 38 (2014): 133-50.
- GARDANI, DANTE LUIGI. *La chiesa di S. Giacomo di Rialto: storia e arte*. Venezia: La Tipografica, 1966.
- GINZBURG, CARLO, e ADRIANO PROSPERI. *Giochi di pazienza. Un seminario sul Beneficio di Cristo*. Macerata: Quodlibet, 2020.
- GUERRA, ANDREA. "Il tema progettuale e le sue variazioni: le facciate delle chiese di Andrea Palladio a Venezia." In *Architettura delle facciate. Le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storie, materiali*, a cura di Malvina Borgherini, Andrea Guerra e Paolo Modesti, 25-57. Venezia: Marsilio, 2010.
- GUERRA, ANDREA. "Movable façades: Palladio's plan for the church of San Giorgio Maggiore in Venice and its successive vicissitudes." *Journal of the Society of Architectural Historians* 61 (2002): 276-95.
- GUIDARELLI, GIANMARIO. "Monaci e frati intendenti di architettura a Venezia e in terraferma." In *Dilettanti di architettura nella Venezia del Cinquecento*, a cura di Martin Gaier e Wolfgang Wolters, 125-46. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2020.
- GUIDARELLI, GIANMARIO. "L'architettura del monastero di San Zaccaria (IX-XVIII secolo)." In *«In centro et oculis urbis nostrae»*. La chiesa e il monastero di San Zaccaria, a cura di Bernard Aikema, Massimo Mancini e Paola Modesti, 243-66. Venezia: Marcianum Press, 2016.
- GUIDARELLI, GIANMARIO, GABRIELLA LIVA e SILVIA MUSETTI. "Il complesso medievale di San Giorgio Maggiore a Venezia. Architettura, scultura, strumenti digitali." *Ateneo veneto* 207, n. 19/1, terza serie (2020): 59-93.
- GUIDARELLI, GIANMARIO. *I patriarchi di Venezia e l'architettura. La cattedrale di San Pietro di Castello nel Rinascimento*. Padova: Il Poligrafo, 2015.
- GUIDARELLI, GIANMARIO. "La ricostruzione seicentesca della chiesa di San Bortolomio." In *Da Longhena a Selva: un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, 29-49. Bologna: ArchetipoLibri, 2011.
- LEONI, GIOVANNI. "Ferrara: una capitale al tramonto." In *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di Claudia Conforti e Richard Tuttle, 202-19. Milano: Electa, 2001.
- HOPKINS, ANDREW. "Procuratie Nuove in piazza San Marco." In *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, a cura di Franco Barbieri e Guido Beltramini, 211-20. Venezia: Marsilio, 2003.
- HOWARD, DEBORAH, and HENRIETTA MCBURNEY, eds. *The Image of Venice. Fialetti's view and sir Henry Wotton*. London: Paul Holberton publishing, 2014.
- HOWARD, DEBORAH. "Venice: Reality and Representation." In *The Image of Venice. Fialetti's view and sir Henry Wotton*, edited by Deborah Howard and Henrietta McBurney, 27-39. London: Paul Holberton publishing, 2014.
- HOWARD, DEBORAH. *The Architectural History of Venice*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- HOWARD, DEBORAH. *Venice disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture, 1550-1600*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- DIXON HUNT, JOHN. *The Venetian city garden: place, typology, and perception*. Basel: Birkhäuser, 2009.
- JONES, EMMA. "The Goldsmiths altar in San Giacomo di Rialto: a documentary case study of Venetian trade guild patronage." *The*

- sculpture journal 20, no. 1 (2011): 7–42.
- MASON, STEFANIA. "Dallo studiolo al «camaron» dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca." In *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, 3–41. Venezia: Marsilio, 2007.
- MAZZI, GIULIANA, E STEFANO ZAGGIA, cur. *Architetto sia l'ingegnere che discorre: ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica*. Venezia: Marsilio, 2004.
- MODESTI, PAOLA. *Il Convento della carità e Andrea Palladio: storie, progetti, immagini*. Sommacampagna: Cierre, 2005.
- MORETTI, LINO. "Una rara Venezia per il Danieli." *Ciga Hotels Magazine* XVIII, n. 86 (gennaio 1990): 16–23.
- NUTI, LUCIA. *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venezia: Marsilio, 1996.
- NUTI, LUCIA. "La rappresentazione della città: ricerche, soluzioni, prototipi." In *Il Rinascimento italiano e l'Europa, VI, Luoghi, spazi, architetture*, a cura di Donatella Calabi ed Elena Svalduz, 3–16. Treviso-Costabissara: Angelo Colla Editore, 2010.
- NUTI, LUCIA. "Popolarità e diffusione dell'immagine di città." In *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, a cura di Cesare De Seta, 95–107. Milano: Skira, 2014.
- PALLADIO, ANDREA. *I quattro libri dell'architettura*. Venezia: Domenico de Franceschi, 1570.
- PANZERA, CRISTINA. "Venezia «teatro del mondo» nelle descrizioni di Francesco Sansovino." In *Le guide di città tra il XV e il XVII secolo: arte, letteratura, topografia. Seminari di letteratura artistica*, a cura di Eliana Carrara e Monica Visioli, 63–94. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2020.
- PAVON, GIULIANO, e GRAZIELLA CAUZZI. *La memoria di un tempio: li Servi di San Marcilian ed il Canal-Marovich in Venezia*. Venezia: Ed. Helvetia, 1988.
- PEDROCCO, FILIPPO. "La chiesa dell'Angelo Raffaele." In *Splendori del Settecento veneziano*, a cura di Giovanna Nepi Scirè e Giandomenico Romanelli, 513–19. Milano: Electa, 1995.
- PIGNATTI, TERISIO. "La fraglia dei pittori a Venezia." *Bollettino dei musei civici veneziani* X, n. 3 (1965): 16–39.
- PLACENTINO, PAOLA. "Il cantiere delle Procuratie Nuove in piazza San Marco tra il 1582 e il 1615: progetti, gerarchie e organizzazione delle maestranze." In *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, a cura di Maria Felicia Nicoletti e Paola Carla Verde, 65–82. Milano: Officina Libreria, 2019.
- PLACENTINO, PAOLA. "La 'chiesa nuova' di San Zaccaria." In *«In centro et oculis urbis nostrae»*. La chiesa e il monastero di San Zaccaria, a cura di Bernard Aikema, Massimo Mancini e Paola Modesti, 217–42. Venezia: Marcianum Press, 2016.
- PRIJATELJ, KRUNO. "Due pale di Giovanni Battista Arzenti." *Arte veneta* XXXVI (1982): 221–22.
- PUPPI, LIONELLO, GIANDOMENICO ROMANELLI E ANDREA BELLINI, cur. *Andrea Palladio a/e Venezia*. Venezia: Fondazione Musei Civici di Venezia, 2009.
- RANIERI, PAOLA. "La chiesa di San Sebastiano a Venezia: la rifondazione cinquecentesca e la cappella di Marcantonio Grimani." *Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura* 12 (2002): 1–84.
- ROCA DE AMICIS, AUGUSTO. "Il primo Seicento e l'architettura dei protti." In *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di Augusto Roca de Amicis, 20–35. Venezia: Marsilio, 2008.
- ROMANELLI, GIANDOMENICO. *Ca' Corner della Ca' Granda*. Venezia: Albrizzi, 1993.
- ROSSI, MASSIMO. "La cartografia aleottiana." In *Arte e scienza delle acque nel Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Daniela Lamberini e Cesare Maffioli, 61–187. Venezia: Marsilio, 2003.
- SAMMARTINI, TUDY. *Verde Venezia: i giardini della città d'acqua*. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2011.
- SAVINI-BRANCA, SIMONA. *Il collezionismo veneziano nel '600*. Padova: Cedam, 1964.
- SAVOY, DANIEL. "Palladio and the water-oriented scenography of Venice." *Journal of the Society of Architectural Historians* 71 (2012): 204–25.
- Schiemberg, Scott. "Palladio's lost, rejected, and found porticos: façade projects for San Giorgio, the Redentore, and San Petronio." *Annali di architettura* 22 (2010): 79–88.
- SCHULZ, JUERGEN. *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi nel Rinascimento italiano*. Modena: Panini, 2006.
- SHERMAN, ALLISON. "The image of Venice in the Sixteenth Century." In *The Image of Venice. Fialetti's view and sir Henry Wotton*, edited by Deborah Howard and Henrietta McBurney, 41–55. London: Paul Holberton publishing, 2014.
- SVALDUZ, ELENA. "Venice 1557: Sabbadino's City Plan." In *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750. Essays in Honour of Deborah Howard*, edited by Nebahat Avcioglu and Emma Jones, 71–86. Farnham: Ashgate, 2013.
- SVALDUZ, ELENA. "«Nella fine della città»: ampliamenti e margini urbani a Venezia in età moderna." In *Sistole/diastole. Episodi di trasformazione urbana nell'Italia delle città*, a cura di Marco Folin, 207–70. Venezia: IVSLA, 2006.
- SVALDUZ, ELENA. "Visti dall'acqua: i disegni del «far la città» e la manutenzione urbana." In *Fare la città. Salvaguardia e manutenzione urbana a Venezia in età moderna*, a cura di Stefano Zaggia, 71–96. Milano: Bruno Mondadori, 2006.
- SVALDUZ, ELENA. "Ampliare la città. Venezia e le Fondamente Nuove (prima e seconda tranche)." Ludovica Galeazzo, "«Dalli Crosechieri fino alla Misericordia». La terza tranche delle Fondamente Nuove." *Ateneo Veneto CCVI*, n. 18/II, terza serie (2019): 11–25 e 27–58.
- SVALDUZ, ELENA. "Verona, Padova e Venezia: architetti e committenti intorno a Paolo Veronese." In *Per la giovinezza di Paolo Veronese. Da Verona a Venezia*, in stampa.
- TOMIĆ, RADOSLAV. "Dopune za slikarstvo u Istri – G. B. Argenti u Vodnjanu." *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 21 (1997): 58–61.
- WILSON, BRONWEN. *The world in Venice: print, the city, and early modern identity*. Toronto: University of Toronto Press, c. 2005.
- ZANETTI, MICHELE, EUGENIO TURRI e GIOVANNI CANIATO, cur. *La laguna di Venezia*. Sommacampagna: Cierre, 2017.

## ABBREVIAZIONI

Archivio Storico del Museo Correr – ASMCVe

Archivio di Stato di Venezia – ASVe

ASMCVe, "Verbale di Consegna," 9 dicembre 1948, fasc. 62,

ASMCVe, Lettera del sindaco Giovanni Battista Gianquinto al Ministero della Pubblica Istruzione, 11 agosto 1948, fasc. 62, c.n.n.

ASMCVe, fasc. 62, prot. 1625, autorizzazione n. 4971, 27 dicembre 1948.

ASVe, "Savi ed Esecutori alle Acque," reg. 323, cc. 44r–45r.

# Venetia Reflected in Water: Hypotheses and New Proposals

Gianmario Guidarelli

Elena Svalduz

## KEYWORDS

Venice; urban history; history of representation; history of conventual architecture; history of renaissance architecture

## ABSTRACT

*The essay aims to investigate for the first time in a systematic way the plan of Venice (Venetia) by Gian Battista Arzenti, a canvas painted in oil, collected at the Correr Museum and recently dated to 1621–26 (by Gianmario Guidarelli 2015). The plan depicts the city as a very compact and homogeneous body, at a time in its urban history when part of the great transformations designed by Cristoforo Sabbadino in the previous century have now come to an end. The painter's gaze offers an almost isotropic view of the city, where the Marciana area (which has a central role in previous depictions, such as that of Jacopo de' Barbari, 1500) is only one of the celebratory fulcrums of the city, together with the Grand Canal (with its parade of patrician palaces) and the Arsenale. In this visual reworking of Venice, the role of monasteries and convents is central, but not predominant compared to the other elements of the city. The marble facades of the Benedictine churches of San Zaccaria and San Giorgio Maggiore and the bulk of the mendicant churches of the Frari and San Zanipolo emerge from the surrounding fabric without imposing themselves on the surrounding space, re-entering the logic of a harmonious and compact city. As for the smaller churches (above all, parish and brotherhood churches) the painter's logic frames them as an integral part of urban scenes (such as the Riva delle Zattere). In light of these considerations, we propose to map the occurrences of cultic buildings in the plan and to verify their visual role in the construction of the urban representation, in a balance between religious and civil buildings, between infrastructures and natural network of canals which Venice celebrates as an image of social and political harmony.*

## Gianmario Guidarelli

Università degli Studi di Padova  
[gianmario.guidarelli@unipd.it](mailto:gianmario.guidarelli@unipd.it)

Gianmario Guidarelli è ricercatore in storia dell'architettura presso l'Università degli Studi di Padova. Ha pubblicato saggi e monografie sull'architettura e sulla città del Rinascimento; attualmente si occupa dell'architettura delle abbazie benedettine cassinesi in età moderna e del paesaggio monastico nell'Umanesimo italiano.

*Gianmario Guidarelli is Assistant Professor in history of architecture at the University of Padua. He has published essays and monographs on architecture and the city of the Renaissance; currently he studies the architecture of the Benedictine abbeys of Cassino in the Early Modern age and the monastic landscape in Italian Humanism.*

## Elena Svalduz

Università degli Studi di Padova  
[elena.svalduz@unipd.it](mailto:elena.svalduz@unipd.it)

Elena Svalduz è professoressa associata in storia dell'architettura presso l'Università degli Studi di Padova. Si occupa principalmente di storia dell'architettura, di storia della città e del paesaggio storico nel Rinascimento, temi sui quali ha pubblicato vari saggi e partecipato a convegni nazionali e internazionali.

*Elena Svalduz is Associate Professor in History of Architecture at the University of Padua. She mainly studies the history of architecture, the history of the city and the historical landscape in the Renaissance, topics on which she has published several essays. She has also participated in national and international conferences.*