



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Scuola Dottorale di Ateneo – Graduate School

Scuola Dottorale Interateneo in Storia delle Arti Ca' Foscari – Iuav

Dottorato di ricerca in Storia Antica e Archeologia,  
Storia dell'Arte

Ciclo XXV

(A.A. 2009/2010 - A.A. 2011/2012)

Anno di discussione 2013

**Venezia tra esperienza e rappresentazione**  
*Criteri e strategie per la fruizione della città*

Settori scientifico-disciplinari di afferenza: L-ART/02 - L-  
ART/04

Tesi di Dottorato di Valeria Finocchi, matricola 955721

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Giuseppe Barbieri



## Introduzione

*"Saisis-moi au passage si tu en as la force et tâche à résoudre  
l'énigme du bonheur que je te propose". Et presque tout  
de suite je le reconnus, c'était Venise [...].*

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*

Il lavoro che presento in queste pagine ha l'obiettivo primario di indicare una possibile via mediante la quale la città di Venezia possa essere mostrata, comunicata e in definitiva valorizzata nelle sue caratteristiche peculiari a un pubblico di fruitori contemporaneo. Esso nasce dall'incontro tra due istanze, una generale e una più personale. In primo luogo, infatti, si collega all'attuale questione della "museificazione"<sup>1</sup> delle città d'arte, ovvero quel processo di graduale perdita di significato di spazi urbani caratterizzati da una lunga sedimentazione storica e artistica, i quali vengono restituiti ai visitatori (e spesso anche ai cittadini) secondo modalità che non fanno altro che alimentare il pregiudizio e l'incomprensione delle loro specificità. In secondo luogo, esso deriva dalla mia personale esperienza di incontro, scoperta e conoscenza di una città della quale, fino a sette anni fa, possedevo la stessa immagine stereotipata dei milioni di persone che la visitano oggi, come nei decenni passati: città dell'amore, città della morte, città del carnevale, città della triade Canal Grande-Rialto-San Marco e poco altro. L'incontro con Venezia e con la *verità che risiede nella sua forma*<sup>2</sup> mi ha permesso invece di comprendere in prima persona lo stretto legame che intercorre tra una consapevole e fondata esperienza della sua struttura urbana e le sue

---

<sup>1</sup> Utilizziamo qui il termine in un'accezione negativa, convinti che possa esistere anche un modo consono di rendere la città *museo di se stessa*, ad esempio attraverso sistemi espositivi, come i musei della città, nei quali essa è «messa in grado di parlare delle decisioni prese, come delle trasformazioni fisiche subite» nel corso del tempo: cfr. DONATELLA CALABI, PAOLA MARINI, CARLO MARIA TRAVAGLINI, *Introduzione a Musei della città*, a cura di EAD, EAD. ID., numero monografico della rivista «Città & Storia», III (2008), 1-2, 2008, pp. 3-14, qui p. 8.

<sup>2</sup> Cfr. SERGIO BETTINI, *Idea di Venezia*, conferenza tenuta a Palazzo Grassi (10 ottobre 1954), Venezia, Fantoni, 1954.

possibilità di sopravvivenza in quanto *città* e non come luogo totalmente asservito alle logiche del turismo mordi e fuggi<sup>3</sup>.

Per tali ragioni ho ritenuto necessario concentrare la mia ricerca sull'individuazione di una possibile metodologia di studio e restituzione dei fatti urbani, per la costruzione di un sistema che fornisca al visitatore comune gli strumenti necessari alla necessaria presa di coscienza della realtà veneziana. Le alternative fattibili erano (e sono) diverse, collegate ai differenti mezzi con i quali tale trasmissione può avvenire: si potrebbe infatti lavorare sulla progettazione di guide multimediali di nuova concezione oppure sulla formazione di operatori specializzati o ancora sulle modalità con cui la città dovrebbe mostrarsi al di fuori dello stretto contesto urbano. La mia scelta è stata invece quella di pensare a una struttura espositiva permanente che non abbia il compito di mostrare oggetti, ma di comunicare dei contenuti costruiti *ad hoc*, attraverso gli strumenti forniti dalle nuove tecnologie, dalla multimedialità e dall'interattività. Tale struttura, che chiameremo "ambiente multimediale", potrebbe infatti costituire una tappa della visita alla città e dare al turista di passaggio, come anche al cittadino desideroso di conoscere, la possibilità di entrare in più stretta relazione con le questioni che riguardano i modi con cui Venezia andrebbe guardata e fruita.

Tale scelta deriva dalla constatazione delle concrete possibilità di implementazione e ottimizzazione della fruizione artistica date dalle IT, che ho avuto modo di mettere alla prova in alcune esperienze svolte negli ultimi quattro anni. Il mio lavoro, infatti, si inserisce all'interno di un *sistema* di esperienze che ha visto protagonisti docenti, assegnisti di ricerca e dottorandi del dipartimento di Filosofia e Beni Culturali e di Ambiente Informatica e Statistica dell'Università Ca' Foscari e si pone l'obiettivo di rinnovare gli approcci alle diverse manifestazioni artistiche attraverso la selezione e la progettazione di nuove modalità di interazione tra fruitore e opera. Mi riferisco in

---

<sup>3</sup> Si veda in proposito il breve ma puntuale contributo di Enrico Tantucci che sottolinea come al giorno d'oggi «per milioni di visitatori [...] non c'è alcun dubbio: Venezia non è più, da tempo, una città, ma piuttosto uno straordinario parco tematico storico e naturalistico, legato anche al commercio e allo svago, in cui muoversi con le stesse logiche giornalieri seguite per un soggiorno a Disneyland»: ENRICO TANTUCCI, *A che ora chiude Venezia?*, Venezia, Corte del Fontego, 2011, pp. 5-6. D'altra parte questa è la prospettiva secondo la quale sono state costruite *altre* Venezia, come quella che si può visitare nella città di Las Vegas: cfr. GIOVANNA FRANCI, *Dreaming of Italy. Las Vegas and the Virtual Grand Tour*, Reno, Las Vegas, Nevada University Press, 2005.



particolare (e limitandomi alle esperienze a cui ho partecipato in prima persona) alle mostre “Nigra sum sed formosa. Sacro e Bellezza dell’Etiopia Cristiana” del 2009<sup>4</sup>, “Russie! Memoria mistificazione immaginario. Arte russa del ‘900 dalle collezioni Morgante e Sandretti” del 2010<sup>5</sup> (entrambe a Venezia, presso Ca’ Foscari Esposizioni), in margine alle quali furono organizzate due giornate di studio dedicate al tema del rapporto tra arte, cinema e multimedialità<sup>6</sup>, e “Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo” nel 2011<sup>7</sup> (Vicenza, palazzo Leoni Montanari). Tali esposizioni hanno permesso di sperimentare una nuova guida multimediale su supporto iPod, diverse modalità di interazione tra immagini e filmati digitali e opere esposte, nonché una possibilità di *digital storytelling* attraverso la proiezione di audio video guide umane. Inoltre, fondamentale è stata la partecipazione al progetto del “Centro Multimediale e Laboratorio Arti Visive dedicato alla vita e all’opera di Giovanni Antonio de’ Sacchis, detto il Pordenone”, che ha preso corpo nel 2010 e il cui scopo è la realizzazione di un centro multimediale nel quale la vicenda artistica del Pordenone funga da tramite per la comunicazione dell’arte del Cinquecento veneto-friulano<sup>8</sup>. Ultimo in ordine di tempo, il “Venice Imago Project”, che si è posto l’obiettivo di visualizzare il cambiamento dell’immagine di Venezia attraverso le opere d’arte e cinematografiche che la

---

<sup>4</sup> Cfr. GIUSEPPE BARBIERI, GIANFRANCO FIACCADORI (a cura di), *Nigra sum sed formosa. Sacro e bellezza dell’Etiopia cristiana*, catalogo della mostra (Venezia, Ca’ Foscari Esposizioni, 13 marzo-10 maggio 2009), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2009.

<sup>5</sup> Cfr. GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *Russie! Memoria mistificazione immaginario. Arte russa del ‘900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra /Venezia, Ca’ Foscari Esposizioni, 22 aprile-25 luglio 2010), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2010.

<sup>6</sup> Cfr. VALERIA FINOCCHI (a cura di), *La multimedialità da accessorio a criterio. Il caso Nigra sum sed formosa*, atti del convegno (Venezia, Università Ca’ Foscari, Aula Baratto, 4-5 maggio 2009), Vicenza, Terra Ferma, 2009; MARCO DEL MONTE, *Far comprendere far vedere. Cinema, fruizione, multimedialità: il caso “Russie!”*, atti del convegno (Venezia, Università Ca’ Foscari, Aula Baratto, 7-8 luglio 2010), Vicenza, Terra Ferma, 2010.

<sup>7</sup> Cfr. GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *Avanguardia russa: esperienze di un mondo nuovo*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari 11 novembre 2011-26 febbraio 2012), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2011.

<sup>8</sup> Cfr. VALERIA FINOCCHI, *Per un Centro Multimediale sull’opera di Giovanni Antonio de’ Sacchis, detto il Pordenone: il valore dell’approccio cinematografico e immersivo nella ricostruzione dei fatti artistici di età moderna*, in DEL MONTE (a cura di), *Far comprendere, far vedere...* cit. pp. 157-159; DUNJA RADEVIC, *Per un Centro Multimediale sull’opera di Giovanni Antonio de’ Sacchis, detto il Pordenone: analisi dinamica dell’opera d’arte*, ivi, pp. 153-156; VALERIA FINOCCHI, EAD., *Learning Through Art History: The Multimedia Centre and Visual Art Lab about “Pordenone”, The Transformative Museum*, Proceedings of the international Conference, Odense, DREAM, 2012, pp. 128-137; GIUSEPPE BARBIERI, *Comune e diverso. Dalla genesi del Cultural Heritage alle nuove strategie di fruizione del Centro Multimediale Pordenone*, in GIUSEPPE BARBIERI, CATERINA FURLAN (a cura di), *Pordenone: un nuovo sguardo*. Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2012, pp. 43-79.

raffigurano attraverso un sistema interattivo di innovativa concezione. Ne tratteremo nell'ultimo capitolo.

In tutte queste esperienze abbiamo cercato di applicare un principio basilare, ovvero che qualsiasi progettazione debba fondarsi sulle caratteristiche peculiari delle opere d'arte che vuole comunicare. Su tale principio risiede anche il presente studio, per il quale l'“opera d'arte” è la stessa città di Venezia, un complesso sistema di segni che oggi si rilevano di difficile lettura e comprensione. Le ragioni di questo *gap* sono molteplici, ma possono essere ricondotte al lungo processo di trasformazione di un organismo urbano vitale in una *icona* nella quale i nessi tra forma e contenuto sono andati in larga parte perduti, a causa di quel processo di musealizzazione negativa cui si accennava poco sopra. Così, come avviene per un qualsiasi oggetto che viene spostato dalla sua collocazione originaria in un museo, anche nel caso di Venezia si verifica una *perdita di un contesto*, ma in un senso inverso: se la decontestualizzazione di un oggetto comporta l'allontanamento di questo dal luogo in cui risiedono i suoi significati peculiari (artistici, funzionali, liturgici e così via), nel caso di Venezia (e di molte altri centri storici) sono queste stesse istanze a essersi modificate, spostate e, talvolta, a essere scomparse del tutto. Il caso della Piazza San Marco è emblematico in questo senso: gradualmente svuotata di tutte le pratiche d'uso che la caratterizzavano e che, quando ancora presenti (come, ad esempio, la frequentazione della Biblioteca Marciana da parte di studenti e studiosi), non sono percepite dai visitatori, essa oggi appare a molti come uno scrigno prezioso, considerato quasi esclusivamente per la sua qualità estetica e monumentale “da contemplare”<sup>9</sup>

A livello storico, potremmo individuare il momento di avvio di tale processo nel passaggio tra la forma statale della Serenissima Repubblica e il periodo di occupazione straniera della città, nel 1797, che è anche un passaggio di *epoche* e modi di vedere e rappresentare il mondo. A Venezia, infatti, il legame tra lo Stato e la forma della città era molto forte: venuta meno questa condizione, i monumenti e l'intero contesto

---

<sup>9</sup> Scrive Bettini: «Il luogo comune che considera Venezia – dal punto di vista estetico, intendo – come una forma conclusa; come un museo, si dice, che può essere oggetto soltanto di ammirata contemplazione, non di immediata partecipazione (di identificazione, vorrei dire, del suo spazio con il nostro tempo in atto); questo luogo comune è frutto di un equivoco romantico»: SERGIO BETTINI, *Forma di Venezia*, 1960, ed. cons. Venezia, Consorzio Venezia Nuova, 2005, p. 33.

urbano hanno iniziato a essere interpretati secondo istanze che non appartenevano, direttamente e strutturalmente, alla città, moltiplicando le sue *visioni* e trasportandole su un piano quasi del tutto soggettivo. Parallelamente la città subisce delle trasformazioni che, sebbene votate a un suo miglioramento in termini funzionali, hanno forse portato alla perdita di certi legami tra la sua conformazione *singolare* e le modalità della sua esperienza (prediligendo i percorsi pedonali a quelli acquatici), in definitiva modificando il modo di vederla e percepirla.

Crediamo, dunque, che una via per dare soluzione al problema della fruizione di Venezia possa essere quella di ristabilire il *circuito comunicativo*<sup>10</sup> tra la città e i suoi fruitori<sup>11</sup>, che si è in larga parte interrotto nel corso degli ultimi due secoli, attraverso la selezione e la messa a punto di dati e strumenti da offrire al visitatore in un sistema che «proprio di questi ultimi ha innanzitutto bisogno: di un corpo concreto e coerente di contenuti, che siano il risultato di una ricerca fatta, prima ancora che di una ricerca da fare»<sup>12</sup>. Il lavoro di ricognizione finalizzato alla definizione di un approccio possibile a tale ricerca è stato complesso e talvolta discontinuo, poiché le strade intraprese si sono rivelate spesso inconcludenti, per la difficoltà iniziale di capire su quali aspetti della vasta storia di Venezia fosse necessario concentrare l'attenzione. Punto di svolta è stata la presa in considerazione di materiali in qualche modo connessi alle pratiche turistiche a Venezia tra il XVII e il XVIII secolo: a partire da questi la ricerca si è dunque indirizzata verso l'analisi delle modalità dell'esperienza di Venezia tra l'ultimo secolo dell'era moderna e i primi decenni della contemporanea; parallelamente si è compiuta una disamina dei modi in cui Venezia stata mostrata in tempi più recenti attraverso mostre svolte in città; in una terza fase, si è elaborata una proposta di fruizione

---

<sup>10</sup> Cfr. FRANCESCO ANTINUCCI, *Musei virtuali*, Bari, Laterza, 2007, p. 15.

<sup>11</sup> Tale istanza ha caratterizzato il recente lavoro di dottorato di Angela Bianco, che, in un più ampia disamina delle possibilità di potenziamento delle professionalità connesse alle pratiche espositive e didattiche dell'arte contemporanea, ha concentrato l'attenzione sul problema di creare un distretto del contemporaneo a Venezia che possa fungere da rete di comunicazione dell'arte contemporanea in città: ANGELA BIANCO, *Esperto in processi di valorizzazione, conservazione e gestione del patrimonio artistico e culturale del "distretto veneziano"*, tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Storia delle arti, Università Ca' Focari Venezia, 2012 [tutor prof. Giuseppe Barbieri]. Cfr. anche FEDERICA VAROSIO, *Musei della città: dall'esibizione della memoria storica all'attivazione di un dialogo contemporaneo*, in «Archivio Storico Ticinese», 2007, 141, pp. 147-157.

<sup>12</sup> DANIELE MANACORDA, *Musei della città, qualche osservazione di carattere generale sul caso di Roma*, in CALABI, MARINI, TRAVAGLINI (a cura di) *I Musei della città...* cit. pp. 225-236, qui p. 226.

adeguata alla città contemporanea, sa in termini di contenuti, che di strumenti di fruizione.

La parte più cospicua di questa ricerca, che va a comporre la prima parte, delimita dunque l'analisi storico-contestuale sulla quale si imposta il lavoro della terza parte. L'obiettivo è dunque comprendere le trasformazioni nei modi di rappresentazione e dell'autorappresentazione di Venezia e il loro legame con le modalità di osservazione e di fruizione della città nell'ultimo secolo della Repubblica e nei primi decenni dell'occupazione straniera, sulla base di fonti testuali e visive che concorrono a ricostruire le modalità di esperienza della città, *in primis* quelle legate al tema del viaggio a Venezia. La domanda che ci poniamo, seppur per un momento diverso della storia della città, è la stessa riportata da Emanuele Kanceff nel volume *Venezia dei grandi viaggiatori* e che facciamo nostra:

Come figurarsi con precisione nella fantasia assetata di immagini la forma di Venezia [...], il movimento e le presenze che animavano questi stessi specchi d'acqua ora turbati dai vaporette, e gli echi lontani che già le opere, le imprese, le affermazioni avevano suscitato?<sup>13</sup>

Innanzitutto, crediamo sia necessario chiarire quale sia la particolare accezione della coppia di concetti rappresentazione/autorappresentazione che viene utilizzata in questo studio. Ogni rappresentazione (sia essa grafica, plastica, letteraria, mentale) implica un processo di traduzione, durante il quale una gamma più o meno ampia di immagini, dati e concetti viene trasformata in un nuovo oggetto che li contiene tutti e, allo stesso tempo, è completamente nuovo. Allo stesso modo, chiunque abbia mai voluto fissare sulla carta o sulla tela l'immagine di Venezia, le ha conferito un senso unico, personale oppure espressione di una soggettività collettiva, senso che deriva dal bagaglio di informazioni e interpretazioni<sup>14</sup> *in nuce* che questo individuo porta con sé. Parleremo dunque di rappresentazioni, quando il carattere della soggettività che innesca il processo è *esterno* all'oggetto-Venezia e dunque *porta in esso* componenti

---

<sup>13</sup> EMANUELE KANCEFF, *Viaggiatori francesi ispanici nella Serenissima*, in *Venezia dei grandi viaggiatori*, a cura di Franco Paloscia, Roma, Edizioni Abete, 1989, pp. 31-70, qui p. 31.

<sup>14</sup> Cfr. Si veda il capitolo "Per l'interpretazione", in ANDRÉ CORBOZ, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milano, Electa, 1985, vol II.

estranee a un sentire/vedere cittadino più o meno condiviso; l'autorappresentazione si verifica, al contrario, quando la nuova immagine nasce *all'interno* di questo *luogo* comune e nella quale «prima di tutto si riconoscano quanti vivono in quella regione, in quel borgo, in quel paese [...] prima dei viaggiatori che vogliano serbare memoria del loro percorso, prima di coloro che, lontani, desiderino comunque esserne informati»<sup>15</sup>. In relazione all'oggetto raffigurato, le rappresentazioni rivestono dunque un carattere sincronico, poiché molte e diverse se ne rilevano in un medesimo momento della storia, mentre le autorappresentazioni sono tendenzialmente diacroniche, poiché si modificano nel corso del tempo a volte dilatandosi fino a trasformarsi in una nuova autorappresentazione.

Il presente studio prende in considerazione alcune tipologie di rappresentazione e autorappresentazione della città di Venezia in un arco cronologico che va dagli ultimi decenni del XVII secolo ai primi del XIX. Non sono state individuate date precise di inizio e fine per il periodo indagato, poiché non riteniamo utile stabilire confini netti per un discorso così complesso, per costruire il quale, ovviamente, sarà molto spesso necessario compiere dei salti indietro e avanti rispetto alla cronologia principale. Tuttavia, sarà forse utile fornire una spiegazione alla scelta, a partire dal momento iniziale; tra gli anni Settanta e Ottanta del Seicento vengono pubblicate due opere di stampo periegetico che segnano l'inizio di un nuovo percorso: nel 1670 a Parigi, infatti, esce *An Italian Voyage* del prete e precettore cattolico Richard Lassels, dove per la prima volta compare il termine Grand Tour e che quindi viene a ragione ritenuto uno delle più significative testimonianze del fenomeno del viaggio in Italia e in Europa, che proprio in quegli anni iniziava a prendere piede in maniera rilevante e che sarebbe ben presto divenuto una consuetudine per i nobili giovani stranieri; nel 1684 viene dato alle stampe il *Ritratto di Venezia* di Domenico Martinelli, che dà il via a un nuovo genere di pubblicazione: la guida di Venezia. Ma questi sono anche gli anni della “nascita” del genere della veduta, con l'arrivo in città, sul finire del XVII secolo, di Gaspar Van Wittel. Ci sembra dunque di poter identificare in questo periodo l'inizio di un nuovo modo di guardare la città, riflesso di pratiche esperienziali concrete e della presenza a

---

<sup>15</sup> GIUSEPPE BARBIERI, *L'immagine di Vicenza. La città e il territorio in piante, mappe e vedute dal XV al XX secolo*, Treviso, Canova, 2003, p. 9.

Venezia di artisti che portano uno sguardo nuovo sul suo profilo. Per quanto invece concerne l'estremo cronologicamente opposto, il confine è ancora più incerto e comprende diversi episodi significativi: la pubblicazione nel 1820-21 della prima guida di Venezia che presenta dei veri e propri itinerari di visita, cioè *Otto giorni a Venezia* di Antonio Quadri e una progressiva divaricazione tipologica delle fonti di viaggio ("guida" contrapposta a "diario"), parallela alla distinzione netta tra una rappresentazione oggettiva e rigorosa della città (a partire dal Catasto napoleonico del 1808-1811), rispondente a criteri funzionali, e alla coeva diffusione di immagini sempre più soggettive di gusto romantico; in ultima istanza ci sembra significativo segnalare la realizzazione in questi anni del primo tratto della Strada nuova, asse viario che modificherà sensibilmente la qualità dell'esperienza dello spazio urbano veneziano. In generale ci sembra che questo ampio arco cronologico ci permetta di apprezzare in pieno la progressiva modifica del modo di guardare e fruire Venezia, e soprattutto di come essa auto-trasmuti il modo di pensare e rappresentare sé stessa nel periodo a cavallo tra la fine della Repubblica e i primi anni di occupazione straniera. Esso abbraccia tutto il secolo XVIII che certamente incarna uno dei momenti più intensi di rappresentazione e autorappresentazione (e autopromozione) urbana, soprattutto in termini di eterogeneità delle situazioni significanti (il Carnevale, le cerimonie sacre e profane, i teatri, ecc.), e durante il quale emergono delle *forme di esperienza* sulle quali si imposta tutta la successiva pratica fruitiva di Venezia, che tuttavia si sveste gradualmente del *sensu* originario: particolarmente dal punto di vista della fruizione, il Settecento ci sembra poter incarnare non l'ultimo secolo della decadenza, ma il primo di una nuova e moderna concezione della città.

La seconda parte del lavoro prende invece in esame le maggiori esperienze espositive che si sono svolte a Venezia tra il 1935 e il 1985, periodo di nascita e affermazione delle mostre d'arte antica organizzate a cadenza biennale dall'amministrazione comunale e che avevano come oggetto principale l'arte veneziana e veneta in un ampio spettro di argomenti. Abbiamo altresì considerato altre importanti mostre del periodo e dedicato una particolare attenzione alla mostra "Venezia Viva" svoltasi nel 1954 a Palazzo Grassi: la possibilità di consultare un gran numero di documenti relativi all'esposizione e contenuti nel Fondo Trincanato dell'Archivio Progetti dello Iuav di

Venezia ha permesso non solo di ricostruirne l'allestimento, ma di evidenziare le volontà comunicative degli studiosi che la organizzarono, nella necessità di mostrare la città nelle sue caratteristiche peculiari e attraverso le modificazioni avvenute nei secoli alla sua *forma urbis*. Proprio in tale considerazione risiede l'obiettivo di questa parte della ricerca: comprendere secondo quali elementi e modalità Venezia sia stata interpretata e restituita in termini espositivi, in un'età più vicina alla nostra, quando, cioè, iniziano a essere compiuti studi scientifici sulla sua struttura e le sue forme artistiche e architettoniche. Tali lavori erano finalizzati a indagare la città secondo un approccio scientifico e filologico, indispensabile per toglierle la patina “romantica” e “decadente” che su di essa si era posata nel secolo XIX e nei primi decenni del XX.

Infine, nella terza parte, che conclude questa specifica ricerca, ma apre alla concretezza progettuale, si elaboreranno delle proposte per l' “ambiente multimediale” su Venezia, a partire dalle istanze emerse nella prima e nella seconda sezione. Tale traduzione di problematiche teoriche in forme concrete di fruizione sarà preceduta da una breve analisi sulla situazione attuale dei musei della città, dalla quale trarremo spunti utili per il lavoro sulla città lagunare. Infatti, senza dubbio la nostra proposta si allinea alle istanze che tali strutture stanno portando avanti negli ultimi trent'anni, nella loro trasformazione da “museo di oggetti” a “museo di idee”, chiara fin dai primi anni Ottanta quando Giovanni Pinna affermava che essi dovrebbero consistere «in una esposizione che illustra non tanto gli oggetti in quanto tali [...], quanto piuttosto una serie di idee scientifiche, di realtà, di relazioni, di interrogativi, di problemi [...] risolti e non risolti»<sup>16</sup>.

In tale contesto si collocano alcune esperienze che riguardano più strettamente il contesto veneziano, a partire dal progetto del Museo del '900 a Mestre (M9)<sup>17</sup> promosso dalla Fondazione Venezia, o il progetto per il Museo Archeologico della Laguna e della Città di Venezia, coordinato dall'ufficio NAUSICAA (Nucleo Archeologia Umida Subacquea Italia Centro Alto Adriatico) della Soprintendenza per i

---

<sup>16</sup> Citato in *ibidem*.

<sup>17</sup> Cfr. *M9: step by step. Un nuovo polo culturale nella rigenerazione urbana di Venezia-Mestre*, Venezia, Fondazione di Venezia, Marsilio, 2010; il progetto è descritto al sito [http://www.m9museum.it/en/corporate/project/where\\_is\\_M9/](http://www.m9museum.it/en/corporate/project/where_is_M9/).

Beni Archeologici del Veneto<sup>18</sup>, che mira alla «realizzazione di un museo innovativo, dedicato alla storia della laguna e della città ricostruite attraverso i dati materiali provenienti dalle attività di scavo»<sup>19</sup>. È necessario soprattutto ricordare il lavoro di ricostruzione filologica e restituzione tridimensionale di alcune *insule* della città nelle varie fasi della sua storia, che si sta svolgendo nell'ambito del progetto *Visualizing Venice*, facente capo all'unità di ricerca «Memoria e Rappresentazione della Città» dell'Università Iuav di Venezia<sup>20</sup>.

A partire da tali considerazioni ed esperienze, e spostando il discorso su un piano connotato tecnologicamente, si cercheranno di individuare quelle che possono essere le modalità più idonee per mostrare Venezia attraverso un approccio multimediale inteso sia nel ricorso alla pluralità di contenuti, di fonti testuali e visive, che la città ha fornito, sia a tutta una serie di mezzi che l'avvento del digitale e delle tecnologie informatiche ha messo a disposizione degli storici dell'arte e della città; questo in un'ottica di integrazione e confronto costante tra istanze storiche, problematiche comunicative e nuovi *media*, che stanno alla base delle cosiddette *Digital Humanities*<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Cfr. LUIGI FOZZATI-FEDERICA VAROSIO, *Archeologia e storia urbana a Venezia. Per un museo della città e della laguna*, in CALABI, MARINI, TRAVAGLINI (a cura di) *I Musei della città...* cit. pp. 257-268.

<sup>19</sup> Ivi, p. 261.

<sup>20</sup> Cfr. *Visualizing Venice. New Technologies for Urban history*, «Giornale Iuav», numero monografico, 2012, 123. Si veda il sito <http://visualizingvenice.org/beta/>.

<sup>21</sup> Cfr. MATTHEW K. GOLD (a cura di), *Debates in the digital humanities*, Minneapolis, University of Minnesota, 2012.



# I

## CAPITOLO PRIMO

### **Le caratteristiche fondamentali dell'esperienza di Venezia**

Questa prima parte della mia ricerca ha l'obiettivo di indagare le modalità primarie dell'approccio e della fruizione della città di Venezia tra la fine del XVI e i primi decenni del XIX secolo, analizzando gli aspetti che riguardano il processo di comprensione dell'organismo urbano complessivo, mentre nei capitoli successivi il discorso si concentrerà sui percorsi e sugli spazi privilegiati della fruizione. Si prenderanno dunque in considerazione tre elementi principali: innanzitutto la posizione di Venezia all'interno del Mare Adriatico e della laguna e l'aspetto dell'ambiente lagunare stesso; in secondo luogo si cercheranno di evidenziare alcuni aspetti della riflessione secolare sulla forma di Venezia e sulle diverse immagini o punti di vista che questa forma genera; infine considereremo il rapporto che si instaura tra il fruitore e la struttura interna *singolare* della città, evidenziando gli elementi che, secondo le fonti, la rendono pressoché unica e imparagonabile alle altre città d'Europa. Prima di entrare nel vivo della questione chiariremo quali sono stati le fonti prescelte e i metodi seguiti per portare a termine lavoro.

#### **1.2 - Le fonti**

La ricerca ha permesso di raggruppare un ampio spettro tipologico di fonti primarie, sia visive che testuali, atte a mettere a fuoco le forme di rappresentazione e autorappresentazione della città di Venezia attraverso lo specchio dell'esperienza.

Considerate in quanto *testi*, tali testimonianze del passato veneziano sono state analizzate e interpretate in numerosi studi di impostazione filologica e storico-contestuale, che utilizzeremo come fonti secondarie: la loro lettura e analisi è fondamentale innanzitutto per comprendere lo stato dell'arte degli studi sulle fonti primarie e le prospettive di ricerca attraverso le quali ciascuna di esse è stata indagata<sup>1</sup>, nonché come termine di confronto imprescindibile per la conferma o smentita di taluni spunti critici che emergeranno nello svolgimento dei capitoli.

Considerate in quanto *para-testi*<sup>2</sup>, tali testimonianze sono state frequentemente utilizzate dalle discipline storiche per la ricostruzione di un discorso sulla storia della città, che riguardava soprattutto tematiche urbanistiche, architettoniche e artistiche: si sono cioè rivelate utili per la ricostruzione del palinsesto urbano ed edilizio, nonché di ausilio alla storia della critica d'arte e del collezionismo. Tuttavia nel nostro caso, non è centrale soltanto la città nella sua spiccata fisicità, ma, come già ribadito, le modalità di esperienza della sua forma e di fruizione dei suoi spazi e monumenti: l'analisi e il confronto tra le fonti ci permetterà di rilevare soprattutto questa condizione, evidenziando allo stesso tempo nuovi spunti critici che tale prospettiva può donare all'interpretazione delle fonti stesse, considerate in quanto testi. Entriamo ora nello specifico dei materiali utilizzati, concentrandoci in particolare sulle fonti periegetiche edite a Venezia, che, rispetto alle simili straniere e a quelle visive, risultano meno indagate dalla letteratura critica.

### 1.2.1 - *Le guide di Venezia*

Per la selezione delle guide si è tenuto conto della pertinenza cronologica e topografica (limitatamente alla città di Venezia, senza prendere in considerazione le opere dedicate espressamente alle isole) e, soprattutto, del luogo di edizione: sono tutti volumi

---

<sup>1</sup> Riteniamo ovviamente di estrema importanza la conoscenza di queste problematiche, tuttavia non riteniamo necessario in questa sede entrare nello specifico dello *status quaestionis* della ricerca su ciascuna tipologia di fonte primaria, se non quando strettamente necessario per chiarire i termini del nostro discorso.

<sup>2</sup> Cfr. GERARD GÉNÉTTE, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, 1987, tr.it. Torino, Einaudi, 1997, p. 5.

pubblicati a Venezia e finalizzati a dare un'immagine il più possibile ufficiale e condivisa della città, soprattutto nel caso delle fonti anteriori alla fine della Repubblica. Non sempre si tratta di opere espressamente indirizzate a un pubblico straniero, sebbene, per il formato e la qualità delle informazioni, esse possono essere considerate strumenti per la visita e la conoscenza della città. Le opere analizzate sono le seguenti<sup>3</sup>:

- il *Ritratto di Venezia*, di Domenico Martinelli, 1684<sup>4</sup>;
- la *Guida de' forestieri*, di Vincenzo Coronelli, 1697<sup>5</sup>;

---

<sup>3</sup> Le opere sono elencate in ordine cronologico che segue la data della prima edizione, per la quale si riporta la voce per esteso. In nota vengono riportate in breve le voci bibliografiche delle edizioni successive, una breve descrizione della struttura del volume e indicati gli eventuali cambiamenti nella struttura e nei contenuti, qualora pertinenti. Infatti, nel lavoro di confronto delle guide veneziane con le altre fonti si è generalmente presa in considerazione soltanto la prima edizione delle diverse pubblicazioni (con la sola eccezione della *Guida de' Forestieri* di Vincenzo Coronelli, per la quale viene utilizzata la seconda edizione, quasi del tutto identica, nella parte dedicata alla descrizione della città, alla prima), salvo i casi in cui occorrono significative modifiche della struttura del volume che dunque incidono sul discorso. Per alcune di queste fonti sono stati pubblicati studi filologici finalizzati alla ricostruzione della vicenda editoriale, che verranno segnalati in nota e ai quali rimandiamo per eventuali approfondimenti. Si dà indicazione tra parentesi dell'esemplare consultato nelle biblioteche veneziane (BNMV: Biblioteca Nazionale Marciana Venezia; BMCV: Biblioteca Museo Correr Venezia) e su web; molti testi sono infatti disponibili in formato digitale nel motore di ricerca GoogleBook e nel portale Gallica della Bibliothèque Nationale de France, grazie alle campagne di digitalizzazione delle fonti antiche che sono attualmente in corso in diverse biblioteche europee e statunitensi e che hanno permesso una più agevole utilizzazione dei materiali.

<sup>4</sup> L'opera di Domenico Martinelli viene pubblicata nel 1684 per i tipi di Gio. Giacomo Hertz, e successivamente nel 1704 e nel 1705 per l'editore Lorenzo Baseggio. Contiene una prima parte dedicata alla descrizione delle chiese della città, ordinata per sestieri e una seconda parte dedicata alla struttura del governo della Repubblica, alle magistrature e alla descrizione degli edifici pubblici. La struttura non si modifica tra un'edizione e l'altra. Cfr. DOMENICO MARTINELLI, *Il ritratto di Venezia diviso in due parti. Nella prima, si descriuono breuemente tutte le chiese della città, con le memorie più illustri, depositi, epitaffij, iscrizioni, sculture, e pitture più conspicue, con le dichiarazioni, & autori di esse. Nella seconda, si dà breue relazione del gouerno della republica, delli magistrati, delle fabriche publiche, e più riguardeuoli, &c.*, Venetia, presso Gio. Giacomo Hertz, 1684 [BNMV:136.D.196; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Bayer Staatsbibliothek]; ID., *Il ritratto ouero Le cose più notabili di Venezia diviso in due parti [...] Ampliato con la relazione delle fabriche publiche e private, & altre cose più notabili successe dall'anno 1682 fino al presente 1704, da D.L.G.S.V.*, In Venezia, presso Lorenzo Baseggio, 1704 [BMCV: 33.H.129.2; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Bayer Staatsbibliothek]; ID., *Il ritratto ouero Le cose piu notabili di Venezia diviso in due parti [...] Ampliato con la relazione delle fabriche publiche e private, & altre cose piu notabili successe dall'anno 1682 fino al presente 1704, da D.L.G.S.V.*, In Venezia, presso Lorenzo Baseggio, 1705 [BNMV:136.D.196; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Bayer Staatsbibliothek].

<sup>5</sup> L'opera di Coronelli è la prima guida della città espressamente dedicata a destinatari stranieri e anche quella che riscosse il maggior successo nella prima metà del Settecento, come testimoniano le molte edizioni; la sua complessa vicenda editoriale è stata recentemente ricostruita in JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *La Guida de' Forestieri di Vincenzo Coronelli: appunti per una storia delle guide di Venezia per viaggiatori*, in «Studi Secenteschi», LIII (2012), pp. 111-140, al quale ci riferiamo nelle seguenti note. Siamo a conoscenza di sette edizioni, la prima del 1797, l'ultima, postuma, del 1744, pubblicate da diversi stampatori, come indicato alle voci bibliografiche. La prima edizione, senza indicazione di stampatore (come anche la successiva), non è altro che il capitolo (32 facciate) dedicato a Venezia del *Viaggio d'Italia in Inghilterra*, edito separatamente nello stesso anno e realizzato in occasione del viaggio

- *Cronica Veneta, ouero Succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della città di Venezia*, di Pietro Antonio Pacifico, 1697<sup>6</sup>;

---

in a Londra (nel 1696) compiuto da Coronelli assieme agli ambasciatori straordinari Lorenzo Soranzo e Girolamo Venier [VINCENZO CORONELLI, *Viaggi del P[adre] Coronelli, parte prima, consacrati all'Illustriss. Ed Eccellentiss. Signore Conte Lazzaro Ferro di gloriosa memoria...*, Venezia, Gio: Battista Tramontino, 1697]. Si tratta di una descrizione succinta della città con l'indicazione dei luoghi di maggior interesse, delle attività che si possono svolgere, delle feste e delle celebrazioni pubbliche, dei servizi per i forestieri. Nelle quattro edizioni dalla 1700 alla 1715 (le due intermedie nel 1706 e nel 1712-13: frontespizio e occhietto della *Guida* presentano diversa datazione), la *Guida* viene pubblicata assieme al *Protogiornale veneto perpetuo*, anch'esso edito da Albrizzi in precedenza e separatamente a partire dal 1691: «Il *Protogiornale* aggiunge alle informazioni contenute nella descrizione di Venezia tutte le feste e cerimonie mobili e fisse mese per mese. Prima [...] di tale sezione si incontrano due capitolo [...] che permettono all'autore di introdurre nel libro molti altri dati relativi alla vita e alle abitudini dei suoi concittadini» [GUTIÉRREZ CAROU, *La Guida de' Forestieri di...* cit. p. 123]. La sezione relativa alla descrizione della città rimane pressoché identica nei contenuti generali salvo per l'omissione delle parole-indice in margine al testo, per l'aggiunta della tabella degli abitanti di Venezia e per l'aggiornamento di taluni dati, come nell'elenco dei pittori (è qui, ad esempio, che compare il nome di Luca Carlevarij, non presente nell'edizione del 1697) [cfr. *ivi*, p. 119]. Le ultime due edizioni vengono pubblicate postume dal nipote omonimo di Vincenzo Coronelli; nell'edizione del 1724 la *Guida* e il *Protogiornale* vengono fusi in una sezione denominata «Descrizione di Venezia ed in generale dell'Epitome diaria perpetua sacra e profana del P. Maestro Vincenzo Maria Coronelli» (pp. 1-29): la «Descrizione» presenta sostanziali modifiche rispetto a quella presente nelle edizioni precedenti [cfr. *ivi*, p. 132] e tuttavia, nella parte che interessa a noi, i contenuti non cambiano sensibilmente, sebbene ordinati in modo diverso; le modifiche riguardano soprattutto gli aspetti mondani della vita della città, nonché l'aggiunta di riferimenti bibliografici e storici. Soprattutto, in questa edizione viene acclusa al volume un'ampia trattazione sulle chiese di Venezia, ordinate per sestieri, sul modello di quella contenuta nella *Cronica veneta* di Pietro Antonio Pacifico. L'edizione del 1944 presenta una fusione ancora più marcata tra *Guida* ed *Epitome*, che nel frontespizio diventano sinonimi e nel volume si fondono in «un'unità testuale concepita come un libro unico e omogeneo» [*ivi*, p. 137]. È l'edizione che presenta le maggiori differenze strutturali rispetto alle precedenti e cospicue riscritture, tuttavia i contenuti sono sostanzialmente analoghi. Soprattutto si modifica l'ordinamento delle chiese all'interno delle sezioni-sestieri, cambiamento che sarà trattato nel capitolo 2. Cfr: VINCENZO MARIA CORONELLI, *Guida de' forestieri per succintamente osservare tutto il più riguardevole nella città di Venetia colla di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra, estratta dal libro de' viaggi del p. Coronelli cosmografo della Serenissima Repubblica dedicata all'illustrissimo signor don Giorgio d'Adda*, In Venetia, 1697 [BNMV: MISC 2279.007]; ID., *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venezia, con la di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra...*, pubblicata da N. N., 1700 [BNMV: TURSIV.3.COR.1-2; Esempio digitale: GoogleBook, provenienza Bayer, Staatsbibliothek]; ID., *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella Città di Venezia con la di lei pianta esata per passeggiarla in gondola, e per terra...*, In Venezia, Per Gio. Battista Tramontin, 1706 [esemplare non consultato]; ID., *Guida de' forestieri. Per osservare il più riguardevole nella città di Venezia colla di lei pianta e col protogiornale perpetuo del padre Coronelli. Dedicata all'eccellenza del signor Almorò Pisani...*, Venezia, per Giovanni de' Paoli, 1712-1713 [BNMV: STRENNE 0965]; ID., *Guida de' forestieri, o sia Epitome diaria perpetua sacra-profana per la città di Venezia, ad uso anco d'ogni riverito nazionale, per sapere tutto ciò si contiene di nobile, e dilettevole...* In Venezia, si vende dal Poletti, 1724 [BMCV: 33.H.116]; ID., *Guida de' forestieri o sia Epitome Diaria perpetua sacra-profana per la città...di Venezia...*, In Venezia, si vende da S. Occhi, 1744 [BNMV: 119.D.188].

<sup>6</sup> La cronaca redatta da Pietro Antonio Pacifico (denominata *Cronica* o *Cronaca* a seconda delle edizioni) viene pubblicata per la prima volta nel 1797, lo stesso anno della *Guida* del Coronelli, e ristampata diverse volte fino al 1793 (nel 1736, 1751 e 1777); le diverse edizioni si compongono di due parti (ad eccezione della prima, nella quale la trattazione è continua; alcune edizioni sono divise in due tomi che tuttavia non corrispondono alle parti), la cui struttura si modifica tra un volume e l'altro nell'ordine delle sezioni e nell'omissione o aggiunta di interi capitoli, ma rimane sostanzialmente coerente dalla prima all'ultima edizione: il primo tomo contiene esclusivamente capitoli dedicati alla trattazione di un

aspetto particolare della città, della sua storia, della sua società e delle sue tradizioni tematiche, mentre nel secondo tomo è posta la descrizione, ordinata per sestieri, delle chiese e delle fabbriche pubbliche, seguite da altre notizie. Per quanto riguarda il primo tomo, i capitoli che ricorrono in ciascuna edizione sono: «Cronica di Venetia (o veneta)» che tratta delle origini della città, la «Descrizione della città di Venezia» che tratta del suo aspetto e della sua forma (in una versione ampliata nelle edizioni dal 1736 in poi), il capitolo «Delle vite de' Principi» con la successione dei dogi, nonché (con l'eccezione dell'edizione del 1793) la trattazione relativa al modo di vestire dei dogi e dei patrizi (con titoli diversi a seconda delle edizioni) e la descrizione delle «Feste stabili» (nell'edizione 1697 «Giorni solenni, ne' quali il Serenissimo Principe con la Signoria esce di Palazzo») e le «Feste mobili». Il secondo tomo, introdotto da un capitolo dal titolo «Della Instituzione delle Parochie di Venezia» e, nelle edizioni successive anche dal capitolo «La divisione delle Parrocchie e de' Sestieri», presenta sempre, come si diceva, la trattazione sulle chiese ordinate per sestieri, la cui successione, e quella dei monumenti al loro interno, resta fedele al modello della prima edizione, con minime e trascurabili differenze. I capitoli che seguono sono diversi tra la prima edizione e le successive: nel volume del 1697 sono elencati gli ecclesiastici della città e i personaggi illustri che la visitarono, assieme a una breve trattazione intitolata «Grandezza, e dignità del principe» e alla descrizione «Di alcune più famose fabbriche di questa città», che nelle edizioni successive viene integrata ai sestieri; nei volumi editi dal 1736, invece ritroviamo nella seconda parte sempre gli stessi quattro capitoli dedicati al Bucintoro, agli intrattenimenti, alla polizia e ai Magistrati di Rialto. In sintesi si rileva una sostanziale differenza di struttura e, in parte, di contenuti tra la prima edizione e le successive, che sono invece caratterizzate per una maggiore omogeneità. Cfr: PIETRO ANTONIO PACIFICO, *Cronica veneta, ouero succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della città di Venetia; e con diligenza, e verità si descrive l'origine de' primi abitanti, usanze antiche, abiti...*, In Venetia, per Domenico Lovisa, 1697 [BNMV: 130.D.207; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Library of the University of Michigan]; ID., *Cronica veneta sacra e profana, o sia un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia. Ricorretta in questa ultima edizione, e in ogni sua parte di gran lunga accresciuta...*, In Venezia, appresso Francesco Pitteri, 1736 [BNMV: 129.D.191; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Lyon, Bibliothèque jésuite des Fontaines]; ID., *Cronaca veneta sacra e profana, o sia un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia. Rinnovata in questa ultima edizione...*, Tomo primo, In Venezia, presso Francesco Pitteri, 1751. [BNMV: TURSIV.3.PAC.2.1; esemplare digitale: GoogleBook, Columbia University Library (solo tomo 1)]; ID., *Cronaca veneta sacra, e profana, o sia un compendio di tutte le cose più illustri, ed antiche della città di Venezia. Rinnovata in questa ultima edizione...*, 1777, 2 volumi [BMCV: 33.H.084.1/2]; ID., *Cronaca veneta sacra e profana, o sia un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia...*, In Venezia, presso Francesco Tosi, 1793, 2 volumi [BMCV: 33.H.148.1/2; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Bayer, Staatsbibliothek].

<sup>7</sup> L'opera, per la prima volta edita nel 1740 da Giovanni Battista Albrizzi, è forse la più importante tra quelle analizzate a livello di fortuna editoriale e per altri aspetti che saranno descritti nei primi capitoli di questo lavoro. Essa va a sostituire la *Guida* del Coronelli come principale strumento per la visita a Venezia dei forestieri. La vicenda editoriale è dunque lunga e complessa, poiché del *Forestiere illuminato* (in talune edizioni *Forestiero* o *Forastiero*) si conoscono almeno nove edizioni (che presentano in alcuni casi più di uno stato) in lingua italiana (1740, 1764, 1765, 1772, 1784, 1792, 1795, 1796, 1806) e tre in lingua francese (due del 1772 e una senza data). La successione delle edizioni è stata ricostruita, in un recente saggio, da Juergen Schulz, il quale ha compiuto un attento lavoro di ricostruzione filologica di edizioni e stati, grazie anche al lavoro di ricognizione che da diversi anni compie presso biblioteche europee e statunitensi (ma anche nel circuito antiquario) e che gli ha permesso di individuare un alto numero di esemplari dell'opera: cfr., JUERGEN SCHULZ, *Albrizzi's "Forestiere illuminato" and "Teatro delle fabbriche più cospicue" and their illustrations*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 2008, n. 3, pp. 100-151. È inoltre stato pubblicato nell'ultimo mese di stesura del presente lavoro un ulteriore breve contributo, che costituisce un'addenda al lavoro del 2008 e nel quale Schulz rende noto il ritrovamento di due esemplari in lingua francese (che vanno ad aggiungersi all'unico descritto in precedenza), che corrispondono ad altre due edizioni dell'opera in traduzione: cfr. JUERGEN SCHULZ, *Albrizzi's Forestiere illuminato: Corrections and Additions to the 2008 Catalogue of Editions, Imitations and Tradlations*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 2012, n. 7, pp. 72-73. Rimandiamo dunque a tali contributi per le questioni

- la *Nuova cronaca veneta, ossia Descrizione di tutte le pubbliche architetture, sculture e pitture della città di Venezia ed isole circonvicine* [...], di Tommaso Arcangelo Zucchini, 1784 (opera interrotta dopo la pubblicazione del secondo volume);
- *Guida di Venezia all'Amico delle Belle Arti*, di Giannantonio Moschini, 1815<sup>8</sup>;

---

strettamente connesse alla sequenza delle edizioni, limitandoci in questa sede a indicare i volumi effettivamente consultati. Tale scelta è motivata dal fatto che, a differenza da quanto accade nel caso della *Guida de' Forestieri* e della *Cronica veneta*, il *Forestiere illuminato* non presenta sostanziali differenze tra un'edizione e l'altra, mantenendo la stessa struttura e la stessa tipologia di contenuti, sebbene venga gradualmente arricchito di informazioni (ogni volta riviste e corrette) passando dalle 343 pagine del 1740 alle 487 pagine del 1792 [cfr. SCHULZ, *Albrizzi's "Forestiere illuminato" and "Teatro..."* cit., p. 100]. Si modificano o scompaiono le dediche, con una netta prevalenza di quella a Federico Cristiano di Sassonia, e cambia l'editore dall'edizione del 1792 (sesta) con la scadenza del privilegio, come avviene anche per le altre opere. Il *Forestiere illuminato* è dunque caratterizzato da una struttura molto più snella di quella della *Guida de' Forestieri*; prevede infatti una breve introduzione programmatica, seguita dalla trattazione di chiese e fabbriche ordinate secondo i sestieri, con un'ultima sezione dedicata alle isole; seguono le sezioni denominate «Il Governo della Repubblica e dei suoi Magistrati» e un'ultima parte dedicata alle feste «e pubblici divertimenti», occasionali e permanenti, della città (con la sola ovvia eccezione dell'edizione del 1806). L'opera contiene altresì numerose tavole con vedute di Venezia realizzate da Francesco Zucchi, che vengono pubblicate anche separatamente nel *Teatro delle fabbriche più cospicue...della città di Venezia* (prima edizione 1740). Il *Forestiere illuminato* non porta indicazione dell'autore, sebbene «according to [...] Giannantonio Moschini [...] the guide was written by the publisher's broche, Almorò Albrizzi» [ibidem]. Cfr. *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine; con la descrizione delle chiese, monisteri, ospedali, tesoro di S. Marco, fabbriche pubbliche, pitture celebri, e di quanto v'è di più riguardevole. Opera adornata di molte bellissime vedute in rame delle fabbriche più cospicue di questa metropoli...*, In Venezia, presso Giambattista Albrizzi q. Gir., 1740 [BNMV: 226.D.205; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Bayer, Staatsbibliothek]; *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine...*, In Venezia, presso Giambattista Albrizzi q. Gir., 1765 [BMCV: 33.H.194; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Lyon, Bibliothèque jésuite des Fontaines]; *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine...*, In Venezia, presso Giambattista Albrizzi q. Gir., 1772 [BNMV: 221.D.238; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Oxford University Library]; *Forastiero illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine...*, In Venezia, presso Francesco Tosi, 1796 [BMCV: 33.H.156; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Library of the University of Michigan]; *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine...*, In Venezia, presso Giacomo Storti, 1806 [BNMV: 228.C.171].

<sup>8</sup> Si tratta della prima guida di Venezia pubblicata ex novo dopo il 1797 e dunque risente della situazione politica e sociale profondamente mutata. Giannantonio Moschini, che aveva già pubblicato una *Guida per l'isola di Murano* [Venezia, Stamperia Palese, 1808], si dedica nel secondo decennio dell'Ottocento alla stesura di un volume che riguardi la città nella sua interezza e che viene pubblicato in quattro volumi nel 1815. Seguono altre quattro edizioni: nel 1819 in lingua francese, nel 1828, nel 1834 e nel 1840. Non si trovano pubblicati studi specificatamente dedicati alle guide di Moschini, mentre queste sono state trattate in due lavori di laurea, di cui uno recentemente discusso: CLAUDIA MEMO, *Giannantonio Moschini: le guide d'arte a Venezia nella prima metà del XIX secolo*, tesi di laurea, relatore prof. Fernando Mazzocca, Università degli studi di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1993-1994; ALESSANDRA VENIER, *Giannantonio Moschini*, tesi di laurea, relatore Sergio Marinelli, Università Ca' Foscari Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2011-2012. Il presente lavoro non ha preso in considerazione tutte le guide del Moschini, fermandosi, coerentemente con la scelta cronologica, alla seconda edizione italiana; scopo dell'analisi è infatti la messa in relazione delle prime guide ottocentesche con quelle settecentesche, per cui non è sembrato opportuno proseguire con la disamina dei testi di Moschini. In calce alla nota si darà conto, dunque, solamente delle edizioni visionate. La

- il *Forestiere istruito*, del 1819<sup>9</sup>;
- *Gli Otto giorni a Venezia*, di Antonio Quadri, 1821-22<sup>10</sup>.

---

struttura del testo dell'edizione del 1815 si rinnova completamente: dopo una lunga introduzione in cui Moschini fa il punto della situazione sulle pubblicazioni dedicate a Venezia nei secoli precedenti (e che si rivela preziosa fonte di informazioni sull'editoria "turistica" del tempo), è collocata una lunga trattazione sulle chiese e qualche edificio civile ordinati secondo le parrocchie. Non vi è una divisione formale in sestieri, anche se la progressione è rispettata, partendo la trattazione da San Pietro di Castello e terminando con le chiese della Giudecca. Segue una sezione dedicata (la prima in assoluto) al Canal Grande. L'opera è estremamente ricca di informazioni erudite, con una particolare attenzione alle iscrizioni conservate nelle chiese, e tuttavia poco funzionale alla visita della città. Nelle edizioni successive, quella in lingua francese del 1819 e, soprattutto quella del 1828, la struttura si modifica al fine di rendere il volume uno strumento più agevole al forestiere (probabilmente Moschini venne influenzato nella scelta dalle opere edite negli anni tra la prima e la terza edizione della sua *Guida*), e infatti essa riscosse ancora più successo della precedente [cfr. VENIER, *Giannantonio Moschini...* cit., p. 40]. Moschini riduce il patrimonio informativo, torna all'ordinamento per sestieri ed elimina il capitolo sul Canal Grande. Cfr: GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, vol. I, Venezia, nella tipografia di Alvisopoli, 1815 [BMCV: 33.H.048.1-2; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza University of California, Berkley Library]; ID., *Itineraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines par l'abbé Moschini*, Venise, de la typographie de Alvisopoli, 1819 [BNMV: 162.D.258]; ID., *Nuova guida per Venezia con XLV oggetti di arti incisi e un compendio della istoria veneziana di Giannantonio Moschini*, Venezia, Tipografia d'Alvisopoli, 1828 [BMCV: 33.H.130; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza Harvard University].

<sup>9</sup> Il *Forestiere istruito* è una guida, senza indicazione dell'autore, che viene pubblicata in tre edizioni, nel 1819, nel 1822 e nel 1824. Indicazioni in merito si trovano in SCHULZ, *Albrizzi's "Forestiere illuminato" and "Teatro..."* cit., pp. 129-130. Ricalca nell'impostazione il più celebre *Forestiere illuminato*, del quale è in sostanza un'imitazione [ibidem]; se ne differenzia tuttavia per la stesura dei contenuti, per l'assenza delle digressioni storico-politiche e sulla società veneziana e per la presenza di un'ultima sezione dedicata al Canal Grande. In questo studio viene preso in considerazione come termine di confronto con la *Guida* di Moschini e dunque solo nella prima edizione. Cfr. *Il Forestiere istruito nelle cose più pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole...*, Venezia, Gio. Parolari, 1819 [BNMV: 173.D.198].

<sup>10</sup> L'opera di Antonio Quadri viene pubblicata per la prima volta in due volumi tra il 1821 e il 1822, alla quale seguono ben sei edizioni in lingua italiana (le intermedie 1824-26, 1830, 1839, 1842, 1848, 1953, e cinque in lingua francese (1823, 1828, 1838, 1852, 1854). Dall'edizione italiana del 1830 i due volumi vengono condensati in un solo. Anche in questo caso la nostra analisi ha riguardato solamente le prime due edizioni, delle quali diamo conto in calce alla nota. La ragione è la stessa espressa per l'opera di Moschini e qui motivata anche da una sostanziale uniformità strutturale delle diverse edizioni, per cui non si danno cambiamenti degni di nota, per le finalità del presente studio. Si tratta di una guida espressamente (si veda il «Discorso preliminare») formulata per i visitatori stranieri, ordinata in giornate che corrispondono a otto itinerari in città e in laguna e preceduta da una considerevole introduzione storico-geografica. Gli itinerari sono strutturati secondo una griglia divisa in quattro sezioni, nel quale sono inserite le informazioni con un sempre maggiore dettaglio. Gli itinerari superano l'impostazione in sestieri e la struttura delle informazioni rende questa opera uno strumento estremamente pratico per la visita, pur non mettendo a disposizione una quantità di dati paragonabile alla prima edizione del Moschini. Nella seconda edizione degli *Otto giorni a Venezia* la struttura non si modifica, che rimane identica anche nelle edizioni in lingua francese. Cfr: ANTONIO QUADRI, *Otto giorni a Venezia*, Venezia, per Francesco Andreola, 1821-22, 2 volumi [BNMV: 122.D.290-291; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza University of California, Berkeley Library]; ID., *Otto giorni a Venezia*, Venezia, presso il tipografo Giuseppe Molinari, 1824-26 [BMCV: 33.H.038; esemplare digitale: GoogleBook, provenienza University of California, Berkeley Library].

Bisogna riconoscere innanzitutto che gli studi sulle guide e le cronache di Venezia della tarda età moderna sono scarsi e frammentari<sup>11</sup>: come accennavamo poco sopra questi documenti sono stati utilizzati soprattutto come fonti per la ricostruzione dell'aspetto urbano tra XVII e XIX secolo, sebbene ne venga riconosciuta (come anche per le opere straniere) una non sempre fondata attendibilità. In alcuni casi tali edizioni sono state prese in considerazione in rapporto alla coeva produzione di album di vedute a stampa<sup>12</sup>, studi questi finalizzati non solo alla ricostruzione della vicenda filologica di entrambe le tipologie di materiali, ma anche all'individuazione di relazioni significative tra testi e raccolte di immagini. In questo senso, questi studi sono stati ampiamente tenuti in considerazione e hanno fornito il modello per talune indagini comparative svolte nell'ambito della ricerca in oggetto.

La maggior parte delle guide associa le informazioni sulla conformazione fisica di Venezia e della laguna ad ampie digressioni su aspetti storico-politici, religiosi e di costume: narrazioni sulle origini della città, elenco dei dogi e dei patriarchi, spiegazioni sull'ordinamento politico e sulle magistrature, sulle feste permanenti e occasionali con relativi i cerimoniali e così via; il rapporto tra questi due aspetti varia a seconda del periodo: in generale nelle fonti più antiche, almeno fino ai primi decenni del XVIII secolo, la descrizione dello spazio urbano e dei suoi monumenti è messa in secondo piano rispetto alle trattazioni di genere storico. Gradualmente, lungo tutta la seconda metà del XVIII secolo e poi compiutamente nel XIX, «si va facendo strada la nozione più moderna di guida, schematica e classificatoria, non più motivata dalla personificazione significativa della città»<sup>13</sup>, in cui si riducono i riferimenti diretti alla storia, alla religione e all'assetto politico di Venezia.

Per ciò che concerne tali introduzioni, e le informazioni in esse riportate, le opere veneziane scelgono come modelli privilegiati le fonti cinquecentesche che descrivono la

---

<sup>11</sup> Ne trattano brevemente JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La nuova Italia, 1956, pp. 547-549; 563-564 e FRANCO BERNABEI, *Cultura artistica e critica d'arte. Marco Boschini*, in *Storia della cultura veneta. 4/I. Il Seicento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1983, pp. 550-553.

<sup>12</sup> Cfr. SCHULZ, *Albrizzi's "Forestiery illuminato" and "Teatro..." cit.*, pp. 100-151.

<sup>13</sup> BERNABEI, *Cultura artistica e critica d'arte...* cit., p. 551.



città, ovvero il *De situ urbis Venetae* di Marcantonio Sabellico (1494)<sup>14</sup>, il *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae* di Marin Sanudo (1493-1530)<sup>15</sup> e soprattutto la *Venetia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino (1581)<sup>16</sup>, opera dalla quale traggono le informazioni generali e alla quale si ispirano per quanto riguarda la strutturazione dei dati e per i contenuti stessi, come spesso dichiarato. Tale influenza, specialmente nelle descrizioni introduttive, si riscontra maggiormente nelle opere fino agli anni '40 del Settecento (con l'esclusione del *Forestiere Illuminato*), come conseguenza di quell'evoluzione dell'idea di guida della città a cui abbiamo accennato. Le altre fonti, più o meno dichiarate, a cui le guide fanno riferimento sono: le opere del Boschini, sia la *Carta del navegar pitoresco* (1660)<sup>17</sup> che *Le ricche Miniere della Pittura veneziana* (1674)<sup>18</sup>; gli aggiornamenti al Sansovino di Giovanni Stringa (1604)<sup>19</sup> e di Giustiniano Martinioni (1663)<sup>20</sup> e, più avanti le opere di Francesco Algarotti, specialmente il *Saggio sopra la pittura* (1764) e di Anton Maria Zanetti<sup>21</sup>.

La struttura delle guide è sempre la stessa, con varianti nella distribuzione delle varie parti all'interno del testo: frontespizio, dedica e brevi osservazioni destinate al "benigno" lettore; segue un'introduzione più o meno ampia, digressioni storico-politiche, epitomi dedicate agli avvenimenti principali che si svolgono in città (specialmente le cerimonie, le feste, le manifestazioni artistiche, e tutto ciò che può attrarre e divertire il *forestiero*), fino alla descrizione delle chiese e delle fabbriche

---

<sup>14</sup> Cfr. MARCO ANTONIO SABELLICO, *De situ urbis Venetae*, Venezia, Damiano da Gorgonzola, 1494; l'opera è stata consultata in traduzione volgare, nella seguente edizione: MARCO ANTONIO SABELLICO, *Del sito di Venezia città*, a cura di Giancarlo Meneghetti, Venezia, stamperia già Zanetti, 1957.

<sup>15</sup> Cfr. MARIN SANUDO, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero La città di Venetia (1493-1530)*, a cura di Angela Caracciolo Aricò, Milano, Cisalpino-La goliardica, 1980.

<sup>16</sup> Cfr. FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima e singolare descritta in XIII libri da m. Francesco Sansovino*, In Venetia, appresso Iacomo Sansovino. In fine: Stampata appresso Domenico Ferri, 1581.

<sup>17</sup> In questo caso più per i contenuti che per la struttura del volume. Cfr. MARCO BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco. Dialogo. Poema in oto venti*, In Venezia, per li Baba, 1660.

<sup>18</sup> Cfr. MARCO BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana. Non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma delle isole ancora circonvicine*, In Venezia, F. Nicolini, 1674.

<sup>19</sup> Cfr. GIOVANNI STRINGA, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in XIV libri da m. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuoue ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa...*, In Venetia, presso Altobello Salicato, 1604.

<sup>20</sup> Cfr. GIUSTINIANO MARTINIONI, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri. Con aggiunta di tutte le cose notabili... dall'anno 1580 fino al presente 1663 da d. Giustiniano Martinioni*, In Venetia, S. Curti, 1663.

<sup>21</sup> Queste ultime opere servono da fonti per i contenuti; cfr. FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, In Livorno, presso Marco Coltellini, 1764; ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri. Libri V*, Venezia, G. Albrizi, 1771.

pubbliche (raramente compaiono edifici privati e ancora più raramente descrizioni di *spazi*, più che di *monumenti*), rigidamente (fino al Quadri) organizzate in sestieri e/o parrocchie, e delle isole. Quest'ultima parte è sempre presente, tranne che nelle edizioni 1697-1715 della *Guida* di Vincenzo Coronelli.

### 1.2.2 - La letteratura del Grand Tour

Le fonti straniere<sup>22</sup> si possono suddividere a loro volta in due macrogruppi: quelle impostate secondo un criterio oggettivo e scritte in terza persona, ovvero gli itinerari (nei quali le indicazioni riguardo i percorsi tra una città e l'altra superano in importanza le descrizioni delle singole città) e le guide<sup>23</sup>, le quali (nella sola parte dedicata a Venezia), spesso ricalcano l'impostazione delle corrispondenti opere di pubblicazione veneziana (introduzione, digressioni storico-politiche, divisione della descrizione in sestieri, ecc.) e comprensibilmente ne traggono le informazioni principali; le altre fonti sono caratterizzate da una impostazione più soggettiva<sup>24</sup> e narrano racconti e descrizioni in prima persona: possono essere diari (con o senza date) oppure raccolte di lettere scritte per ideali interlocutori che sono rimasti nella città di partenza; rispetto alle guide, queste opere hanno un'impostazione più libera e sono ricche di opinioni personali e riferimenti a esperienze concrete (anche se non sempre realmente avvenute). Vi sono poi opere che si situano in una zona intermedia, poiché impostate secondo la struttura della guida, ma scritte in prima persona, oppure, viceversa, perché si tratta di diari il cui contenuto è però estremamente oggettivo e rigoroso. Come accennato le fonti straniere citano talvolta quelle veneziane, e più spesso si citano tra di

---

<sup>22</sup> Cfr. ELISA BIANCHI (a cura di), *Geografie private: i resoconti di viaggio come lettura del territorio*, Milano-Moncalieri, Unicopli-Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 1985; MARIA ENRICA D'AGOSTINI, *La letteratura di viaggio. Storie e prospettive di un genere letterario*, Milano, Guerini, 1987; ELVIO GUAGNINI, GUIDO SANTATO, *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura. Generi e forme della letteratura odepiorica tra Sette e Ottocento*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, Paris, Droz, 2003; TERESA ISENBURG, RENATO PASTA, *Immagini d'Italia e d'Europa nella letteratura e nella documentazione di viaggio nel 18. e nel 19. Secolo*, atti del Seminario internazionale (Firenze, 1999-2001), Firenze, Firenze University Press, 2004; RICCIARDA RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia: dal Settecento a oggi*, Brescia, Editrice La Scuola, 2012.

<sup>23</sup> Cfr. GILLES CHABAUT, ÉVELYNE COHEN, NATACHA COQUERY JÉRÔME PENEZ (a cura di), *Les guides imprimés du XVIIe au XXe siècle: villes, paysages, voyages*, Paris-Belin, col. Mappemonde, 2000.

<sup>24</sup> Cfr. EMANUELE KANCEFF, *I differenti aspetti del "diario di viaggio"*, in *Geografie private: i resoconti di viaggio... cit.*, pp. 17-25.

loro, dimostrando un passaggio delle informazioni (anche errate) da un'opera all'altra che rende difficile capire quali dati siano ricavati da un'osservazione diretta e quali, invece, siano frutto del ricorso a *topoi* letterari. È interessante comunque notare come molti viaggiatori si concentrino solo sugli aspetti della società, come se la visita alla città li lasci totalmente indifferenti. Questo avviene soprattutto quando il viaggio è mirato, ad esempio, allo studio delle manifestazioni artistiche o musicali, o compiuto da una persona interessata ad aspetti particolari della città (medici, scienziati, militari). Sostanzialmente si alternano nelle fonti due concezioni di Venezia: la città come organismo urbano (contrapposta allo Stato) e la città come unità di persone<sup>25</sup>.

I numerosi e approfonditi studi sulla letteratura di viaggio e il Grand Tour<sup>26</sup> impostano l'analisi e l'interpretazione delle fonti in modo non del tutto funzionale alla nostra ricerca, poiché l'ottica dalla quale guardano alle testimonianze è solitamente topografica, con particolare riferimento alle nazioni di provenienza dei viaggiatori, e tematica, con una maggiore attenzione ai dati che riguardano la società veneziana, più che il suo aspetto fisico e i modi della sua esperienza. Paradigmatico dell'approccio generale alla letteratura di viaggio su Venezia è il doppio volume *Viaggiatori stranieri a*

---

<sup>25</sup> Cfr. ALVISE ZORZI, *Venezia, mito e antimito* in *Venezia dei grandi viaggiatori...* cit., pp. 15-30, qui p. 17.

<sup>26</sup> Cfr. ANTONIO MORASSI, *Il "grand tour" degli inglesi nel Settecento*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1959; CHRISTOPHER HIBBERT, *The grand tour*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1969; GIAN PAOLO BRIZZI, *La pratica del viaggio d'istruzione in Italia nel Sei-Settecento*, «Annali dell'Istituto Storico italo-germanico in Trento», II, 1976, pp. 203-291; VITTOR IVO COMPARATO, *Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento: la formazione di un modello interpretativo*, «Quaderni storici», 1979, 42, III, pp. 851-66; MARIA ANTONELLA FUSCO, *Il topos tra vedutismo e turismo nei secoli XVIII-XIX*, in *Storia d'Italia, V, Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 764-85; EDWARD CHANEY, *The grand tour and the great rebellion: Richard Lassels and The voyage of Italy, in the seventeenth century*, Genève, Slatkine, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 1985; ATTILIO BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XVII secolo*, Milano, Silvana Editoriale, 1987; GIANNI EUGENIO VIOLA (a cura di) *Viaggiatori del Grand Tour in Italia*, Milano, Touring Club Italiano, 1987; DOMENICO ASTENGO, *In carrozza verso l'Italia. Appunti su viaggi e viaggiatori fra '700 e '800*, Savona, 1992; CESARE DE SETA, *L'Italia del grand tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa Napoli, 1992; ATTILIO BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995; BRUCE REDFORD, *Venice & the grand tour*, New Haven, Yale University Press, 1996; EDWARD CHANEY, *The evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance*, London-Portland, Or, Frank Cass Publisher, 1998; CESARE DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; JEREMY BLACK, *The British abroad: the Grand Tour in the eighteenth century*, Stroud, Sutton, 2003; GILLES BERTRAND, *Le grand tour revisité: pour une archéologie du tourisme : le voyage des français en Italie (milieu 18.e siècle-début 19.e siècle)*, Roma, École française de Rome, 2008.

*Venezia*<sup>27</sup>: il primo tomo, infatti, esamina le fonti (raccolte in una preziosa nota bibliografica in calce al volume) dal punto di vista della provenienza dei viaggiatori, mentre il secondo le raccoglie in itinerari tematici, dei quali nessuno legge le fonti per ricostruire la visione dei viaggiatori sulla città. Nel nostro caso questi dati non sempre aiutano a identificare il rapporto individuo-spazio urbano veneziano, e vengono dunque presi in considerazione soltanto *in funzione* del nostro specifico discorso.

### 1.2.3 - Fonti visive

Le fonti visive sono state prese in considerazione in quanto testimonianza di un particolare modo di guardare la città di Venezia<sup>28</sup>, oppure come tracce e memorie della sua esperienza, mentre non si è voluto concentrarsi su questioni di stile e iconografia, se non per brevi accenni funzionali al discorso. Sono state considerate un gran numero di immagini, con particolare attenzione per quelle più significative in relazione al problema della rappresentazione del contesto urbano. Si è preferito altresì rimanere nell'ambito degli artisti di maggior fama e per i quali erano già stati predisposti i cataloghi generali, che sono stati fondamentali per svolgere l'analisi quantitativa delle immagini. Il rapporto con le fonti testuali non ha mai voluto essere troppo diretto, semmai si è cercato di stabilire la matrice comune di un certo modo di guardare e rappresentare la città. Si sono prese dunque in considerazione fonti cartografiche<sup>29</sup>,

---

<sup>27</sup> EMANUELE KANCEFF (a cura di), *Viaggiatori stranieri a Venezia*, atti del Congresso (1979), a cura di, Genève, Slatkine, 1981, 2 voll.

<sup>28</sup> Ad esempio quello dei viaggiatori del Grand Tour: cfr. ANDREW WILTON, ILARIA BIGNAMINI (a cura di), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII Secolo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-7 aprile 1997), Milano, Skira, 1997; CESARE DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia...* cit.; CESARE DE SETA (a cura di), *Grand tour: viaggi narrati e dipinti*, atti di un convegno internazionale (Roma, 1997), Napoli, Electa Napoli, 2001; LILIANA BARROERO, FERNANDO MAZZOCCA (a cura di), *Pompeo Batoni (1708-1787): l'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della Mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2008.

<sup>29</sup> Sulla cartografia a Venezia si veda: GIOVANNI MARINELLI, *Saggio di cartografia della regione veneta*, Venezia, 1881; JURGEN SCHULZ, *The printed plans and panoramic views of Venice (1486-1797)*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 7 (1974), pp. 7-182; GIANDOMENICO ROMANELLI, SUSANNA BIADENE (a cura di), *Venezia: piante e vedute. Catalogo del fondo cartografico a stampa del Museo Correr*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1982; GINO MORETTO (a cura di), *Venetia: le immagini della Repubblica, 1, Piante e vedute prospettiche della città dal 1479 al 1797*, Piazzola sul Brenta, Papergraf, 2001; GIULIANA BASO, MARISA SCARSO, CAMILLO TONINI (a cura di), *La laguna di Venezia nella cartografia storica a stampa del Museo Correr*, Venezia, Musei civici veneziani, IUAV, Marsilio, 2003; ENNIO CONCINA, *In descriptio con*

realizzate a e fuori Venezia, come piante, mappe, panorami e catasti, pubblicate singolarmente oppure all'interno di opere più generali, che raccolgono le immagini di diversi luoghi d'Italia e d'Europa; il punto di partenza per la scelta della prospettiva di indagine sta nella considerazione che

l'immagine cartografica, nel momento in cui non è più impiegata come semplice illustrazione di un discorso sulla città ed è raccordata a un ampio spettro di altre fonti, primarie e secondarie, risulta testimonianza non più eludibile non solo di un preciso momento storico, di particolari evenienze, ma anche del sistema complessivo di auto-rappresentazione di una società in una sua certa fase temporale<sup>30</sup>.

Analogamente, anche opere realizzate per una committenza straniera possono ambire a incarnare la rappresentazione della città secondo quel particolare punto di vista, per questo sono state prese in considerazione anche opere pittoriche che rientrano nel genere del vedutismo<sup>31</sup>, ma anche immagini più vicine a una committenza urbana, se

---

*pentura*": note sulla rappresentazione urbana e sulla cartografia nella Venezia del Trecento, in FABRIZIO BORIN, FILIPPO PEDROCCO (a cura di), *Venezia e Venezia: descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, atti della giornata di studio (Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "G. Mazzariol", 2 marzo 2000), Padova, Il Poligrafo, 2003, pp. 15-21; VLADIMIRO VALERIO (a cura di), *Cartografi veneti. Mappe, uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, Padova, Editoriale Progemma, 2007; MARICA MILANESI, *Cartografia per un principe senza corte. Venezia nel Quattrocento*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2008; CAMILLO TONINI, *La cartografia storica dagli archivi familiari alle raccolte del Museo Correr di Venezia*, in MICHELA AGAZZI, MARTINA FRANK, SERGIO MARINELLI (a cura di), *Archivi di disegni disegni in archivio*, atti della giornata di studi (Università Ca' Foscari Venezia, Biblioteca Servizio Didattico, Zattere, 20 Maggio 2010), Saonara (Pd), Il prato, 2012, pp. 60-72.

<sup>30</sup> GIUSEPPE BARBIERI, *L'analisi cartografica da ausilio a ambito della storia urbana: il caso di Padova*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Age: commande, production et reception de l'oeuvre d'art. Melanges en hommage a Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, pp. 354-360, qui p. 356.

<sup>31</sup> Si riporta qui una breve nota bibliografica dei principali e più recenti volumi che trattano del genere della veduta a Venezia; voci più specifiche sui singoli artisti saranno fornire all'interno dei capitoli; cfr: PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *I vedutisti veneziani del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno-15 ottobre 1967), Venezia, Alfieri, 1967; ANDRÉ CORBOZ, *Venise difficile à voir*, in MAURO NATALE (a cura di), *Art Vénitien en Suisse et au Liechtenstein*, catalogo della mostra (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, 1978), Milano, Electa, 1978, pp. 33-51; ERIK FORSSMAN, *Quattro secoli di vedutismo veneziano ed europeo* Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1986; BERNARD AIKEMA, BOUDEWIJN BAKKER (a cura di), *Painters of Venice: the story of the venetian "veduta"*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1990; ADRIANO MARIUZ, *Venezia nel prisma di Canaletto*, in RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *Il Settecento. La Pittura (I)*, in *Storia di Venezia. Temi. L'Arte*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994; ISABELLA REALE, DARIO SUCCI (a cura di), *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, catalogo della mostra (Padova Palazzo della Ragione, 25 settembre-26 dicembre 1994), Milano, Electa, 1994; FILIPPO PEDROCCO, *Il Settecento a Venezia. I vedutisti*, Milano, Rizzoli, 2001; LAURA LAUREATI, LUDOVICA TREZZANI, FILIPPO PEDROCCO, ISABELLA REALE (a cura di), *Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 26 ottobre 2002-9

non pubblica, ovvero raffiguranti scene (feste, regate, cerimonie, ma anche avvenimenti storici e rappresentazioni allegoriche) che si svolgono nello spazio urbano; infine gli album a stampa che raccolgono vedute e panorami della città dalle *Fabbriche* di Luca Carlevarij (pubblicate nel 1703) all'opera *Il Canal Grande di Venezia*, di Antonio Quadri, con incisioni di Dioniso Moretti del 1828.

### 1.3 - Il metodo della ricerca

La ricerca è proceduta in parallelo tra studio delle fonti secondarie e analisi di quelle primarie. Non entriamo nel merito dello studio della letteratura scientifica, che si è svolto nel modo tradizionale, mentre sarà utile chiarire il metodo di analisi delle fonti descritte nel paragrafo precedente.

I diari, le guide e altre opere di pubblicazione straniera sono state organizzate in un database composto da più tabelle: una, la più completa, raccoglie le informazioni di schedatura; le altre organizzano i dati e le informazioni secondo due livelli di approfondimento: il primo, finalizzato a rilevare quelli che sono le linee maggiormente percorse nelle opere riguardo la descrizione della città, e che ha permesso di impostare lo scheletro del discorso; il secondo, entra più nello specifico della qualità delle informazioni per ogni singola opera e ha fornito i contenuti di “riempimento” della struttura di base. Il lavoro sulle fonti straniere ha permesso la selezione di circa quaranta titoli (degli oltre 150 schedati) su cui si è poi concentrata l'analisi. Non tutti, infatti, sono risultati utili alla ricerca, principalmente perché Venezia non è compresa

---

febbraio 2003 / Venezia, Museo Correr, 28 febbraio – 18 maggio 2003), Roma, Viviani Editore, 2002; GIUSEPPE PAVANELLO, ALBERTO CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi splendori*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 23 ottobre 2008-5 aprile 2009), Venezia, Marsilio, 2008; AMANDA BRADLEY, CHARLES BEDDINGTON (a cura di), *Venice: Canaletto and his rivals*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 13 ottobre 2010-16 gennaio 2011), London, National Gallery Company, 2010; *Canaletto e i vedutisti: l'incanto dell'acqua*, Catalogo della mostra (Orta San Giulio, 2011), Cinisello Balsamo, Silvana, 2011; BOZENA ANNA KOWALCZYK (a cura di), *Canaletto, Guardi: les deux maitres de Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Jacquemart-André 14 settembre 2012-14 gennaio 2013), Bruxelles, Fonds Mercator, 2012; *Il vedutismo veneziano: una nuova visione*, atti del Seminario (Milano, 2011), Milano, Fondazione Bracco, 2012.

nell'itinerario descritto, oppure perché non vi è traccia di informazioni interessanti riguardo la città. Si è cercato di evitare di inserire all'interno dei saggi critici lunghe citazioni dalle fonti, se non quando strettamente necessario, per rendere più snella la trattazione e non appesantire il discorso. Testimonianze più ampie, o in aggiunta a quella inserita nella stesura, sono state inserite in nota oppure fanno parte del database nella sezione "Apparati".

Le fonti visive sono state anch'esse catalogate in un database abbastanza ricco, ma non completo, per ragioni di oggettiva impossibilità a mettere insieme, nel tempo e nei modi in cui questa ricerca si è svolta, tutte le immagini raffiguranti Venezia realizzate nell'arco cronologico preso in considerazione. L'analisi si è svolta sia sul piano quantitativo (quali elementi dello spazio veneziano vengono raffigurati e quanto spesso compaiono) che qualitativo (ovvero come vengono ripresi, secondo quali prospettive e punti di vista).

Ciò che ci preme sottolineare infine è che il fine ultimo del lavoro di catalogazione non è la ricostruzione di un discorso separato per ciascuna fonte, ma il confronto costante e serrato tra le varie testimonianze. È solo da tale confronto che, a nostro avviso, le infinite *forme* di Venezia *vissute* durante i secoli negli occhi e nelle menti di tutti coloro che l'hanno visitata possono riunirsi in una sola, sfaccettata ma coerente, sulla quale si basano le proposte della seconda parte. Tali osservazioni stanno alla base delle interpretazioni critiche di questa prima sezione. L'analisi e la messa in relazione delle fonti visive e testuali permette di mettere a fuoco alcune costanti significative dell'approccio alla città, ma anche scarti e difformità di giudizi altrettanto degni di nota, poiché utili a comprendere come una stessa modalità di fruizione della città, ma svolta in momenti diversi, o da persone di diversa provenienza, o ancora con diverse finalità di visita, generi forme di comprensione di Venezia differenti e talvolta opposte. Tali dati storici, confrontati con le *verità* scientifiche emerse dallo studio e dalla ricerca sull'ambiente urbano veneziano nel suo complesso, permettono in definitiva di capire se esistano modalità di esperienza della città che possiamo considerare propedeutiche alla presa di coscienza da parte dei fruitori delle caratteristiche intrinseche di Venezia, la cui conoscenza è punto di partenza imprescindibile per una sua corretta interpretazione.

### 1.3 - L'approccio alla laguna e alla città

Entrando nel merito del lavoro svolto per questo capitolo, per questa prima analisi la raccolta e la catalogazione dei contenuti è proceduta distinguendo, nei testi, le parti descrittive e il racconto esperienziale, per cercare di evidenziare la relazione tra modalità di fruizione e dati riportati nelle opere; successivamente si è proceduto a un confronto tra queste informazioni complesse e le diverse tipologie di rappresentazione visiva della città, per comprendere se esistono relazioni e su quali aspetti esse si basano. Nelle pagine che seguono non verrà dunque esposta la totalità dei contenuti, ma si cercherà dare conto dei problemi emersi dallo studio e dalla messa in relazione dei materiali; il discorso prende avvio dai racconti e dalle visioni della città dall'“esterno”, per poi spostarsi all'interno dello spazio urbano, e procede secondo una logica che si origina dal confronto tra le diverse modalità di esperienza della città: il viaggio in gondola, la salita sul Campanile, la contemplazione dall'esterno, la scoperta della struttura urbana.

Fino all'inaugurazione del ponte della ferrovia, nel 1846<sup>32</sup>, per giungere a Venezia, che si fosse mercanti, viaggiatori, o cittadini di ritorno da una trasferta in terraferma, si era costretti a compiere un tragitto di almeno cinque miglia in barca. Si poteva arrivare da diverse direzioni<sup>33</sup>: da Fusina, al termine del percorso che da Padova portava alla laguna attraverso il Brenta, e lungo il canale della Giudecca risalire il Canal Grande dal Bacino<sup>34</sup>. Oppure da Mestre, per chi arrivava da Treviso, da Bassano o dal Friuli, lungo il canale di Mestre, lambendo l'isola di San Secondo, entrando dal Canale di Cannaregio

---

<sup>32</sup> Cfr. ALESSANDRO CHERUBINI, *Nuovi collegamenti translagunari*, in GUIDO ZUCCONI (a cura di), *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 72-79; LAURA FACCHINELLI, *Il ponte ferroviario fra Venezia e la Terraferma*, in ALFREDO BUCCARO, GIULIO FABRICATORE, LIA MARIA PAPA (a cura di), *Storia dell'ingegneria*, atti del convegno (Napoli, 8-9 marzo 2006), Napoli, Cuzzolin, 2006, pp. 1031-1039.

<sup>33</sup> Cfr. ALBERTO COSULICH, *Viaggi e turismo a Venezia dal Cinquecento al Novecento*, Venezia, Edizioni “I Sette”, 1990, p. 87.

<sup>34</sup> Cfr. JOHN CETWODE EUSTACE, *A tour through Italy, exhibiting a view of its scenery, its antiquities, and its monuments; particularly as they are object of classical interest and elucidation [...]*, London, printed for J. Mawman, 1813, vol I, p. 66: «About five o'clock we arrived at Fusina [...]. We embarked and gliding over the Lagune [...], touched at the Island of St. Georgio, half way, that is two miles from the main land on one side, and from Venice on the other, and then entering the city, rowed up the grand canal, and passed under Rialto; admiring as we advanced, the various architecture and vast edifices that line its sides».



e, da qui, ancora una volta nel *Canalazzo*<sup>35</sup>; oppure, chi si muoveva dall'Emilia, da Bologna o Ferrara, tramite il delta del Po doveva risalire la laguna da Chioggia ed entrare nel Bacino di San Marco, per sbarcare nei pressi del Molo e della Riva degli Schiavoni<sup>36</sup>. In ogni caso, il primo elemento dello spazio urbano veneziano con il quale il fruitore entrava in contatto era l'acqua che, prima di penetrare la città in ogni andito, la circonda completamente, e costituisce la sua prima forma di difesa, porta di una città senza porte<sup>37</sup>. Non sorprende dunque l'attenzione che molte fonti riservano alla Laguna, al modo particolare con cui Venezia emerge dalle sue acque e alla precisa posizione che essa occupa all'interno di questo angolo di Mare Adriatico: una situazione da tutti percepita come determinante della stessa esistenza di Venezia: «Auch ohne Belehrung der Geschechte, scheint die sonderbare Lage der Stadt ihre erste Stifung zu verrathen»<sup>38</sup>.

L'*esperienza* di attraversamento dello spazio lagunare non lascia molte tracce nei diari dei viaggiatori ed è totalmente assente nelle guide<sup>39</sup>, sia veneziane che straniere, mentre più spesso compare la sua descrizione, di maggiore o minore ampiezza, in cui si ripetono lungo tutto il periodo preso in considerazione pressappoco le stesse informazioni fondamentali, le medesime contenute già nelle fonti quattro-cinquecentesche: il *De situ urbis venetae* di Marcantonio Sabellico (1494), il *De origine, situ et magistrati bus urbis venetae*

---

<sup>35</sup> Cfr. WILLIAM BECKFORD, *Italy: with sketches of Spain and Portugal* [...], London, Baudry's Europea Library, 1834, pp. 46-47: «Our route to Venice lay winding about the variegated plains I had surveyed from Mosolente; and after dining at Treviso we came in two hours and a half to Mestre [...]. Embarking our baggage at the last mentioned place, we stepped into a gondola [...]. We were soon out of the canal of Mestre [...]. We were now drawing very near the city, and a confused hum began to interrupt the evening stillness; gondolas were continually passing and repassing, and the entrance of Canal Reggio, with all its stir and bustle, lay before us. [...] Leaving the Palazzo Pesaro [...] we were soon landed before the Leon Bianco [...]». Il Leon Bianco era l'albergo più rinomato e frequentato di Venezia, collocato sul Canal Grande nei pressi di Rialto.

<sup>36</sup> Questo percorso si ritrova soprattutto nelle opere seicentesche, cfr. JEAN HUGUETAN, *Voyage d'italie curieux et nouveau* [...], A Lyon, Chez Thomas amaurly, Libraire, 1681, p. 200: «parce que nous venino dans la barque du Courier de Ferrare [...], nous débarquâmes sans difficulté, près de la place S. Marc».

<sup>37</sup> Cfr. AUBRY DE LA MOTRAYE, *Travels through Europe, Asia, and into Part of Africa; ith Proper Cutts and Maps* [...], London, Printed for the Author, 1723, vol I, p. 64: «*Venice* i san open Place, having neither Gates, Walls, Fortifications, Citadel, nor Garrison; yeti t is certainly one of the strongest Places in *Europe*».

<sup>38</sup> FRIEDRICH JOHANN LORENZ MEYER, *Voyage en Italie*, 1792, ed. cons. Paris, 1802, p. 21.

<sup>39</sup> Nelle guide straniere e negli "itinerari" compaiono spesso indicazioni utili al viaggiatore, come i punti di partenza e i prezzi delle corriere dalla terraferma per Venezia e viceversa, cfr. LOUIS DUTENS, *Itinéraire des routes les plus fréquentées, ou journal de plusieurs voyages aux villes principales de l'Europe, depuis 1768 jusqu'en 1783*[...] Sixième édition, Paris, Chez T. Barrois le jeune, 1788, p. 78 sgg.

di Marin Sanudo (1493-1530), e la *Venetia città nobilissima et singolare* del Sansovino (nelle diverse edizioni): si precisa che Venezia è collocata nel mezzo di una laguna prossima al Mare Adriatico (solitamente, ma non sempre, specificando la qualità delle acque, “salse” per gli autori più precisi, “di mare” per gli altri), che la laguna ha forma di arco o anfiteatro<sup>40</sup> ed è delimitata a ovest dalla terraferma e a est da più lidi, tra i quali si aprono passaggi per le navi commerciali; si nominano i fiumi che portano l’acqua nel bacino lagunare e talvolta si forniscono le precise coordinate geografiche, come si ritrova, ad esempio, nell’introduzione dell’edizione 1736 della *Cronica veneta* di Pietro Antonio Pacifico, che trae l’informazione, citando letteralmente, dal Coronelli<sup>41</sup>:

È collocata adunque *Venezia* in mezzo dell’acque salse ne’ gradi 45. m. 30. di latitudine settentrionale; e gradi 34. m. 55. Di longitudine, sotto il parallelo XV [...]. | L’altezza degli Argini, eretti dall’arte ne’ lunghi Lidi di cento miglia di giro a guisa d’arco, formati dalla natura, e muniti di replicate Dighe, la rinchiude in breve distanza di cinque sole miglia da Terra ferma nell’ultimo ricesso del Golfo, a cui si è mutato il nome antico di mare Adriatico, imponendogli quello di Venezia. I sette intervalli, cioè de’ tre Porti, del Lido maggiore, di Sant’Erasmus, de’ due Castelli, di Malamocco, di Chioggia, e di Brondolo, facendo l’ufficio di Porti, aprono l’adito verso la città a’ Naviglj d’ogni condizione, anche dalle Regioni più remote, che le portano il maggior commercio. | Le mura di questa inclita Città sono da 20. Isole all’intorno fabbricate dalla Natura, che pajono fatte a bella posta, sulle quali appariscono come tante rocche, e fortezze diverse Chiese e Monisterj, alcune lontane, ed altre vicine [...]. | Si veggono pure sparse qua e là nelle Lagune che la circondano, alte paludi, parte formate dal flusso e riflusso del Mare, e parte da que’ Fiumi, che vi metton foci, quali sono il Tagliamento, il Livenza, la Piave, il Sile, la Brenta, il Bacchiglione, l’Adige e il Po<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Cfr. JOHN BREVAL, *Remarks On several parts of Europe, Relating Chiefly to Their Antiquities and History Collected upon the Spot, In several Tours since the Year 1723*; [...], London, H. Lintot, 1738, vol. I, p. 107.

<sup>41</sup> L’introduzione dell’edizione 1736 della *Cronica veneta* di Pacifico combina brani tratti dall’introduzione della *Venetia città nobilissima et singolare* di Sansovino e brani tratti dalla *Guida de’ Forestieri* del Coronelli, ed è dunque la più ricca di informazioni tra quelle analizzate. È pertanto necessario tenere conto che le informazioni riportate erano accessibili ai lettori già prima della data di pubblicazione di questa edizione della *Cronica*. Le coordinate geografiche, in particolare, sono prova della precisione scientifica di Coronelli, che dal 1684 vestiva la carica di Cosmografo ufficiale della Repubblica di Venezia.

<sup>42</sup> PACIFICO, *Cronica Veneta...* cit., 1936, pp. 14-15.

Non tutte le guide veneziane successive a Pacifico contengono questo genere di informazioni, non il *Forestiere illuminato* e neppure le guide di Moschini e Quadri, mentre sono rilevabili in diverse guide e diari stranieri tra XVII e XVIII secolo, solitamente in forme più sintetiche, contenute in una singola frase oppure in un breve paragrafo, nel quale ci si limita a comunicare che Venezia è «one of the finest cities in the world; and certainly the most singular, being built [...] in the midst of shallows, called the *Lagunes*»<sup>43</sup>, ovvero «roads kept open in the sea at an immense expence, and defended from it by a noble stone rampart on the south-east, a mile in length, at the end of which stands the town of Pelestrina»<sup>44</sup>; in taluni casi, gli autori stranieri riprendono quasi alla lettera i contenuti e la struttura delle informazioni delle opere veneziane. È il caso di Deseine e di Ray:

Venice is built upon certain little islands in the middle of the sea, or rather in the middle of certain flats or shallows cover'd alla over with water at full sea, but about the city, when the tide is out, in many places bare, called by the Italians, Lagune. These Lagune are incluse and separated from the main gulph, or Adriatic sea by a bank of earth (il Lito or Lido they calli t) [...] and resemble the space contained in a bent bow, the bow being the shore of the firm land, and the Lido the string. ...] It is discontinued by seven, say some, say others by five breaks or apertures, and those not very wide ones, which they call ports or havens, and by which the Lagune communicate with the gulph. Into, or not far from the Lagune, most of the great rivers of Italy empty themselves [...]<sup>45</sup>.

In rari casi la laguna è oggetto di un ampio approfondimento mirato a spiegarne nel dettaglio le caratteristiche morfologiche e orografiche, nonché le modifiche verificatisi nel tempo nell'area e le loro cause. Maximilien Misson, ad esempio, si dilunga

---

<sup>43</sup> THOMAS MARTYN, *A tour through Italy. Containing full directions for travelling in that interesting country; with ample catalogues of every thing that is curious in architecture, painting, sculpture, &c* [...], London, Printed for C. and G. Kearsley, 1791, p. 416; dello stesso avviso, quasi un secolo prima, è GILBERT BURNET, *Some letters, containing An account of what seemed most remarkable in Travelling through Switserland, Italy, some parts of Germany, &c. In the Years 1685 and 1686* [...], The Second Edition, Rotterdam, Abraham Acher, 1687, p. 127: «It is certainly the most surprising sight in the whole World, to see so vast a *City*, situated thus in the *Sea*».

<sup>44</sup> JAMES EDWARD SMITH, *A sketch of a tour on the continent, in the years 1786 and 1787* [...], London, printed for the Author, by J. Davis, 1793, pp. 361-362.

<sup>45</sup> JOHN RAY, *Travels through the low-countries, Germany, Italy and France, With curious Observations* [...], London, Printed for J. Walthoe, D. Midwinter, A. Bettesworth and C Hitch [...], 1738, vol. I p. 126.

volontariamente su questi aspetti, poiché ritiene che «per darvi un'idea esatta di Venezia bisogna descrivere che cos'è quest'acqua in mezzo alla quale è posta»<sup>46</sup>. Tale impostazione, basata su una dichiarata volontà di descrivere i luoghi citati in maniera oggettiva e rigorosa,<sup>47</sup> riflette l'influenza che ebbero su Misson ambienti intellettuali di stampo protestante, sia durante il periodo di formazione in Svizzera, presso l'Accademia calvinista di Ginevra, che successivamente in Francia<sup>48</sup> e in Inghilterra, dove, naturalizzato inglese nel 1687, vivrà sino alla morte avvenuta nel 1721; egli dunque non è estraneo a quel movimento che prende il nome di “Repubblica delle Lettere” e ai dibattiti che da esso scaturirono<sup>49</sup>, improntati sulla razionalità e la scientificità dei temi, nonché sulla critica agli aspetti più irrazionali (religione e superstizione, soprattutto) delle società del tempo, atteggiamento che Misson mantiene costantemente nella trattazione e che gli deriva anche dalla sua condizione di protestante perseguitato<sup>50</sup>.

Più di un secolo dopo, nelle sue *Letters from the North of Italy*, il poeta e traduttore inglese William Stewart Rose torna prepotentemente sull'argomento, dedicando alla descrizione della laguna e al suo rapporto con il contesto urbano veneziano buona parte della XXVII lettera, datata novembre 1817. Le finalità sembrano essere le stesse di Misson, ma qui il discorso si carica di una forte valenza politica, poiché l'autore

---

<sup>46</sup> FRANÇOIS MAXIMILIEN MISSON, *Viaggio in Italia*, 1702, tr. it. a cura di Gianni Eugenio Viola, Palermo, L'epos, 2007, p. 82.

<sup>47</sup> Cfr. LETIZIA NORCI CAGIANO, *Introduzione*, ivi, pp. 11-35, qui p. 23.

<sup>48</sup> «La revoca dell'editto di Nantes costringe i Misson a emigrare oltremarina, ma Maximilien resta in Francia, sotto la protezione del duca di Ormond, membro di uno dei casati più nobili e ricchi d'Inghilterra. Dal 1685 al 1687 è precettore del figlio del duca, conte di Arran: [...] con lui progetta un viaggio in Francia, Italia, Germania e Olanda, per passare poi in Inghilterra»: ivi, p. 15.

<sup>49</sup> «La formazione di Misson è radicata nella Francia classicista e assolutistica di Luigi XIV; tuttavia le sue principali esperienze sono legate a Ginevra, ai Paesi Bassi, all'Inghilterra, luoghi dove si concentra il movimento intellettuale protestante negli anni intorno alla revoca dell'editto di Nantes. Il nostro autore, come la sua famiglia, è legato ai maggiori rappresentanti di questo movimento, da Pierre Bayle a Henri Basnage, Jean Leclerc, Jaques Bernard, e respira l'atmosfera culturale sorbendone lo spirito razionalista, divulgatore, enciclopedico e internazionale. È un mondo di corrispondenze, di gazzette di dibattiti [...]; mondo del quale Misson fa parte, senza esserne protagonista»: ivi, pp. 15-16; Cfr. BRUNA CONCONI, *Echi della 'République des Lettres' nel 'Nouveau Voyage d'Italie' di Maximilien Misson*, in *Parcours et rencontres. Mélanges de langue d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 787-819.

<sup>50</sup> Cfr. NORCI CAGIANO, *Introduzione...* cit. p. 24. Si veda in proposito BRUNA CONCONI, *Ille ne connoissent non plus notre religion [...] qu'on la connoti chez le Topinamboux: l'Italia di Maximilien Misson tra vecchio e nuovo paganesimo*, in *Letteratura, identità culturali e immagini nazionali*, a cura di Anna Maria Raugeri, Pisa, ETS, 1997, pp. 89-111.

mette in relazione l'ormai evidente problema dell'innalzamento del fondo della laguna, causa del fenomeno dell'acqua alta<sup>51</sup> (che altri scrittori prima e dopo di lui non esitarono a denunciare, mentre non se ne trova traccia nelle guide) con l'incapacità del reazionario governo austriaco di gestire di un ambiente così complesso come quello dal quale Venezia è sorta e si è sviluppata, ambiente caratterizzato da un fragile equilibrio che rischia di compromettere la vita stessa della città. Rose mette a confronto la situazione veneziana con quella di alcune zone dell'Inghilterra, dove:

[...] our men of science have so happily studied the principle of turning the arms of nature against herself. – I allude to the possibility of penning the waters thus supplied and occasionally sleeping channels with their efflux. | But if this was too expensive a scheme for the late Venetian government, you will easily imagine that it was not of a nature to be adept by the Austrian. That government has indeed evinced such strange ignorance and perverseness on all subjects connected with the waters and commerce of this place, that I can only compare it to a child who, having long cried for a watch, and at last become possessed of it, renders it useless by gratuitous mischief, or neglect<sup>52</sup>.

Una buona gestione del territorio lagunare nella sua interezza è dunque condizione indispensabile per mantenere salubre e pulita la città; e in questo caso serve a sottolineare ancora di più la negligenza degli Austriaci, in contrapposizione non tanto al governo veneziano - al quale Rose riconosce comunque il merito di aver elaborato delle soluzioni per evitare l'apporto di detriti in laguna, deviano il corso dei fiumi che in essa sfociarono<sup>53</sup> - ma soprattutto ai Francesi che, seppur in tempi brevi, si erano dimostrati disposti a operare per un ammodernamento della città e a evitare il suo inesorabile declino. Infatti:

---

<sup>51</sup> «In the mean time [si riferisce qui alla mancanza di iniziativa del governo austriaco nel riparare i Murazzi, costruiti tra il 1744 e il 1782] the breach was increasing, and a heavy sea and high tide having laid the Place of St. Mark under water, it was at last held advisable to stop the leak»: WILLIAM STEWART ROSE, *Letters from the north of Italy. Addressed to Henry Hallam* [...], London, John Murray (C. Roworth), 1819, vol. I p. 279.

<sup>52</sup> ROSE, *Letters from the north of Italy...* cit., pp. 277-278.

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*, p. 277.

The French had not the sin to answer for; at least not to the same extent. At present not even the canals of the town are cleansed, except where the immediate ill consequences of the neglect are felt by the government, as in the neighbourhood of the arsenal; thug this is productive of manifest inconvenience, and is likely to be of prejudice to the health of the inhabitants<sup>54</sup>.

L'evidente attenzione manifestata per la laguna da questi due personaggi, che è decisamente più ampia di quella degli altri autori, condivide tuttavia con essi un medesimo aspetto: nelle pagine di Sansovino, Coronelli, Ray, Misson, Rose e molti altri, la laguna viene sempre descritta e rappresentata in funzione della città, con-testo del testo veneziano, due spazi che sono tra loro in rapporto concentrico a formare un'unità coesa che, si sottolinea nelle fonti, è separata dal mare dalla lunga striscia dei lidi e distinta dalla terra ferma per la presenza delle acque. La centralità dell'agglomerato urbano è testimoniata dal fatto che, nella maggior parte dei racconti, durante il passaggio *attraverso* la laguna lo sguardo si concentra verso di esso accennando senza approfondire più di tanto alla presenza di altri elementi nello spazio lagunare, come vedremo in seguito. Tuttavia, da una certa data in poi, che possiamo collocare grosso modo alla metà del XVIII secolo, le fonti iniziano a fare riferimento ad altre prospettive di veduta e di fruizione dell'ambiente lagunare che testimoniano di una sempre maggiore attenzione a tutto ciò che si trova attorno a Venezia, ma in un'ottica del tutto diversa dalla precedente. Tale cambiamento di prospettiva può essere messo in relazione con un duplice modo di guardare e rappresentare la città e il suo contesto, che ha radici nella produzione cartografica del periodo rinascimentale. Per comprenderne il senso, dunque, dobbiamo dunque tornare indietro di diversi decenni e prendere in considerazione due modelli di rappresentazione di Venezia: la celebre veduta di Jacopo de' Barbari<sup>55</sup> e Antonio Kolb<sup>56</sup> [Fig. 1] e la pianta prospettica della città e delle lagune contenuta nell'*Isolario* di Benedetto Bordone<sup>57</sup> [Fig. 2].

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 278.

<sup>55</sup> Sulla vita e l'opera Jacopo de' Barbari si veda: SIMONE FERRARI, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano, Mondadori, 2006

<sup>56</sup> Si tratta di una xilografia in sei legni, redatta in tre stati, la cui cronologia si basa sulle modifiche della cuspide del Campanile di san Marco raffigurata nel disegno. Il più antico risale al 1500, l'ultimo al 1514.

Com'è noto, la pianta di Jacopo de' Barbari ha segnato uno spartiacque nella produzione di piante e mappe della città di Venezia, dando l'avvio al ricchissimo filone delle vedute incise a volo d'uccello e presentandosi quale opere di straordinaria, sebbene non totale, precisione documentaria<sup>58</sup>. L'opera del de' Barbari si inserisce nel processo di definizione dei canoni di realizzazione dei ritratti di città<sup>59</sup>, il quale procede lungo la messa a punto degli strumenti della prospettiva e la contemporanea individuazione del punto di ripresa ideale dal quale guardare e rappresentare la città, che si stabilizza in un punto rialzato solitamente corrispondente a una posizione reale, su un'altura a ridosso dell'agglomerato urbano: così è, ad esempio, per la celebre tavola dipinta con la *Veduta di Firenze* di Francesco Rosselli, del 1495 (Cambridge, Fitzwilliam Museum) [Fig. 3]. Venezia, tuttavia, «non aveva, in relazione ai mezzi tecnici dell'epoca, i requisiti geografici per essere oggetto di una veduta globale»<sup>60</sup>, poiché circondata dall'acqua. Fu dunque necessario “inventare” un nuovo modello di rappresentazione della città, che combinava pittura e prospettiva<sup>61</sup> e, con ogni probabilità, almeno in

---

Il mercante tedesco Antonio Kolb fu il promotore dell'iniziativa, mentre Jacopo de' Barbari ne eseguì, forse con aiuti, il disegno. Per una scheda tecnica si veda GIOCONDO CASSINI, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1982, cat. 5, pp. 43-45. Per la bibliografia aggiornata si vedano le indicazioni in nota nelle prossime pagine.

<sup>57</sup> È una xilografia di piccolo formato (mm 223x329) contenuta in *Libro di Benedetto Bordone. Nel quale si ragiona di tutte l'Isole del mondo con li loro nomi antichi e moderni*, Venezia, Nicolò Zoppino, 1528, in folio. Ne esistono altre due edizioni, la prima dello stesso editore (1534), la seconda per tipi di Fr. Di Leno (senza data, indicata dal Cassini come del 1537), cfr. CASSINI, *Piante e vedute...* cit. cat. 8, pp. 50. Cfr. anche MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Benedetto Padovano e Benedetto Bordone primo tentativo per un "Corpus" di Benedetto Padovano*, in «Commentari», N.S. 18 (1967), pp. 21-42; DAVID Y. KIM, *Uneasy reflections : images of Venice and Tenochtitlan in Benedetto Bordone's "Isolario"*, in «Res», 2006, 49-50, pp., 80-92.

<sup>58</sup> In realtà l'interpretazione della pianta del de' Barbari ha dato luogo ad almeno due punti di vista che hanno voluto riconoscere all'opera del de' Barbari due diversi livelli di “importanza”: secondo Schulz si tratta di un'opera di pregevole fattura ma inserita in una catena di varianti di uno stesso modello che ritiene precedente, per Falchetta essa è un unicum, ma anche un unicum per tutto il corso del '500 fino alla metà del XVII secolo; questa differenza di vedute porta i due studiosi a dare alla pianta un significato opposto, come vedremo più avanti nel testo. Cfr. JURGEN SCHULZ, *The printed plans...* cit. PIERO FALCHETTA, *La misura dipinta. Rilettura tecnica e semantica della veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari*, in «Ateneo Veneto», CLXXVIII (ns XXIX), 1991, n. 29, pp. 273-305; JURGEN SCHULZ, *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, Panini, 1990 e 2006.

<sup>59</sup> Si vedano in proposito lo studio canonico, LUCIA NUTI, *Ritratti di città*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 133-163; CESARE DE SETA, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 10-80.

<sup>60</sup> NUTI, *Ritratti di città...* cit., p. 143.

<sup>61</sup> Cfr. *ivi*, pp. 154-155.

parte, una ripresa dal vero<sup>62</sup>, dato che la situazione costringeva a spostare molto in alto il punto di vista<sup>63</sup>, appunto *a volo d'uccello*.

Tale filone veneziano non è unitario, poiché due sono le tipologie di rappresentazioni che si generano dall'opera di Jacopo: le vedute di dimensioni uguali o maggiori del *folio* ed esemplari di dimensioni uguali o minori del quarto. Pur condividendo con il modello, e tra loro, un medesimo punto di osservazione sulla città, questi due filoni differiscono profondamente in termini di composizione, per cui il primo rimane fedele all'originale anche per quanto riguarda la precisione del dettaglio, mentre il secondo, di cui il più antico esempio è proprio la pianta di Benedetto Bordone, modifica sensibilmente la rappresentazione dello spazio occupato dalle lagune<sup>64</sup>. Infatti, come ha giustamente rilevato Jurgen Schulz nel fondamentale saggio del 1974 già ricordato in nota, «Where Jacopo showed above the city the plain of the *terraferma* and a chain of distant mountains, Bordone reproduced no more than a corner of the mainland and introduced instead a conventionalized representation of the islands of the littoral. As a result, the city is shown completely ringed by land [...]»<sup>65</sup>. Inoltre, nonostante la prima sia palesemente migliore nella fattura, nell'accuratezza topografica e nella qualità della resa estetica, è la composizione di Bordone ad avere maggiore diffusione per tutto il XVI secolo e oltre, diventando «part of the standard image of Venice»<sup>66</sup>. Un'immagine non solo visiva, ma anche letteraria, se consideriamo le parole con cui Francesco Sansovino, nella sua opera più celebre, introduce la descrizione di Venezia, che sembrano ricalcare *in toto* la raffigurazione di Bordone: «Giace adunque la città di Venetia nel mezzo dell'acque salse<sup>67</sup>, distesa da Levante, da un *lido aperto in sette luoghi*, il quale circondato l'ultimo golfo del mare Adriatico, forma alle spalle profonde paludi, fatte in parte dallo scaricamento dei fiumi, & in parte dal flusso, & riflusso del mare; [...] & circondata per lungo tratto fino a tramontana da i margini di *terraferma* [...]. Fra i quali

---

<sup>62</sup> Su questo aspetto non c'è accordo tra gli studiosi. Vedremo nel proseguo del testo su quali posizioni si è incentrato il dibattito.

<sup>63</sup> Cfr. DE SETA, *Ritratti di città...* cit. p. 37.

<sup>64</sup> Cfr. SCHULZ, *The printed plans...* cit., p. 22.

<sup>65</sup> Ibidem. Aggiungiamo che tra la città e la corona di terra che la circonda, in mezzo alle acque, sono rappresentate tutte le isole della laguna, da Poveglia a Torcello, da San Secondo a Sant'Andrea della Certosa: vedremo nel prossimo paragrafo come anche queste entrino a far parte dell'*imago venetiae*.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Il corsivo è mio, così come tutti i successivi, a sottolineare gli elementi che accomunano la descrizione di Sansovino e l'immagine di Bordone.



confini (che sono le proprie mura della Città di Venezia) è *circoita all'intorno da diverse Isolette [...]*»<sup>68</sup>.

Il collegamento tra immagine e fonte testuale si rafforza se consideriamo le cronache precedenti al Sansovino. Qui, infatti, non troviamo accenno alla corona di terra che circonda e la descrizione sembra intessere relazioni sintattiche e semantiche più dirette con la pianta del de' Barbari, alla quale sono vicine in termini di cronologia. Sabellico<sup>69</sup>, ad esempio, si limita ad affermare che Venezia «tutta in mezzo le acque è posta, nella quale oltre gli edifici non facilmente cosa alcuna, vi troverai che non sia mare»<sup>70</sup>, riservando la descrizione della laguna e delle isole alla sezione terminale dello scritto<sup>71</sup>, dove comunque non emerge un senso di chiusura della laguna rispetto al Mare Adriatico; Sanudo poi scrive che «Veniesia [...] tra le fluttuose onde del mar sta in mezo il vertice del pelago quasi come regina, mantiene il suo grande impeto, [...] non ha muraglie niuna attorno alla città, né porte che la notte si serrano»<sup>72</sup>. Il cambiamento rappresentativo da Sabellico a Sansovino sta proprio nella definizione di una chiusura progressiva, per cui, se Venezia sul finire del Quattrocento non ha mura (perché non ne ha bisogno), un secolo dopo queste si “costruiscono” per via retorica nel testo e sono fatte dagli stessi confini terrestri dell'arco lagunare<sup>73</sup>.

Occorre dunque domandarsi se la differenza compositiva tra i due filoni si traduca in una differenza di significato. Una possibile risposta al quesito viene suggerita da Giandomenico Romanelli nel catalogo della mostra dedicata alla veduta del de' Barbari, allestita presso il Museo Correr nel 1999<sup>74</sup>. Romanelli accoglie e sviluppa la tesi di Piero

---

<sup>68</sup> SANSOVINO, *Venetia città nobilissima...* cit. p. 2.

<sup>69</sup> Il quale, poco sopra, aveva espresso la volontà di lasciare ai lettori l'impressione «che io non solamente abbia descritto di questa città il sito, ma come in una tavola, la vera immagine di lei avere espresso»: SABELLICO, *Del sito di Venezia città...* cit., p. 10.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Cfr. *ivi*, pp. 33-34.

<sup>72</sup> SANUDO, *De origine, situ et magistrati...* cit., p. 20.

<sup>73</sup> Non possiamo non notare che tra una e l'altra fonte si collocano la battaglia di Agnadello (1509) e la perdita di centralità data dallo spostamento delle rotte commerciali, che segnano indelebilmente (la prima molto di più della seconda, almeno nella prima metà del XVI secolo) la società veneziana.

<sup>74</sup> Cfr. GIANDOMENICO ROMANELLI, SUSANNA BIADENE, CAMILLO TONINI (a cura di), *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra, Venezia, Arsenale Editrice, 1999.

Falchetta<sup>75</sup>, che vede nella pianta non già (o non solo), come sosteneva lo Schulz, l'incarnazione di una «geografia moralizzata»<sup>76</sup>, la cui qualità di disegno e esuberanza di particolari *realistici*, unico esempio di tal genere nel periodo a cavallo tra XV e XVI secolo, si spiega conferendo alla complessa operazione incisoria unicamente un valore artistico, che dunque smentisce l'ipotesi che la sua realizzazione sia stata preceduta da rilievi dal vero<sup>77</sup>; al contrario, Falchetta conferma attraverso lo studio del difficile metodo utilizzato per fissare sulla pianta un'immagine fedele della città<sup>78</sup>, la sua

---

<sup>75</sup> Cfr. FALCHETTA, *La misura dipinta...* cit.. Falchetta sviluppa a sua volta un'intuizione di Pignatti [in GIUSEPPE MAZZARIOL, TERISIO PIGNATTI, *La pianta di Jacopo de' Barbari*, Venezia, Neri Pozza, 1962, p. 10] il quale «nel rilevare come la grande unitarietà e omogeneità della veduta non possano essere ricondotte al solo elemento artistico, si è pronunciato senza esitazioni per un'«origine strettamente cartografica della pianta»»: *ivi*, p. 274.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Cfr. JURGEN SCHULZ, *Jacopo de Barbari's view of Venice: map making, city views, and moralized geography before the year 1500*, in «The Art Bulletin», LX (1978), 3, pp. 425-474, qui p. 441; Scrive Falchetta: «Avvertito, ma forse non abbastanza convinto o consapevole, della sconnessura storica rappresentata dall'opera, Schulz ha tentato di risolvere tale discontinuità con l'affermare – dopo aver dimostrato l'impossibilità che essa sia il frutto di un programma cartografico di tipo scientifico – che si tratta di un'opera d'arte». FALCHETTA, *La misura dipinta...* cit., p. 274. La tesi di Schulz è stata confermata dallo studioso in un più recente saggio [JURGEN SCHULZ, *Rivisitando la grande veduta di Venezia di Jacopo de Barbari*, in MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, AUGUSTO GENTILI (a cura di), *L'attenzione e la critica: scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 85-95], nel quale egli compie una disamina delle ipotesi portate avanti da altri studiosi negli anni precedenti e successivi al suo saggio del 1978, che hanno confermato o smentito l'idea di una qualità «artistica» della pianta del de' Barbari. Tesi confermata da LUCIA NUTI in *The Perspective Plan in the Sixteenth Century*, in «The Art Bulletin», LXXVI (1994), pp. 105-128, qui p. 125, nota 64, e in EAD, *Ritratti di città...* cit., p. 154, dove la studiosa tuttavia afferma che «non è da escludere che almeno rilievi parziali, compiuti in epoche precedenti da mani diverse fossero già disponibili». Enrico Guidoni ipotizza addirittura che il disegno della pianta non sia di Jacopo (che avrebbe solamente inciso la tavola), ma frutto di una collaborazione tra Leonardo, Michelangelo e Giorgione: cfr. ENRICO GUIDONI, *Venetie MD: l'immagine di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari e i suoi autori*, in «Studi giorgioneschi», IV (2000), pp. 5-13. Propendono invece per una redazione tecnica della pianta altri studi che si sono concentrati sull'indagine dei metodi di trascrizione dell'immagine reale sulla superficie del disegno e della tavola: cfr. VANNA BAGAROLO-VLADIMIRO VALERIO, *Jacopo de' Barbari: una nuova ipotesi indiziaria sulla prospettiva della veduta Venetie MD*, in VALERIO (a cura di), *Cartografi veneti...* cit., pp. 119-135; EMILIANO BALISTRIERI, *La Pianta*, in *Venezia città mirabile. Guida alla veduta prospettica di Jacopo de' Barbari*, Caselle di Sommacampagna (VR), Cierre, 2009, pp. 13-19. Schulz, insomma, conferma la sua ipotesi, la stessa che solo due anni prima del saggio del 1978 aveva avanzato GIORGIO BELLAVITIS, *L'evoluzione della struttura urbanistica di Venezia attraverso i secoli*, in «Bollettino C.I.S.A. "A. Palladio"», XVIII (1976), p. 225-239, qui pp. 234-235 (ma della quale Schulz non era ancora a conoscenza: cfr. SCHULZ, *Rivisitando la grande veduta...* cit. p. 90, nota 12), e chiarito successivamente in GIORGIO BELLAVITIS, GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 69-73. Questa lunga disamina delle varie posizioni testimonia che il dibattito sulla pianta del de' Barbari si mantiene tuttora sulle posizioni che vengono descritte in questo paragrafo, dove tuttavia non è tanto il procedimento di scrittura della pianta che interessa, quanto i significati che possiamo associare all'una e all'altra ipotesi.

<sup>78</sup> Infatti «la Pianta [...], dall'analisi specifica di Corrado Balistrieri Trincanato e Dario Zanverdiani, risulta essere un documento visivo e storico unico e irripetibile per la conoscenza urbanistica ed edificatoria della città in un preciso anno, il 1500 [...]» anche se «considerare la Pianta quale documento non significa però attribuirle un valore di esattezza topografica assoluta»: BALISTRIERI, *La Pianta...* cit.

eminente «natura cartografica»<sup>79</sup>, ovvero frutto di una necessità di precisione topografica mai in precedenza avvertita.

Tornando al discorso iniziale, ovvero al confronto tra i due modelli di rappresentazione di Venezia, riprendiamo dunque la riflessione di Romanelli, il quale sostiene a ragione che la pianta del de' Barbari, nonostante la forte componente simbolica incarnata da Mercurio e Nettuno, allegorie del potere commerciale e della potenza navale della Dominante (la cui collocazione li pone in diretto collegamento col centro del potere politico, l'area marciana) abbia poco a che fare con le raffigurazioni "ufficiali" del mito (quella "geografia moralizzante" cui si accennava poco sopra), anzi contribuisca a creare una nuova *icona* per la città:

La città di Jacopo non è narrativa, non è diacronica, non è mitica, non scenografica, non bidimensionale come i fondali di Carpaccio e Lazzaro Bastiani, non pittoresca come in gentile Bellini, non ingenua come Giovanni Mansueti, non frammentaria come nei miniaturisti e negli illustratori. È piuttosto una Venezia insieme scientifica ed eroica, più mantegnesca e repubblicana, più nordica e comunale quella che Kolb-de' Barbari intendono celebrare, mettendola in forma, dandole una *immagine* che in parte almeno *tradisce* il mito, ne crea un'alternativa possibile e rappresentabile<sup>80</sup>.

Questo «portato eversivo», che rende la *VENETIE 1500* «uno dei testi meno allineati nell'ordine della ufficialità ideologica della Serenissima»<sup>81</sup>, risulterà attenuato nella successiva pianta del Bordone, che sceglie di rimanere nei sicuri confini dell'immagine *condivisa* dallo Stato – la stessa, lo ribadiamo, del Sansovino, figlio di un *Proto* della Repubblica - così come faranno diversi autori dopo di lui, a cominciare da Matteo

---

p. 17. Nel volume *Venezia città mirabile* del 2009, Corrado Balistrieri Trincanato e Dario Zanverdiani hanno condotto uno studio finalizzato al confronto in dettaglio dell'immagine con la realtà topografica veneziana, facendo emergere anche le problematiche geometriche e di prospettiva connesse alla sua realizzazione.

<sup>79</sup> «Si è ormai lontanissimi, giunti al punto in cui l'origine e la natura cartografica della veduta di Venezia sembrano ipotesi irrinunciabili, dalla definizione di «geografia moralizzata» nella quale Schulz vorrebbe includere anche questo capolavoro»: FALCHETTA, *La misura dipinta...* cit., p. 297.

<sup>80</sup> GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia 1500*, in *A volo d'uccello...* cit., pp. 12- 19, qui p. 17.

<sup>81</sup> Ivi, p. 18.

Pagan con la sua pianta prospettica del 1559<sup>82</sup> [Fig. 4], che pure tenta di rivaleggiare in quanto a magnificenza e precisione del dettaglio (non riuscendoci) con l'opera di inizio secolo<sup>83</sup>. Mentre, per quanto riguarda il modello debarbariano, non risultano derivazioni degne di nota sino alla pianta di Mattheaus Merian<sup>84</sup> [Fig. 6], per poi affermarsi nel corso del XVII secolo con eccellenti prove come la pianta di Johannes Jansson del 1657<sup>85</sup> [Fig. 7] o la pianta incisa da Julius Milhauser (ante 1680)<sup>86</sup> [Fig. 8]. La contrapposizione, dunque, è tra una Venezia *osservata* e una Venezia che *si osserva*<sup>87</sup>, organica e minerale, frenetica e immobile.

L'importanza di un simile discorso sta nel fatto che l'opposizione tra i due modelli non si sviluppa soltanto sul piano del significato allegorico, ma soprattutto su quello della *forma* stessa dell'oggetto raffigurato: da una parte il denso agglomerato urbano non è scindibile dal suo con-testo<sup>88</sup>, esiste *grazie e per* lui, ne costituisce il centro topografico e semantico, ne viene protetto dai nemici militari (Carlo Magno, le Repubbliche marinare, il Turco: alla fine, ironia della sorte, dopo aver temuto l'aggressione dal mare, sarà vinta dalla parte della terraferma) e naturali (*l'acqua grande*); abitante questa forma è il popolo nativo e, soprattutto, la classe dirigente, che infatti compare raffigurata in taluni esempi di piante della fine del XVI secolo<sup>89</sup>. Dalla parte opposta, invece, si delinea l'immagine di una città aperta e policentrica<sup>90</sup>, le cui "mura" sono fatte di mattoni e pietra, della densa e ininterrotta cortina muraria composta dagli edifici prospicienti il bacino di San Marco e il Canale della Giudecca<sup>91</sup>; è una Venezia forte in se stessa, questa, forte della

---

<sup>82</sup> Cfr. *Pianta della città e delle lagune intagliata in legno da Matteo Pagan*, Venezia, 1559: CASSINI, *Piante e vedute...* cit., n. 12, pp. 55-57. Si vedano anche la successiva *Pianta prospettica della città e delle lagune incisa da Paolo Forlani e pubblicata da Bolognino Zalterio*, Venezia, 1566 [ivi, n. 13, pp. 58-60, fig. 5] e gli esemplari riportati da Cassini, ivi, nn. 14-30, pp. 62-82.

<sup>83</sup> Cfr. ROMANELLI, *Venezia 1500*, in *A volo d'uccello...* cit., p. 18.

<sup>84</sup> Cfr. *Pianta prospettica della città incisa da Matthaens Merian e pubblicata per la prima volta nel «Theatrum Europaeum»*, Francoforte, 1635: CASSINI, *Piante e vedute...* cit., n. 40, pp. 96-98.

<sup>85</sup> Cfr. *Pianta prospettica della città pubblicata da Johannes Jansson in «Theatrum urbium Italiae»*, Amsterdam, 1657: CASSINI, *Piante e vedute...* cit., n. 43, p. 102.

<sup>86</sup> Cfr. *Pianta prospettica della città incisa da Julius Milhauser prima del 1680 e pubblicata nel «Nouveau théâtre d'Italie»*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1704: CASSINI, *Piante e vedute...* cit., n. 47, p. 106.

<sup>87</sup> Il si è riflessivo, non impersonale: Venezia che osserva se stessa.

<sup>88</sup> Non sembra invece applicabile alla coppia Venezia-laguna, la contrapposizione tra città e territorio circostante, come invece avviene per la coppia laguna-terraferma/mare Adriatico.

<sup>89</sup> Cfr. CASSINI, *Piante e vedute...* cit., cat. 26.

<sup>90</sup> Cfr. ROMANELLI, *Venezia 1500...* cit., p. 17.

<sup>91</sup> Cfr. FALCHETTA, *La misura dipinta...* cit., p. 297.

propria struttura unica al mondo, più che dell'inaccessibilità del proprio sito; è la città cosmopolita, dove si parlano decine di lingue diverse.

La traduzione in modalità rappresentativa del portato simbolico delle due immagini si incentra in particolare sul problema della *cornice*: soprattutto nell'esemplare del Bordone e nei successivi di quello stampo, la corona di terra segna la separazione tra il testo (Venezia e la laguna) e il non-testo (il mondo) ed essa, come afferma Jurij M. Lotman, «dimostra la presenza di un linguaggio dello spazio artistico come peculiare sistema di modellizzazione della realtà»<sup>92</sup>: in questo caso è l'immagine stessa a creare la *forma urbis* nella sua verità, per cui la realtà è modellata a partire da un'icona che è in una realtà "altra" (a-storica e ultramondana), mentre in de' Barbari l'immagine emerge da un processo di astrazione geometrica e razionalizzazione compositiva della realtà urbana che *esiste* nel mondo. Nella pianta di Jacopo il rapporto tra Venezia e il mondo circostante non è una separazione *obliterativa*, che annulla nel suo darsi tutto ciò che sta al di fuori dell'oggetto rappresentato; al contrario, nella *VENETIE 1500*, considerata da un punto di vista meta-compositivo, i limiti materiali della tavola non compongono una demarcazione netta, come è la cornice, tra spazio dell'immagine e spazio dello spettatore, poiché riquadrano una Venezia che si dà nel tempo (di ciascun osservatore) e non fuori dal tempo<sup>93</sup>.

Se la pianta di Bordone, dunque, è incarnazione del mito "ufficiale", quella di Jacopo de' Barbari lo comunica, lo *dice* a parole, ovvero attraverso gli elementi simbolici; è dalla forma stessa della città che dipende la più o meno forte presenza degli apparati allegorici: infatti, esaminando tutte le mappe a volo d'uccello riportate nello storico volume di Giocondo Cassini (ancora prezioso, proprio per aver messo a disposizione

---

<sup>92</sup> JURIJ M. LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, in JURIJ M. LOTMAN, BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 193-248, qui p. 198.

<sup>93</sup> Si veda l'esempio di Lotman: ««prendiamo un qualsiasi paesaggio e immaginiamocelo sotto forma di panorama dalla finestra [...], oppure sotto forma di quadro. Il testo pittorico rimane invariato, ma viene diversamente percepito nei due casi: nel primo come *parte* visibile di un più ampio tutto, per cui è pienamente legittimo chiedersi che cosa si trovi nella zona celata allo sguardo dell'osservatore; nel secondo il paesaggio, incorniciato e appeso al muro, *non* si percepisce come frammento ritagliato da una qualche veduta reale di maggiore estensione. Nel primo caso il paesaggio disegnato produce un effetto di semplice riproduzione di una certa realtà (esistente o possibile); nel secondo, ferma restando tale funzione, se ne aggiunge una complementare: il disegno di recepisce come struttura chiusa in sé e, di conseguenza, ci appare correlato non con una parte di un oggetto, ma con un oggetto universale: diviene un *modello del mondo*», ibidem.

un così ampio ed eterogeneo catalogo), si nota come nelle piante “a cornice”<sup>94</sup> raramente compaiano simboli o personificazioni della città e dello stato, mentre sono frequenti testi celebrativi e dedicatori, nonché rimandi (in elenchi numerati) ai monumenti e ai luoghi più importanti della città e della laguna; al contrario, già in de’ Barbari e nelle piante “a vista” successive (per poi scomparire gradualmente nel corso del XVIII secolo<sup>95</sup>) compaiono figure allegoriche o sacre, come il leone marciano nel cartiglio araldico sormontato dal corno dogale<sup>96</sup> o la Vergine e il Cristo<sup>97</sup>, come se la scarsa componente “celebrativa” della forma facesse sorgere la necessità di aggiungere alla composizione degli elementi più esplicitamente simbolici.

Al di là dei necessari riferimenti alle abitudini cartografiche del tempo, e dunque compiendo un’operazione che astrae le tipologie di veduta dalle “serie”<sup>98</sup>, possiamo chiederci se le due immagini contrapposte siano espressione ciascuna dalla rappresentazione (veduta “a vista”) e dell’autorappresentazione (veduta “a cornice”) della città di Venezia. La questione non è così semplice come può apparire a una prima analisi: la risposta potrà forse venire dal confronto con le fonti periegetiche pubblicate dalla fine del Seicento, un confronto che ci permetterà in definitiva di verificare il nostro problema di partenza. La relazione tra piante e guide è molto stretta, poiché le prime compaiono frequentemente nei volumi di supporto alla visita, per ovvie ragioni pratiche. Ma quali piante? In effetti, riferendosi alle vedute derivanti dal modello di Bordone, Schulz afferma che «the image of the *Serenissima* disseminated by these collections became the standard image of Venice in travel books, guides, other compilations published throughout Europe»<sup>99</sup>. Questo è senz’altro vero per opere cinquecentesche e seicentesche, anche se ne ritroviamo anche nel Settecento: ad

---

<sup>94</sup> Azzardando un paragone tra le due tipologie di immagini e tipologie di incorniciatura, potremmo dire che nella *VENETIE 1500*, Venezia viene incorniciata *a vista*, mentre nella pianta di Bordone la terraferma e le isole fungono da cornice, e la laguna con le isole da passepartout. D’ora in avanti utilizzeremo queste due definizioni per nominare le immagini.

<sup>95</sup> Le raffigurazioni simboliche scompaiono dalle vedute a volo d’uccello, ma si ritrovano ancora, per tutto il Settecento, fino al termine della Repubblica, nelle piante topografiche e nei profili, che esamineremo più avanti nel testo.

<sup>96</sup> Come in MATTHAEUS MERIAN, *Pianta prospettica della città*, in *Teatrum Europaeum*, Francoforte, , 1635: cfr. CASSINI, *Piante e vedute...* cit., cat. 40, p. 96.

<sup>97</sup> Cfr. *ivi*, cat. 64.

<sup>98</sup> Cfr. OTTO PÄCHT, *Metodo e prassi nella storia dell’arte*, 1977, ed. cons. Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

<sup>99</sup> SCHULZ, *The printed plans...* cit., p. 23.

esempio la *Pianta prospettica della città e delle sue lagune*, pubblicata nel volume *Les Delices d'Italie* di Rogissart nel 1706<sup>100</sup> [Fig. 10]. Tuttavia non possiamo dire altrettanto per le piante contenute nelle opere pubblicate a Venezia, che invece si ispirano più direttamente al modello del de' Barbari: prendiamo ad esempio la *Pianta prospettica della città* (1693) inserita all'interno dell'*Isolario* e delle *Singolarità di Venezia* del padre Vincenzo Coronelli<sup>101</sup> [Fig. 11], la quale «è null'altro che una copia della pianta del Merian, dalla quale si differenzia solo per l'aggiunta della chiesa della Salute»<sup>102</sup>. Ma a ben guardare c'è qualcosa che la differenzia dal più antico esemplare, una cornice composta dall'intreccio di rami e di nastri su cui sono riportati gli stemmi delle Città e delle Fortezze dello Stato veneto, tanto che la città sembra riquadrata esattamente come nelle piante “a cornice”. Crediamo infatti che questo elemento possa essere una sorta di *trait d'union* tra un modello e l'altro e segnare simbolicamente il passaggio tra una veduta fortemente connotata da un carattere di ufficialità a un modo di osservare e restituire lo spazio più attento al dato reale.

Ma andiamo per gradi: quando avviene il passaggio? Limitandoci alle opere contenute nel volume di Cassini, noteremo che, nei primi decenni del XVII secolo, compaiono, nei frontespizi di opere a stampa dedicate alla descrizione e alla storia di Venezia, immagini della città in formato ridotto, ascrivibili al filone inaugurato dal Bordone, il cui primo esemplare rimasto si trova pubblicato nell'edizione 1604 della *Venetia città nobilissima et singolare* con gli ampliamenti dello Stringa [Fig. 12]: Venezia, nella forma stilizzata tipica del modello, e le isole sono racchiuse all'interno di una «cornice decorata con cartigli, testine e quattro medaglioni con figure allegoriche»<sup>103</sup>. Non ci sono la terraferma e la lunga striscia del Lido a proteggere la città, ma essa non viene in ogni caso lasciata “scoperta”; non può essere altrimenti: questa è l'opera che abbiamo citato aprendo il discorso, quella in cui si ribadisce a parole l'immagine “chiusa” di Venezia. Il secondo esempio è il frontespizio della *Venetia Libera* di Camillo Pancetti

---

<sup>100</sup> Cfr. ALEXANDRE ROGISSART, *Les delices de l'Italie, qui contiennent une description exacte du pays, des principales villes [...]*, A Leide, chez Pierre Vander, 1709, vol. I

<sup>101</sup> CASSINI, *Piante e vedute...* cit., cat. 52, p. 115.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> Ivi, cat. 31, p. 84.

(Venezia, 1622)<sup>104</sup> [Fig. 12], dove Venezia e la laguna sono raffigurate all'interno di una cornice rettangolare (sormontata dalla personificazione della città assieme a Nettuno e Mercurio, con ai lati due leoni, e infine decorata con cartigli), dalla quale spuntano, nell'angolo in basso a destra, alcuni "brani" terreni, Malamocco e Pellestrina: qui, addirittura, le due cornici, naturale e decorativa, si sovrappongono. Nel terzo caso si verifica un ritorno al modello iniziale: non compare nessun riquadramento, solo le isole e la terraferma intorno alla laguna, assieme a un drappo, col titolo e le informazioni dell'edizione, sormontato dallo stemma araldico col leone marciano; si tratta del frontespizio del *De Republica Venetorum* di Gaspare Contarini (Leida, 1628)<sup>105</sup> [Fig. 13].

Nel frontespizio dell'edizione 1663 della *Venetia* sansoviniana, quella che presenta le aggiunte di Giustiniano Martinioni [Figg. 14-15], l'immagine della città si presenta a uno stadio intermedio: poco compatta e con qualche isola, come nel Bordone, ma senza la cortina di terra tutt'intorno e neppure una cornice decorativa. Per rimediare alla "perdita" di una componente simbolica così forte, viene allora inserita la figura allegorica di Venezia con il leone marciano, seduta su un trono posto tra le due colonne della piazzetta, il cui spazio si allarga alle spalle della figura ammantata; in alto, sopra a un cartiglio con il titolo dell'opera, è invece rappresentata la piazza, con la vista rivolta verso la basilica: da unità, quale era, l'immagine di Venezia comincia a sfaldarsi in prospettive; in questo caso, com'è ovvio, quelle standard della rappresentazione dell'area marciana, anche se, come vedremo, la piazza (ovvero l'area compresa tra la Basilica di San Marco e la Chiesa di San Geminiano) non ha inizialmente la stessa fortuna critica dell'area antistante il bacino.

Torniamo dunque a Coronelli e alle piante "incorniciate" che egli inserisce nelle sue opere: non solo quella a volo d'uccello del 1693, ma anche un'altra, questa volta collocata in tutte le edizioni della *Guida de' Forestieri*, che presenta una cornice complessa, decorata a festoni e medaglioni raffiguranti visi barbuti e fiori stilizzati [Fig. 16]. Non si tratta di una veduta a volo d'uccello, bensì di una pianta topografica, che doveva fungere d'ausilio alla visita della città (sul verso sono riprodotti i riferimenti

---

<sup>104</sup> Cfr. CAMILLO PANCETTI, *Venetia libera poema heroico*, In Venetia, presso il Muschio, 1622.

<sup>105</sup> Cfr. CASPARIS CONTARENI, *De Republica Venetorum libri quinque. Item synopsis reip. Venetae, et alii de eadem discursus politici*, Editio secunda auctior, Lugd. Batavorum, ex officina Elzeviriana, 1628.



numerati ai monumenti riportati sulla pianta). Abbiamo ipotizzato che questo genere di immagini, che sembrano in un certo senso rimanere legate a un modello ormai trapassato, pur nell'aggiornamento dell'impianto compositivo, segnano il passaggio a un nuovo modo di vedere e fruire la città, poiché combinano la visione "esatta" delle piante del modello "a vista" con elementi decorativi che nel corso del XVII erano andati a sostituire la cornice di isole e terraferma che circondava l'immagine della città, mantenendo, a nostro avviso, il medesimo significato simbolico di protezione dal mondo esterno. Occorre a questo punto fermarsi ad analizzare più nello specifico le fonti periegetiche veneziane del periodo per comprendere più a fondo il rapporto tra testo e immagine: in estrema sintesi vogliamo verificare se esista un legame tra immagine e descrizione di Venezia nelle opere a cavallo tra XVII e XVIII secolo<sup>106</sup>, così come abbiamo visto poteva essere rilevato per la pianta di Bordone e la descrizione di Sansovino.

Se l'evoluzione della composizione delle vedute a stampa fosse andata di pari passo con quella delle guide di città, in termini di modalità di rappresentazione, dovremmo aspettarci di trovare, nelle opere del periodo, la stessa Venezia aperta e policentrica raffigurata da de' Barbari, considerato il fatto che, a questa data, quella è l'immagine (nella traduzione di Merian) che più viene presa a modello dai cartografi; invece, almeno in due casi emblematici nel panorama delle guide e descrizioni di città, e in diverse opere straniere che presentano una medesima impostazione, Venezia è ancora una città chiusa e inaccessibile: così Coronelli: «L'altezza degli Argini [...] la *rinchiude*<sup>107</sup> a distanza da sole cinque miglia da terra [...]»<sup>108</sup>, dello stesso avviso Pacifico, che non fa che ricalcare testualmente sia Sansovino che Coronelli medesimo. Ancora un secolo più tardi, Zucchini ribadisce che Venezia «*chiusa*<sup>109</sup> non è da mura», ma da isole<sup>110</sup>. Abbiamo visto quindi che un cambiamento nella reiterazione dell'immagine condivisa della città non corrisponde in parallelo a una modifica delle strutture retoriche dei testi: questi,

---

<sup>106</sup> Sull'incisione a Venezia tra Sei e Settecento si veda: Cfr. SABRINA MINUZZI, *Il secolo di carta: Antonio Bosio artigiano di testi e immagini nella Venezia del Seicento*, Milano, Franco Angeli, 2009.

<sup>107</sup> Il corsivo è mio.

<sup>108</sup> CORONELLI, *Guida de' Forestieri...* cit., p. 10.

<sup>109</sup> Il corsivo è mio.

<sup>110</sup> Cfr. TOMMASO ARCANGELO ZUCCHINI, *Nuova cronaca veneta, ossia Descrizione...* cit, Sestier primo, p. ix.

come avviene anche per altri elementi che saranno chiariti nei prossimi capitoli, rimangono legati, ancora più che le immagini, a modelli cinquecenteschi, così come forse dettava la “ragion di stato”: non bisogna dimenticare, infatti, che Coronelli viene nominato in questi stessi anni Cartografo ufficiale della Repubblica<sup>111</sup>.

Stupisce dunque che un autore così appassionatamente occupato a celebrare le lodi della Patria e del suo Principe, come Domenico Martinelli, delinea al contrario i contorni di una Venezia diversa. Innanzitutto, come accennato nella premessa metodologica, è necessario evidenziare che Martinelli non inserisce nell'introduzione al volume, come fanno gli altri autori settecenteschi di guide della città, una più o meno sintetica descrizione della Dominante, ma si concentra unicamente sulle caratteristiche fisiche che servono a giustificare il suo personale discorso retorico e che quindi compaiono trasfigurate attraverso i paradigmi della letteratura encomiastica<sup>112</sup>. La motivazione di questa scelta risiede nella finalità celebrativa del testo: nel descriverla, Martinelli sembra aver di fronte una Venezia personificata, «questa Vergine regnante [...] questa Serenissima Regina del Mare», per usare le parole contenute nella dedica al doge Marcantonio Giustinian, la cui effigie, che egli è intento a tracciare «mal colorita da ruvido pennello, e povera de proprij abbigliamenti», non può comunque essere paragonata alla bellezza dell'originale «impresso nel cuore» del Serenissimo Principe<sup>113</sup>.

Così, nell'*Abbozzo di Ritratto*, Venezia sfugge alle tipologie descrittive tradizionali: essa si colloca in un «sito, che non è Terra, né Acqua, né Cielo [...] perciò non so, se questo sito debba dirsi Mare immobile, ò Terra instabile; ouero più tosto Cielo terrestre, ò Terra celeste»; soprattutto, per Martinelli Venezia è «FORTISSIMA senza Fortezze, perché non è di grosse muraglie circondata [...]: mà di giorno, e di notte à tutti, tutta

---

<sup>111</sup> Sull'attività di Coronelli come cartografo si veda: GIULIANA MAZZI, *Architetture e città*, in MARIA GIOIA TAVONI (a cura di), *Un intellettuale europeo e il suo universo. Vincenzo Coronelli (1650-1718)*, Bologna, Costa Editore, 1999, pp. 163-197; ANASTASIA STURAITÈ, *Propaganda figurata: geometrie di dominio e ideologie veneziane nelle carte di Vincenzo Coronelli*, «Studi veneziani», N.S. 44 (2002), pp. 129-155; GIULIANA MAZZI, *Ancora sul valore delle iconografie urbane: gli atlanti di Vincenzo Maria Coronelli*, in CESARE DE SETA (a cura di), *Tra oriente e occidente: città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 197-208.

<sup>112</sup> Cfr. CASSINI, *Piante e vedute...* cit., n. 12, pp. 55-57

<sup>113</sup> MARTINELLI, *Ritratto di Venezia...* cit., p. 10.

d'intorno sempre *aperta*<sup>114</sup>, non con altra custodia, che con l'assistenza del Cielo»<sup>115</sup>. Eccola dunque, descritta, la Venezia di de' Barbari, ma non più espressione di un'immagine *eretica* di Venezia contrapposta a quella "integrata" della città-allegoria, e invece recuperata ad avvalorare un discorso, quello di Martinelli, impostato senza dubbio sulla retorica del mito (ancorché l'impostazione interna della guida sembri in parte smentirlo, se consideriamo la struttura dei percorsi). Forse, in verità, le due immagini, visiva e testuale, si stanno avvicinando e pian piano sovrapponendo: capiamo bene come non si possano distinguere nettamente le caratteristiche della rappresentazione da quelle dell'auto-rappresentazione della città, sistemi di segni in opposizione (storia/mito, città/laguna, ecc.) che migrano da una categoria all'altra nel corso dei decenni, così che ciò che prima è visto dall'occhio esterno, e *nel* modo dell'occhio esterno, a un certo punto si ritrova a guardarsi dall'esterno. Si passa dunque a una nuova contrapposizione, incarnata, ancora una volta, dalle scelte del Coronelli: così la veduta a volo d'uccello sul modello di de' Barbari e Merian si contrappone alla pianta topografica, la quale prende sempre più spazio fino a diventare, e siamo ormai nel XIX secolo, l'unica rappresentazione possibile dello spazio urbano veneziano, trascrizione della necessità illuministica di fedeltà al dato reale.

In questo processo la laguna scompare dalle piante e dalle vedute raffiguranti Venezia e assume autonomia rappresentativa, in opere in cui essa prende il sopravvento sulla città, sempre nel segno di una chiarezza e scientificità della rappresentazione. I precedenti di queste immagini si ritrovano in alcuni disegni conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia, come la celebre *Mappa della Laguna di Venezia con il sistema idrografico ad essa afferente* di Cristoforo Sabbadino (XVI secolo)<sup>116</sup> [Fig. 17], il quale realizzò anche una pianta con la *Laguna e fiumi di Venezia*, xilografia di cui abbiamo copia nel fondo cartografico del Museo Correr<sup>117</sup>. Tali documenti testimoniano un'attenzione crescente al territorio lagunare dovuta a una serie di fattori contermini: innanzitutto la preoccupazione per l'impaludamento «problematica che nel XVI secolo ha sviluppato

---

<sup>114</sup> Il corsivo è mio. Ritroviamo in queste parole di Martinelli l'eco della descrizione contenuta in Sanudo.

<sup>115</sup> MARTINELLI, *Ritratto di Venezia...* cit., p. 101.

<sup>116</sup> ASV, Savi ed esecutori alle acque. Disegni laguna, dis. 168.

<sup>117</sup> MCV, Cartografia – Cart. 29/36; cfr. BASO, SCARSO, TONINI (a cura di), *La laguna di Venezia nella cartografia storica...* cit., n. 2, p. 3.

un ampio dibattito attorno ai progetti di Cristoforo Sabbadino per la diversione dei fiumi della laguna»<sup>118</sup>, o ancora la volontà di garantire l'efficienza portuale e la necessità di difesa dal mare e dai nemici militari<sup>119</sup>. Nel tentativo di dare soluzione problemi che un contesto così complesso poneva al governo della Repubblica, e dunque al fine di rendere chiara la morfologia del territorio, venne prodotta una lunga serie di piante della laguna che ricorrono sempre più frequentemente dal Seicento e si moltiplicano dalla metà del Settecento<sup>120</sup>, adottando criteri sempre più rigorosi nella trascrizione del territorio. Il momento di svolta verso una rappresentazione strettamente oggettiva arriva all'inizio del XIX secolo, quando, «con l'affermarsi e l'affinarsi delle tecniche nel campo geodetico, topografico ed idrografico, fu possibile, abbinandole e fondendole, ottenere una plastica rappresentazione del territorio, legando tra loro le diverse forme fisiche presenti nell'ambiente lagunare e rapportandole ad un preciso piano di riferimento»<sup>121</sup>, ad esempio all'oscillazione della marea. Il «primo e migliore tentativo»<sup>122</sup> in questo senso è la *Carta topografica idrografica militare della laguna di Venezia e del litorale compreso fra l'Adige e la Piave...* del 1809-1811 [Fig. 18]. eseguita in epoca napoleonica dal capitano Augusto Denaix<sup>123</sup>. L'attenzione sempre maggiore al territorio lagunare scorre in parallelo al processo di emancipazione delle lagune dalla città sia nelle fonti "oggettive" (le guide) che nella concreta pratica di fruizione dello spazio urbano e lagunare testimoniata dai diari di viaggio, come vedremo nel paragrafo seguente.

---

<sup>118</sup> La cui confluenza nel bacino lagunare era causa dell'impaludamento. La citazione è tratta da CAMILLO TONINI, *L'immagine della laguna di Venezia. Percorsi nelle collezioni di cartografia del Museo Correr*, in BASO, SCARSO, TONINI (a cura di), *La laguna di Venezia nella cartografia storica...* cit., pp. XIV-XVI, qui p. XV.

<sup>119</sup> Cfr. ibidem.

<sup>120</sup> Si veda il catalogo ivi, nn. 38-76.

<sup>121</sup> MARCELLO ZUNICA, *Le carte della laguna di Venezia dall'inizio del XIX secolo ai giorni nostri*, in *Mostra storica della laguna veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 11 luglio-27 settembre 1970), Venezia, Stamperia di Venezia, 1970, pp. 227-230.

<sup>122</sup> Ivi, p. 230.

<sup>123</sup> MCV, Biblioteca A – 24; cfr. BASO, SCARSO, TONINI (a cura di), *La laguna di Venezia nella cartografia storica...* cit., n. 79, p. 48.

## 1.4 - Le isole

Il secondo elemento con cui il fruitore si confronta, osservando la laguna e poi avvicinandosi alla città, è la terra emersa delle isole che circondano Venezia: «Nous entrons dans les Lagunes..... J'aperçois dans les lointain les petites îles qui entourent Venise.... Elles semblent flotter sur les ondes....»<sup>124</sup>. Tali emergenze e gli edifici ivi costruiti vengono considerati, come sappiamo, uno dei pochi sistemi di protezione della città<sup>125</sup>:

Chiusa ella non è da mura, circondata bensì da numerose deliziose Isolette, che sembrano fatte apposta per far le veci delle mura stesse, vedendosi in esse come tante rocche, e fortezze, molte Chiese, e Monisteri, alcune vicine, ed altre lontane [...] <sup>126</sup>.

Considerate in relazione alla città, in buona parte delle fonti straniere fino alla metà del Settecento le isole non mostrano una loro “indipendenza rappresentativa”<sup>127</sup>, ma vengono raffigurate in quanto elementi nel contesto lagunare sullo sfondo, oppure come parte integrante dello spazio urbano, specialmente quelle, più vicine alla città, che presentano luoghi degni di nota: il Redentore e la Giudecca; San Giorgio Maggiore con tutto il complesso benedettino<sup>128</sup>, e Murano, dove si visitano le manifatture del vetro.

---

<sup>124</sup> ELISABETTA RANGONI DE GONZAGUE, *Lettres de Madame la Princesse de G\*\**. *Écrites à ses Amis, pendant le cours de ses voyages d'Italie, en 1779* [...], A Paris, chez P.-J. Duplain, Libraire, 1790, p. 57.

<sup>125</sup> Assieme all'acqua e alla particolare conformazione della laguna.

<sup>126</sup> TOMMASO ARCANGELO ZUCCHINI, *Nuova cronaca veneta*... cit, p. ix. Per altri, le isole che difendono Venezia sono quelle che compongono la lunga striscia di terra che separa la laguna dal Mar Adriatico, ovvero Sant'Erasmo, Lido, Pellestrina e Malamocco: cfr. JOHANN GEORG KEYSLER, *Neueste Reisen durch Deütschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, worin der Zustand und das merckwürdigste dieser Lander beschreiben und vermiffelst der Natur* [...], Hannover, im Verlag Nicolai Försters und Erben, 1740, p. 152.

<sup>127</sup> Anche perché nei secoli precedenti non si era dato molto spazio alla rappresentazione pittorica di isole e laguna: «Benchè non si possa parlare di una vera e propria iconografia lagunare nell'arte veneziana prima del settecento, cioè prima dell'affermarsi della “veduta” come genere pittorico, è indubbio che qualche spunto ispirato alla Laguna non mancò anche nei pittori dei secoli precedenti», GIOVANNI MARIACHER, *La laguna vista dagli artisti veneziani (dal XV al XVIII secolo)*, in *Mostra storica della laguna veneta*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1970, p. 218.

<sup>128</sup> Ad attrarre i visitatori sull'isola sono soprattutto due elementi: i giardini, dove poter passeggiare nel verde, e le *Nozze di Cana* di Paolo Veronese, collocato nel Refettorio del Monastero. Su san Giorgio si veda GINO DAMERINI, *L'isola e il Cenobio di San Giorgio Maggiore*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1969; FERDINANDO FORLATI, *S. Giorgio Maggiore: il complesso monumentale e i suoi restauri (1951-1956): in memoriam*, Padova, Antoniana, 1977. Sul dipinto di Paolo Veronese e la sua ricezione si veda PIERRE ROSENBERG, *A proposito delle "Nozze di Cana" di Veronese*, in «Arte veneta», n. 44, 1993, pp. 86-87; DENIS TON, *Per la fortuna delle "Nozze di Cana" di Paolo Veronese*, in *Il miracolo di Cana. L'originalità della ri-*

Nelle guide veneziane, invece, possiamo rilevare due tendenze: in taluni casi le isole sono trattate unitamente alla descrizione analitica dei monumenti, inserite all'interno del sestiere di Santa Croce<sup>129</sup>, al quale appartenevano da un punto di vista amministrativo, o in calce al sestiere di Castello<sup>130</sup> o, ancora, nel solo caso della Giudecca, assieme al sestiere di Dorsoduro<sup>131</sup>, dunque integrandosi alla visita virtuale della città, ma senza alcuna coerenza logistica (nel solco di una certa impostazione nella successione dei monumenti nelle guide veneziane, della quale tratteremo ampiamente nelle prossime pagine), in un processo analogo a quello delle opere straniere; in altri casi, viceversa, le isole sono collocate in una sezione a parte: così in Martinelli, la cui impostazione non sembra comunque seguire un'impostazione personale, ma piuttosto rivela l'aderenza al modello sansoviniano; così nel *Forestiere illuminato*, dove invece, sebbene separate dalle sei "giornate" della visita, le isole sono trattate separatamente alla città, subito dopo la giornata sesta (Dorsoduro), e dunque acquistano quella indipendenza rappresentativa cui si accennava poco sopra, sottolineata anche dalla presenza nell'opera di illustrazioni raffiguranti edifici significativi situati sul loro suolo<sup>132</sup>.

Un simile processo è riscontrabile per la successione delle raccolte di vedute a stampa tra la fine del XVII e i primi decenni del XVIII secolo; sia nelle *Singolarità di Venezia* di Vincenzo Coronelli (1709) che nel *Gran Teatro di Venezia* di Domenico Lovisa (prima edizione 1717) le isole vengono inserite "a margine" della città. Il momento chiave, lo sottolinea anche Mariacher<sup>133</sup>, è alla metà del secolo: nel 1754 viene pubblicata la

---

*produzione: storia, creazione e riproposizione delle "Nozze di Cana" di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore*, a cura di Giuseppe Pavanello, Caselle di Sommacampagna (VR), Cierre, 2007, 49-91.

<sup>129</sup> Cfr. CORONELLI, *Guida de' forestieri...* cit., 1924

<sup>130</sup> Cfr. CORONELLI, *Guida de' forestieri...* cit., 1944.

<sup>131</sup> Cfr. PACIFICO, *Cronica veneta...* cit., 1697, pp. 443-455

<sup>132</sup> Le isole descritte nel capitolo intitolato *Isole circonvicine alla città di Vinegia*, ordinate in parte in funzione della loro vicinanza con la città e in parte in ordine alfabetico, sono: La Giudecca (con paragrafi separati per ciascuna chiesa), Sant'Angelo, San Giorgio Maggiore, *La Grazia*, San Clemente, Santo Spirito, Sant'Elena, La Certosa, San Giorgio in Alga, Sant'Angelo di Concordia, San Secondo, San Cristoforo della Pace, San Michele, San Francesco del Deserto, San Giacomo di Paludo, Sant'Erasmo, San Niccolò del Lido, Malamocco, Poveglia, Lazzaretto vecchio, Lazzaretto nuovo, San Servolo, Torcello, Burano, Mazonbo, Murano, Costanziaco, Amiano e Lido Maggiore; cfr. *Forestiere illuminato...* cit., 1740, pp. 265-324.

<sup>133</sup> Cfr. MARIACHER, *La laguna vista dagli artisti...* cit. p. 215.

*Descrizione dell'isole, che circondano la città di Venezia* per i tipi di Antonio Mora<sup>134</sup>; nel 1777 esce l'*Isolario Veneto* di Antonio Visentini<sup>135</sup> e nel 1779 la preziosa raccolta di Francesco Tironi<sup>136</sup> con le *Ventiquattro isole della laguna veneta*<sup>137</sup>, la quale, come ha giustamente rilevato Terisio Pignatti nel saggio introduttivo all'edizione anastatica del 1974, a differenza di tutte le raccolte precedenti è ordinata secondo una chiara logica topografica: l'isolario di Tironi è infatti «l'unico che sembri assumere un senso coerente di rievocazione poetica dell'ambiente lagunare»<sup>138</sup>, restituendo un viaggio immaginario attraverso la laguna.

Tornando alle guide, l'impostazione del *Forestiere illuminato*, confermata nelle edizioni successive a quella del 1740, evolve nelle opere di primo Ottocento, sempre secondo questa una logica di “separazione”: se Moschini decide di dedicare a Murano una guida indipendente<sup>139</sup>, Quadri consacra alle isole un'intera giornata della sua guida: le isole dunque *devono* essere visitate, al pari della città, e viene loro riconosciuta definitivamente una ragione d'essere legata all'esperienza che, a ben guardare, non fa altro che tradurre in un contesto oggettivo, e auto-rappresentativo, una pratica già consolidata per i viaggiatori stranieri, così come ci testimoniano i diari, e segnalata dalle coeve guide straniere<sup>140</sup>; la descrizione più celebre è senza dubbio quella di William Beckford, il quale dimostra di preferire la pace della laguna e delle isole alla vita caotica della città:

---

<sup>134</sup> Cfr. *Descrizione dell'isole, che circondano la città di Venezia. Con varie osservazioni curiose intorno la loro antichità*, In Venezia, appresso Antonio Mora, 1754.

<sup>135</sup> Cfr. *Isolario Veneto ovvero Prospettive di 20. Isole situate intorno alla città di Venezia, Disegnate [...] e [...] incise dal celebre Antonio Visentini Pittor, ed Architetto, ora in un volume raccolte...*, In Venezia, presso Teodoro Viero, 1777: [BNMV 124.D.149].

<sup>136</sup> Cfr. DARIO SUCCI, *Francesco Tironi: ultimo vedutista del settecento veneziano*, Mariano del Friuli, Edizioni della laguna, 2004.

<sup>137</sup> Cfr. *Ventiquattro isole della laguna disegnate da Francesco Tironi, incise da Antonio Sandi, 1779*, ed. cons. a cura di Terisio Pignatti, Venezia, Cassa di Risparmio di Venezia, 1974.

<sup>138</sup> TERISIO PIGNATTI, *Ventiquattro isole della laguna*, ivi, pp. 3-7, qui p 5

<sup>139</sup> Cfr. GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per l'isola di Murano descritta da Giannantonio Moschini C.R.S.* [...], In Venezia, dalla stamperia Palese, 1808.

<sup>140</sup> Cfr. SAMUEL SHARP, *Letters from Italy describing the Customs and Manners of that Country in the Years 1765 and 1766* [...], London, Printed for Henry and Cave at St. John's-Gate [...], 1767; HEINRICH AUGUST OTTOKAR REICHARD, *Guide des voyageurs en Italie et en Suisse Par Mr. Reichard* [...], A Weimar, au Bureau d'Industrie, 1819, ALPHONSE DUPRÉ, *Relation d'un voyage en Italie, suivie d'observations sur les anciens et les modernes* [...], A Paris, Chez Anth. Boucher, 1826, SELINA MARTIN, *Narrative of three years residence in Italy 1819-1822* [...], London, printed for John Murray, 1828.

It was mid-day, and I begged to be rowed to some woody Island, where I might dine in shade and tranquillity. My gondoliers shot off in an instant; but, though they went at a very rapid rate, I wished to advance still faster, and getting into a bark with six oars, swept along the waters, soon left the Zecca and San Marco behind; and, launching into the plains of shining sea, saw turret after turret, and isle after isle, fleeting before me<sup>141</sup>.

Dalla seconda metà del Settecento, dunque, si assiste a una sempre maggiore attenzione dei visitatori per le isole e lo spazio lagunare, che si pone quasi in alternativa alla città: il contesto diventa a sua volta testo. Un cambio di prospettiva che si evidenzia anche nella coeva produzione di immagini: nelle già ricordate vedute a stampa e parallelamente nella produzione pittorica e in special modo nell'opera di Francesco Guardi, che fa del territorio lagunare e delle isole i soggetti più personali e originali, in termini compositivi, della sua produzione. Si considerino opere quali *San Cristoforo presso Murano* (1759-1760) del Musée des Beaux Arts di Digione oppure *La laguna verso Murano* (1760-1761) del Fitzwilliam Museum di Cambridge [Fig. 19], o ancora la celebre *Gondola sulla laguna* (1780 circa) del Poldi Pezzoli di Milano [Fig. 20], dove ogni segno della città scompare per lasciare spazio all'acqua e al cielo. Sono opere che testimoniano, almeno in parte, un cambio nella domanda e, dunque, nella committenza: rimandano a una classe di personaggi meno prestigiosi e ricchi di coloro che acquistavano le più costose e note opere di Canaletto, «mediatori, agenti di vendita, orgogliosi collezionisti dotati però di fortune diverse»<sup>142</sup> dai precedenti. Francis Haskell ha avuto il merito di dare fisionomia a questi personaggi in un fondamentale saggio del 1960<sup>143</sup>, nel quale si chiedeva dove potesse sopravvivere «a Venezia, nella seconda metà

---

<sup>141</sup> BECKFORD, *Italy: with sketches of Spain...* cit., p. 50; il brano è contenuto nella lettera II datata 1 Agosto 1780; nella lettera VI, senza data, Beckford descrive la visita alle isole di Burano, Torcello e Mazzorbo, dove rimane affascinato dalle tracce della storia passata: «Though I was persuaded little was left to be seen above ground, I could not deny myself the imaginary pleasure of treading a corner of the earth once so adorned and cultivated; and of walking over the roof, perhaps, of undiscovered palaces», p. 61.

<sup>142</sup> ALBERTO CRAIEVICH, *Venezia attraverso gli occhi di Guardi*, in *Francesco Guardi 1712-1793*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 29 settembre 2012-17 febbraio 2013), a cura di Alberto Craievich, Filippo Pedrocco, Milano, Skira, 2012, pp. 37-47, qui p. 40.

<sup>143</sup> Cfr. FRANCIS HASKELL, *Su Francesco Guardi vedutista e alcuni suoi clienti*, 1960 tr. it. in *Francesco Guardi, Vedute, capricci, feste*, catalogo della mostra, a cura di Alessandro Bettagno, Milano, Electa, 1993, pp. 15-29.



del XVIII secolo, un certo gusto per il “pittorico” e per l’“irrazionale”»<sup>144</sup>, mentre tutt’attorno, in Europa, si facevano strada i caratteri del neoclassicismo. Non è questa la sede per ricostruire le oscillazioni di gradimento del particolare stile pittorico di Guardi<sup>145</sup>; vorremmo invece riprendere una nota di Haskell che può forse spiegare la produzione abbastanza ampia di opere “lagunari”. Lo storico dell’arte inglese, infatti, afferma in maniera pertinente che «negli anni settanta e ottanta del Settecento i visitatori stranieri a Venezia furono molto numerosi, ma – contrariamente a quanto si pensa – si lamentavano spesso della tristezza e della monotonia della città»<sup>146</sup>; è possibile che alcuni di questi, così come gli stranieri che risiedevano stabilmente a Venezia<sup>147</sup>, desiderassero fuggire dal centro per rilassarsi in zone marginali della laguna, come testimoniano i diari di Backford<sup>148</sup> e di Goethe, e che Guardi abbia dunque tentato un’ulteriore «apertura d’orizzonte»<sup>149</sup>, dopo quella che aveva segnato il passaggio dalla pittura di figura alla veduta, incontrando i favori di una certa committenza meno “esigente” di quella aristocratica che acquistava opere dotate «di quella cura per l’esattezza dei particolari che un viaggiatore si aspetta sempre di trovare in un’immagine-ricordo»<sup>150</sup>, ma che forse scontentavano coloro che sapevano apprezzare (e che andavano a cercare durante il soggiorno in città) punti di vista discosti e originali. I dipinti “lagunari” danno l’avvio a una tematica pittorica che rimane a margine delle vedute *standard* della piazza San Marco e del Ponte di Rialto, ma che comunque doveva riscuotere un seppur minimo interesse se anche il figlio di Francesco, Giacomo Guardi, continua, sull’esempio del padre, a dipingere piccole vedute con le isole [Figg. 21-22], soggetto che avrà sempre più fortuna nel corso

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 16.

<sup>145</sup> Per cui si rimanda, oltre al saggio di Haskell, a LIONELLO PUPPI, *Appunti intorno alla committenza di Francesco Guardi*, in ALESSANDRO BETTAGNO (a cura di), *I Guardi*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2002, pp. 133-145.

<sup>146</sup> HASKELL, *Su Francesco Guardi vedutista...* cit. p. 21.

<sup>147</sup> Cfr. ivi, p. 22.

<sup>148</sup> Beckford non cita mai Guardi, come invece fa con Canaletto, eppure quando si ferma nella laguna a contemplare «the beautiful effects on the water – the emerald and purple hues which gloomed along their surface» [BECKFORD, *Italy: with sketches of Spain...* cit., ivi, p. 51] ci sembra di leggere una consonanza con la qualità coloristica di Guardi, così come quando Goethe parla «dei riflessi versi dell’acqua marina» che osserva percorrendo la laguna in gondola (Goethe, *Viaggio in Italia...* cit. p. 26): cfr CRAIEVICH, *Venezia attraverso gli occhi...* cit., p. 42.

<sup>149</sup> PUPPI, *Appunti intorno alla committenza...* cit. p. 140.

<sup>150</sup> HASKELL, *Su Francesco Guardi vedutista...* cit. p. 22.

dell'Ottocento, quando la laguna si carica di valori soggettivi che chiamano in causa i valori del Romanticismo<sup>151</sup>.

## 1.5 - Lo sguardo sulla città

La laguna e le isole, assieme al profilo della città, formano una vista che non sfugge ai viaggiatori più attenti. È dunque utile, prima di addentrarci nel fitto tessuto urbano, analizzare quello sguardo sulla città in bilico tra contemplazione e analisi di una *singolare* forma urbana, per poi metterlo a confronto con le immagini che nei secoli hanno tentato di raffigurarla. Abbiamo parlato di viaggiatori, perché nelle opere pubblicate a Venezia non vi è traccia, nelle descrizioni preliminari della città, di un tale sguardo “lontano”, se non per i brevi accenni alla posizione della città all'interno della laguna. Per i *foresti*, più che per i cittadini, doveva essere veramente «a pleasure, not without a mixture of surprize, to see so great a city as Venice may be truly called, as it were, floating on the surface of the sea; to see chimneys and towers, where you would expect nothing but ship masts»<sup>152</sup>. Per Addison la città «looks , at a distance, like a great Town floated by a Deluge»<sup>153</sup>.

Questo primo approccio alla città e alla sua forma suscita reazioni molteplici, non sempre concordi, non solo nel giudizio, ma anche nel riportare i caratteri del profilo di Venezia. La maggior parte delle fonti insiste nel delineare una città che esce fuori dalle acque come una Venere di pietra, con un senso di verticalità che si contrappone alla spiccata orizzontalità delle acque lagunari; la città è dunque, da lontano, una cortina di mura continue da cui spiccano alcune costruzioni: «Immaginatevi dunque anche la città di Venezia, che esce dalle sue acque, con trenta o quaranta campanili assai grandi»<sup>154</sup>;

---

<sup>151</sup> Cfr. GIUSEPPINA DAL CANTON, *Pittori stranieri a Venezia nell'Ottocento: dalla veduta alla visione, dall'impressione al simbolo*, in «Venezia Arti», 15/16 (2001/02, stampa 2005), pp. 113-130.

<sup>152</sup> EDWIN WRIGHT, *Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721 and 1722 [...]*, London, Ward e Wicksteet, 1730, vol. I, p. 45.

<sup>153</sup> JOSEPH ADDISON, *Remarks on several parts of Italy, etc. in the years 1701, 1702 and 1703 [...]*, London, printed for J. Tonson, 1718, p. 64.

<sup>154</sup> MISSON, *Viaggio in Italia...* cit., p. 83.

questo magnifico oggetto sembra «swim and rising out of the waters. The prospect is unique in its kind»<sup>155</sup>. Per altri, invece, l'impressione è nettamente opposta: «Venice now lay stretched out before us, making a much less appearance than I expected; for, its situation being so very flat. There is no elevation of one object above another, as in most towns»<sup>156</sup>; anche per Charles de Brosses la vista della città da lontano non suscita particolari sensazioni di meraviglia: «[...] l'incontro con questa città non mi procurò tanta sorpresa quanta me ne aspettavo. L'effetto che mi fece non era diverso dalla veduta di una qualsiasi città situata in riva al mare [...]»<sup>157</sup>.

La citazione di de Brosses costringe a una riflessione sul problema delle aspettative: indipendentemente dalla qualità del giudizio, la lettura delle fonti evidenzia che tutti i visitatori, qualunque fosse la ragione del loro viaggio, giungessero a Venezia con un'idea ben precisa della forma della città, generatasi in seguito alla lettura delle descrizioni pubblicate in precedenza e soprattutto alla visione delle immagini a stampa o dipinte che circolavano per l'Europa, sia raffigurazioni dell'intera *forma urbis* che brani di città nelle opere di vedutisti. Infatti se il viaggio era preparato utilizzando le carte del territorio, «le vedute dei monumenti o le piante prospettiche, a lungo ammirate o consultate in collezioni pubbliche e private, intervenivano ancor prima della preparazione pratica»<sup>158</sup> e di conseguenza «la conoscenza del ritratto dell'intera città in forma di pianta prospettica era in grado di condizionarne la percezione e la successiva descrizione»<sup>159</sup>. A questa Venezia *immaginaria* l'immagine della città reale poteva o meno aderire, generando ammirato stupore o delusione<sup>160</sup>. L'incontro con lo spazio lagunare e la Venezia in lontananza è dunque il primo momento nel quale i fruitori si trovavano a dover mettere in discussione o confermare il ritratto mentale della città:

As soon as we had doubled the cape of this diminutive Island, an  
expanse of sea opened to our view, the domes and towers of Venice

---

<sup>155</sup> FREDERIC LEOPOLD COUNT STOLBERG, *Travels through Germany, Switzerland, Italy and Sicily* [...], London, printed for G.G. and J. Robinson, 1797, vol. II, p. 581.

<sup>156</sup> SMITH, *A sketch of a tour...* cit., p. 362.

<sup>157</sup> CHARLES DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, 1739, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 104.

<sup>158</sup> NUTI, *Ritratti di città...* cit., p. 218

<sup>159</sup> Ivi, p. 219.

<sup>160</sup> Come si verificava anche in altre circostanze. È sempre De Brosses a dire di essere rimasto estremamente deluso dal Duomo di Milano e favorevolmente impressionato dalla Piazza Navona a Roma, di cui confronta l'immagine reale con quella rappresentata. Cfr. *ibidem*.

rising from its bosom. Now we began to distinguish Murano, St. Michele, St. Giorgio in Alga, and several other islands, detached from the grand cluster, which I hailed as old acquaintances; innumerable prints and drawings having long since made their shape familiar. <sup>161</sup>

Tale processo, in cui l'immagine mentale e quella reale si fondono, influenza concretamente non solo i modi dello sguardo, ma le stesse prospettive di visione della città. Avvicinandosi gradualmente al centro, oppure tornando a osservare Venezia dall'esterno dopo averne saggiato la struttura interna, i forestieri cercano ossessivamente dei punti dai quali guardare la città<sup>162</sup>, la quale «sembra concepita come un immenso campo di vedute facendo nascere uno spettacolo indimenticabile»<sup>163</sup>. Tale bisogno si evidenzia secondo due prospettive: nella visione dall'alto e nella prossimità con l'agglomerato urbano, quest'ultima in analogia con la coeva produzione pittorica: Venezia, infatti, nei dipinti compare raramente come profilo visto in lontananza, se non in opere di carattere sacro o storico-politico, nelle quali è lo sfondo di una scena narrativa o contemplativa; sono opere prodotte per una committenza “interna” alla città, legata al potere politico ed ecclesiastico, dunque esprimono tutt'altra necessità rappresentativa<sup>164</sup>, mentre sono talune descrizioni che riguardano l'area del bacino marciano a fungere quasi da *ekphrasis* delle vedute dipinte. Ad esempio, è dall'isola di San Giorgio che si ha la migliore vista sulla piazza di San Marco<sup>165</sup> e per Scott «the view from the Canale Guidecca [sic!] is astonishing fine; people should traverse it ald place their gondola in different spot sto see it in different aspect. The round minaret turrets

---

<sup>161</sup> BECKFORD, *Italy: with sketches of Spain...* cit., p. 46.

<sup>162</sup> «Condizionare la percezione significava anche stimolare il viaggiatore a muoversi alla ricerca di un punto di vista che consentisse di verificare personalmente l'immagine conosciuta»: NUTI, *Ritratti di città...* cit., p. 219.

<sup>163</sup> LETIZIA LEVANTIS, *Osservando Venezia. La città nello sguardo dei viaggiatori francesi del Settecento*, in “Studi veneziani”, LXI (2010), pp. 213-236, qui p. 213.

<sup>164</sup> Cfr. ANDRÉ CORBOZ, *L'immagine di Venezia nella cultura figurativa del '500*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Conquencento*, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1980, pp. 63-69.

<sup>165</sup> SMITH, *A sketch of a tour...* cit., p. 383.

of Saint Marco: the ducal palace, and its peculiar architecture; the marble columns [...] all indicate the queen of the ocean»<sup>166</sup>.

### 1.5.1 - *La salita sul Campanile*

La vista a distanza di Venezia è dunque un momento di contemplazione attiva, che permette ai forestieri di farsi una prima idea della sua forma, idea che si ha necessità di confermare attraverso la visione e l'esperienza dello spazio, ad esempio compiendo in barca un giro attorno alla città nella sua interezza. Questa pratica serviva principalmente a determinare o verificare la lunghezza del perimetro della città: i risultati dell'«esperimento» variano da una fonte all'altra, testimoniando la difficoltà, da parte dei forestieri, a misurare un oggetto che presentava una forma non regolare, contrariamente a quanto poteva accadere con le città di terraferma:

Non bisogna fermarsi a quel che comunemente si dice della grandezza di Venezia: alcuni le attribuiscono otto miglia di perimetro, altri sette. Per parte mia posso assicurarvi che Venezia non ha né otto né sette miglia di perimetro. Si contano cinque miglia da Mestre a Venezia, e abbiamo percorso questa distanza in un'ora e mezza, con due rematori; abbiamo anche fatto il giro di Venezia in un identico spazio di tempo, con altri due rematori, che vogavano né più né meno che come quelli di Mestre: giudicate il perimetro di Venezia. [...] Aggiungerò comunque che dire che una città ha tale o tal altro perimetro senza indicarne al contempo il disegno è un assai cattivo modo per indicarne la grandezza. Non occorre essere dei gran matematici per dimostrare chiaramente che una città che abbia otto miglia di perimetro, ad esempio, potrà contenere meno case di una che ne avesse, poniamo, solo quattro; e persino molte meno se si vuole. Questo dipende dalla regolarità o irregolarità della forma.<sup>167</sup>

Questa *forma* particolare viene associata a immagini o a oggetti conosciuti, che potessero aiutare a darne un'idea tramite la descrizione testuale: per Zucchini, ad

---

<sup>166</sup> JOHN SCOTT, *Sketches of Manners, Scenery, &c, in the French Provinces, Switzerland and Italy...* Paternoster-Row, Printed for Longman, 1821, pp. 285-286. Cfr. anche JAMES AUGUSTE GALIFFE, *Italy and its inhabitants; an account of a tour in that country in 1816 and 1817...* London, John Murray (W. Clowes), 1820, vol. I, pp. 120-121.

<sup>167</sup> MISSON, *Viaggio in Italia...* cit., p. 84.

esempio, Venezia ha la forma del pesce rombo<sup>168</sup>, mentre per Huguetan «Sa forme n'est pas mal comparée à celle d'un Lut»<sup>169</sup>. La misurazione del perimetro, insomma, e particolarmente a Venezia, non può essere l'unico modo per comprenderne la forma: per questo c'era un'altra consuetudine, descritta dalla quasi totalità delle fonti, e della quale si trova scarsa traccia nelle guide, neppure in quelle più marcatamente impostate secondo un criterio esperienziale, ovvero la salita sul Campanile di San Marco.

Le descrizioni e le guide della città pubblicate a Venezia collocano la descrizione del Campanile nella sezione del testo dedicata all'area marciana; quando la trattazione della Basilica di San Marco è separata da quella degli edifici civili, la torre rientra nel novero di questi ultimi. È un monumento di grande peso nell'economia del testo, per le dimensioni (è l'edificio più alto della città e quindi osservabile da molti punti) e le opere d'arte che lo decorano. Riportiamo a titolo di esempio, le parole de *Forestiere illuminato*:

Questa è una macchina così eminente, che secondo il parere dei Viaggiatori supera in altezza quella di Bologna, di Vienna, e di Argentina; ma tanto più mirabile si è la struttura di questa gran mole, quanto che sebbene sia innalzata sopra un terreno palustre, tutta volta non ha mai fatto moto alcuno di cedere o di piegare. [...] | Nell'interno di questo Campanile vi è un'altra Torre che arriva fino alle Campane; e fra le mura delle due Torri vi è una salita sì larga, che tre persone al pari possono camminare; ed è così piana che si potria fare a cavallo. Nel fine della salita la Fabbrica è fatta in Arco con grosse ed alte Colonne di marmi preziosi, ove stanno appese le Campane. Di qui si ascende per un'altra Scala che porta ad un Poggiuolo, il quale circonda esteriormente tutto il Campanile; e vi si cammina d'intorno comodamente, essendo cinto da Colonne di Bronzo. Nelle quattro Facciate di questo Poggiuolo son scolpiti leoni di marmi di grandezza notabile, sopra cui comincia a restringersi proporzionalmente fino alla cima in Piramide. | Sulla sommità è collocato un Angiolo in piedi, tutto coperto di Rame, il quale sopra un Perno di ferro aggirasi al soffiare del vento.<sup>170</sup>

Una descrizione, questa, che si ritrova molto simile anche in numerose opere straniere. Come gli altri, l'autore del *Forestiere* si sofferma altresì a descrivere la rampa interna

---

<sup>168</sup> Cfr. ZUCCHINI, *Nuova cronaca veneta...* cit., p. ix.

<sup>169</sup> HUGUETAN, *Voyage d'italie curieux et nouveau...* cit., p. 201.

<sup>170</sup> *Forestiere illuminato...* cit., pp. 44-46.

all'edificio, che serve per salire sino alla balconata posta a pochi metri dalla alla cima della torre marciana, al fine di evidenziarne la particolarità rispetto ad altre tipologie più frequenti: la rampa, infatti, non presenta gradini, ma è continua tanto che ci si può salire a cavallo. Nonostante l'indubbia insistenza degli autori veneziani nel descrivere il Campanile, nessuno, fino a Moschini, si preoccupa di segnalare la possibilità di godere dalla sua sommità di una vista impagabile, sulla città e sulle lagune.

Il primo autore veneziano che rende esplicita, seppur per accenni, tale prospettiva è Antonio Quadri negli *Otto giorni a Venezia*<sup>171</sup>, dove gli elementi principali della veduta vengono segnalati in un *nota bene* in calce alla descrizione del monumento: «Dalla sommità di questo Campanile può godersi un'ameno [sic!] punto di Vista, che domina la Città, le Alpi, le Lagune, ed una parte del Mare Adriatico»<sup>172</sup>. Lo spunto non viene ripreso nella seconda edizione della *guida* di Moschini, che dedica al campanile un breve paragrafo con gli elementi fondamentali della sua descrizione. La segnalazione del Quadri è dunque un unicum nel quadro delle guide veneziane pubblicate nel periodo preso in considerazione e ben si spiega con la volontà dell'autore di mandare alle stampe un'opera costruita in funzione del visitatore e dei suoi bisogni, impostata su criteri di praticità, ma anche desiderosa di fornire nuovi sguardi e nuove prospettive sulla città, come diremo più ampiamente più avanti. Di certo Quadri era a conoscenza della consuetudine *forestiera* di recarsi sulla sommità del Campanile per ammirare la vista, ma il fatto di aver incluso questa vista nella sua descrizione potrebbe significare ch'egli abbia utilizzato, come fonti per il proprio testo, anche le guide straniere, che presentavano dei punti di vista parzialmente diversi rispetto a quelle veneziane.

La salita sul Campanile è infatti, come già accennato, una costante della letteratura di viaggio su Venezia, la ritroviamo nella maggior parte delle opere straniere catalogate, di qualsiasi tipologia (non solo nei diari più personali, ma anche nelle opere più oggettive e descrittive<sup>173</sup>, che si ispirano a quelle simili prodotte a Venezia) e per tutto l'arco cronologico preso in considerazione. Una presenza così massiccia di tali racconti

---

<sup>171</sup> Cfr. QUADRI, *Otto giorni a Venezia...* cit.

<sup>172</sup> Ivi, p. 129.

<sup>173</sup> Un caso emblematico, in questo senso, è lo stesso Misson, per il quale la salita sul Campanile e il percorso dalla terraferma a Venezia sono gli unici accenni espliciti a un'esperienza compiuta o suggerita, mentre tutto il resto viene filtrato in descrizioni oggettive.

attesta una pratica consolidata per i visitatori, la cui necessità deriva ancora una volta dal bisogno di confronto tra realtà e rappresentazione: infatti, se lo sguardo sulla città era condizionato dalle raffigurazioni della *forma urbis* allora queste dovevano «stimolare il viaggiatore a muoversi alla ricerca di un punto di vista che consentisse di verificare personalmente l'immagine conosciuta»<sup>174</sup>, e dunque arricchire l'esperienza di visione “dal basso”, con una visione “dall'alto”.

Infatti questa era una pratica frequente e conferma un'abitudine che si stabilizza tra le modalità di visita a una città; essa non aveva luogo soltanto a Venezia, ma era riconosciuta necessaria anche in altri contesti<sup>175</sup>, come ci testimoniano alcune fonti:

Pour voir cette belle & grande ville en un moment on ne peut pas comme à Rome monter sur une colline. Il faut aller en haut du clocher de la place s. Marc, d'où l'on découvre toute la ville & les Isles que l'environnement, les Lacunes, la Mer Adriatique, les terres du Padoüan & de la Marche Trevisane, avec les montagnes du Frioul<sup>176</sup>.

Per qualcuno, la vista dall'alto è addirittura indispensabile per comprendere la particolare conformazione della città, perché il punto di vista dal basso, da qualsiasi parte la si osservi, non può essere che parziale: infatti, se ci si ferma ad osservare Venezia dalla terraferma, o da una barca ancorata in Laguna all'altezza di Malamocco, e si ipotizza di non avere nessuna idea della sua forma e del suo posizionamento, non si potrà di certo apprezzarne l'intera forma, neppure intuirlo, neppure essere certi che l'acqua che separa il punto di osservazione dall'oggetto osservato si trovi anche al di là di quest'ultimo; per ipotesi, Venezia potrebbe trovarsi su una penisola e non essere completamente circondata dalla laguna. Come abbiamo visto, lo stesso de Brosses afferma, con una certa nota di delusione, che la prima impressione di Venezia non è tanto dissimile da quella suscitata dalla visione di una qualsiasi altra città di mare<sup>177</sup>.

In effetti, si diffondono nel XVII secolo, contestualmente alle vedute a volo d'uccello, anche immagini del profilo di Venezia: esse presentano canoni di rappresentazione che

---

<sup>174</sup> NUTI, *Ritratti di città...* cit., p. 219.

<sup>175</sup> Cfr. *ivi*, pp. 219-220.

<sup>176</sup> HUGUETAN, *Voyage d'Italie curieux et nouveau...* cit., p. 201.

<sup>177</sup> Cfr. DE BROSSES, *Viaggio in Italia...* cit., p. 104.



tendono a uniformare la vista della città lagunare a quella delle altre di terraferma affacciate sull'acqua. Sono opere di derivazione nordica, segnatamente fiamminga e olandese, che si inseriscono nel filone delle immagini impiegate dalla pratica nautica; nello specifico, si tratta di tipologie che «sviluppano in immagine i rilevamenti della costa»<sup>178</sup>, sorte alla fine del Quattrocento quando «le città delle Fiandre e dei paesi Bassi sono proprio all'inizio di quella irresistibile ascesa che le vede protagoniste [...] nell'India come nel Nuovo Mondo», portatrici di un codice di «conoscenza della terra», che si traduce nella rappresentazione *in profilo*: in definitiva il punto di vista dalle navi in mare aperto verso i porti, il quale dalla cartografia nautica dirige la propria influenza verso tipologia del ritratto di città e in questo senso «si impone a topografie e dipinti». Così Venezia, in immagini come la veduta di Willem Blaeu pubblicata ad Amsterdam nel 1614 e in copia a Utrecht nel 1620<sup>179</sup> [Fig. 23], viene rappresentata secondo il canone, che suddivide l'immagine in tre fasce<sup>180</sup>: nella fascia inferiore, in primo piano, il mare, in quella intermedia, la fitta cortina di edifici, che si dispongono in linea retta paralleli al piano dell'osservazione, e nella superiore il cielo. La laguna alle spalle della città è completamente nascosta e il punto di vista privilegiato è sempre lo stesso, ovvero all'altezza del canale che separa la Giudecca e l'isola di San Giorgio, rivolto verso la piazzetta. La quale, tuttavia, non taglia l'asse centrale della composizione come avviene nelle piante a volo d'uccello, ma è spostata sulla sinistra, in modo tale da amplificare in maniera innaturale tutto il lato che costeggia il sestiere di Castello.

La piazza riveste dunque una funzione rappresentativa più che celebrativa, andando a connotare specificatamente quel profilo come un'immagine di Venezia (altrimenti quasi indistinguibile da un'altra città di mare): la scelta del punto di vista è obbligata in questo senso, non v'è margine di deroga, pena la de-connotazione dell'intera rappresentazione lineare; e tuttavia lo spostamento dell'asse compositivo (che è comunque presente, seppur in minor quantità, nelle piante sul modello della veduta di Jacopo de' Barbari) sottolinea il percorso che nella consuetudine le navi dovevano compiere per giungere sino al porto da est, attraverso il braccio di laguna che lambisce l'isola di San Servolo e

---

<sup>178</sup> Questa citazione, come le successive fino al termine del paragrafo, in NUTI, *Ritratti di città...* cit., p. 83.

<sup>179</sup> Cfr. CASSINI, *Piante e Vedute...* cit., n. 34, p. 87.

<sup>180</sup> Cfr. NUTI, *Ritratti di città...* cit., p. 83.

si lascia San Giorgio Maggiore sulla sinistra. Tale punto di vista non si ritrova mai nella rappresentazione di Venezia, con la sola eccezione della pianta raffigurata nel frontespizio degli *Habiti d'huomeni et donne venetiane* di Giacomo Franco (1610) [Fig. 24]. La deformazione morfologica della città reale è dunque una via per tradurre la città secondo il punto di vista di un disegnatore per cui «il binomio nave/costa [...] costituisce un quadro di riferimento spaziale completo»<sup>181</sup>; tale prospettiva «non monopolizza la produzione pittorica, e neppure quella topografica, ma sicuramente impronta di sé una larga parte di entrambe»<sup>182</sup>: suggerisce uno sguardo possibile su Venezia, e tuttavia non descrive la *forma urbis* nella sua totalità.

Torniamo dunque al Campanile: abbiamo detto che i visitatori giunti a Venezia ebbero certamente modo di osservarne la forma sulle vedute e che quindi non avessero un'idea più o meno chiara di ciò a cui andavano incontro, considerando non solo la diffusione di opere di pregio, come la pianta del de' Barbari, ma anche il fatto che piante di ridotte dimensioni erano inserite nelle opere a stampa sia veneziane<sup>183</sup>, che straniere<sup>184</sup>. Ma questa immagine doveva essere verificata e l'unico modo possibile (almeno sulla carta) era salire sul punto più alto della città, per avere, innanzitutto «a view of the whole»<sup>185</sup>, poiché da quell'altezza «si scorge comodamente tutta l'estensione di Venezia»<sup>186</sup>, e soprattutto apprezzare il suo carattere di città “galleggiante”: «the Campanile, which we ascended, and from whence we had a most advantageous view of the whole city, which lite rally appare to float on the surface of the water»<sup>187</sup>; stessa impressione descrive Richard: «C'est seulement de haut de cette tour qu'on peut se former une idée de l'ensemble de la cité flottante et de ses îles»<sup>188</sup>. Quella dal Campanile è dunque «the only good view of this singular town, with the islands and shoals about it»<sup>189</sup>.

---

<sup>181</sup> Ivi, p. 84.

<sup>182</sup> Ivi, p. 83.

<sup>183</sup> Come in CORONELLI, *Guida de' forestieri...* cit.

<sup>184</sup> Come in JÉRÔME DE LA LANDE, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766* [...], Yverdon, s.t., 1769, vol. VIII.

<sup>185</sup> MARTYN, *A tour through Italy...* cit., p. 417; cfr anche: «c'est de cette tour qu'on decouvre tout *Venise*», p. 91.

<sup>186</sup> DE BROSSES, *Viaggio in Italia...* cit., p. 122.

<sup>187</sup> MARTIN, *Narrative of three years...* cit., p. 335.

<sup>188</sup> JEROME RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie* [...], A Dijon, chez François Des Ventes, 1766, p. 121.

<sup>189</sup> SMITH, *A sketch of a tour...* cit., p. 422.

A ogni modo, nonostante la salita sul Campanile fosse evidentemente una pratica diffusa, leggendo attentamente i testi che la raccontano o la descrivono, ci si accorge che essi non sempre esprimono considerazioni soggettive, ma sembrano ricondursi a un vero e proprio *topos* dello sguardo, che non si discosta molto dalla sintesi operata dal Quadri nella sua guida: dalla cima della torre Pocchio si muove verso l'orizzonte a osservare prima di tutto l'agglomerato di edifici ai suoi piedi e successivamente le isole, la laguna, il mare «qui en forme le cadre»<sup>190</sup> e la terraferma, fino alla linea delle Alpi. C'è chi addirittura afferma di poter arrivare a vedere la costa della Dalmazia<sup>191</sup>. Descrizioni sintetiche si alternano a narrazioni estese e ricche di digressioni dedicate ai luoghi osservabili dalla sommità della torre:

On peut aisement juger de la beauté, de la variété & de la rareté di Paysage que l'on voit du haut de cette Tour: non seulement on y découvre *Venise* du premier coup d'œil, mais on voit toutes les Isles qui son dans la Mer & dans les lagunes, & qui semblent servir de muraille à cette merveilleuse ville. Ces Isles sont au nombre de soixante, & il n'y en a pas une qui ne soit couverte, ou de Couvens magnifiques, ou de belles Eglises, ou de Palais superbes, accompagnez de Jardins délicieux; on découvre encore de là une espèce de banc de sable, fait en forme de croissant, de la longueur de trente-cinq milles, qui traversant la Mer *Adriatique*, sert de rempart à *Venise*, & [sic] garantit de la fureur des flots de la Mer. Les *Italiens* appellent ce banc *il lito*; il est coupé en cinq endroits seulement, et ces ouvertures semblent n'avoir été faites que pour laisser passer les Bâtimens & pour recevoir l'eau de la Mer: on voit aussi de beaux Ports profonds & commodes avec leur Citadelles & leurs [sic], dans lesquels on peut facilement & surement renfermer des Flotes entières, comme sont œux de *Chiosa*, & de *Lalamoco*: on découvre la Terre-ferme, les Montagnes d'*Istrie*, l'*Apennin*, la *Lombardie*, les embouchûres de l'*Adige* & du *Pô*, & tous ces différens objects font un effet tout-à-fait agréable à la vûe.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> PHILIPPE PETT-RADEL, *Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie*, A Paris, chez Chanson et Firmin Didot, 1815, vol. I, p. 162 .

<sup>191</sup> Cfr. MONSIEUR DE BLAINVILLE, *Travels through Holland, Germany, Switzerlan, and other Parts of Europe; but especially Itali* [...], London, Printed by W. Strahan, 1743: «[...] from a Gallery which goes quite round, one sees the City of Venice, its Lagunes, the Islands, the Lido [...] we have a full prospect of the *Adriatic* Sea, the Coasts of *Dalmatia*...», p. 509.

<sup>192</sup> ROGISSART, *Les delices de l'Italie*... cit., pp. 69-70.

La citazione da *Les delices d'Italie* di Alexandre Rogissart ci permette di delineare due categorie retoriche che vanno a formare il tema ricorrente in quasi tutte le opere: innanzitutto il giudizio di qualità della vista dalla torre marciana, che nella quasi totalità dei casi esprime ammirazione e meraviglia per l'immagine della città osservabile da quell'altezza, una vista che è «la plus charmante, & merveilleuse qu'on se puisse imaginer»<sup>193</sup>; in secondo luogo l'elencazione della moltitudine di elementi che compongono il paesaggio urbano e lagunare, nonché le emergenze del territorio in lontananza: è un paesaggio reale, del quale si dimostra di essere a conoscenza, seppur in realtà difficilmente percepibile dal Campanile. Ma è anche immaginario, poiché una tale straordinaria vista stimola la fantasia del viaggiatore che immagina di arrivare a vedere «l'Epiro, la Macedonia, la Grecia, l'Arcipelago, Costantinopoli, la favorita e il gran sultano che si prendeva qualche libertà con costei»<sup>194</sup>. La descrizione del paesaggio lagunare è anche un espediente per nominare o descrivere località della laguna che l'autore sa di non poter collocare in altri luoghi del testo, tra le quali sicuramente la più interessante è il Lido (come in Rogissart) e qui, dalla seconda metà del XVIII secolo, i murazzi, che suscitavano un grande interesse in quei viaggiatori interessati al problema della sopravvivenza della laguna:

On the 3d of October, I took a farewell view of this far-famed city from St Mark's Tower, the same from whence Galileo often made his astronomical observations [...]. This square edifice, 360 feet in height, is so constructed, that one might ride to the top on horseback, there being no steps, the ascent winding gradually by an inclined plane of brickwork. The prospect from the top is superb, and embraces all Venice, as well as the murazzi, or sea-wall, which prevents the encroachment of the Adriatic. On the north, the view is bounded by the Julian Alps, extending from the coast of Istria to the Lake of Garda.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> FRANÇOIS DESEINE, *Nouveau voyage d'Italie contenant une description exacte de toutes ses Provinces, Villet & lieux considerables, & des Isles qui en dependent* [...], Lyon, chez Jean Thioly, 1699, p. 190.

<sup>194</sup> DE BROSSES, *Viaggio in Italia*... cit., p. 122.

<sup>195</sup> J. D. SINCLAIR, *An autumn in Italy, being a personal narrative of a tour in the Austrian, Tuscan, Roman and Sardinian states, in 1827* [...], Edimburgh, Printed for Constable and co.; and Hurst, Chance, and co., London, 1829, p. 94.

Questo espediente è utilizzato abbastanza frequentemente, per il fatto di poter collocare in quel punto la descrizione di luoghi lontani dalla città, ma non solo: infatti talune fonti, come il già citato Huguetan, utilizzano la digressione dedicata al Campanile come spazio della veduta, allo stesso tempo reale e letterario, durante il quale descrivere la città nelle sue varie componenti: forma, struttura, monumenti. Quello di Huguetan è di certo un affresco ricco e sfaccettato, ma non è raro trovare anche in altre opere accenni al fatto che, dall'alto della torre marciana, si possano distinguere i canali e le strade, ovvero gli elementi che compongono l'intreccio urbano veneziano.

Occorre a questo punto domandarsi se queste osservazioni possano essere considerate veritiere, considerando il fatto che alcune fonti sono in netto contrasto con la maggioranza delle opinioni, fonti, che per l'esattezza con cui descrivono la *loro* vista, non possono passare inosservate. Una di queste è la guida di James Auguste Galiffe:

In most towns that I have visited, the best mode of acquiring a clear idea of their plan and distribution, is to ascend to the top of a high steeple in a central situation: but this will be found of little use at Venice, - as we discovered upon reaching the gallery of the tower of San Marco. The streets and lanes, and even the canals, are so very narrow, that scarcely any thing was to be seen except the roofs of houses. On ascending the very top of the tower, we did indeed see a small spot of the grand canal, and one small bridge which happens to be placed in such a manner as to form that single exception; but the canal, over which the bridge is built, is not visible<sup>196</sup>.

Dunque, in relazione alla città, la salita sul Campanile secondo Galiffe non è utile se non a percepire le strette dimensioni delle strade, proprio perché è impossibile scorgerne l'intreccio dall'alto. In effetti, se ci si reca sulla torre marciana non si potrà che convenire con Galiffe: gli elementi dello spazio urbano, calli, canali e campi, non

---

<sup>196</sup> GALIFFE, *Italy and its inhabitants...* cit., p. 124; dello stesso avviso è ALPHONSE DUPRÉ, *Relation d'un voyage en Italie, suivie d'observations sur les anciens et les modernes [...]*, A Paris, Chez Anth. Boucher, 1826, vol. I, p. 397: «Je montai aussi à la tour carrée de St.-Marc [...]. Ce qui m'a frappé d'étonnement, c'est que du haut de la tour voyant Venise s'étendre autour de soi, on n'aperçoit pas un seul des canaux qui, en très grand nombre, la traversent dans tous les sens, pas même le grand canal du milieu de la ville, et ce pendant il a jusqu'à cent pieds de largeur: les toits des maisons empêchent de les apercevoir, la vue plane sur la mer qui n'est bornée vers l'orient et le midi que par l'horizon».

sono assolutamente visibili, ma solo intuibili riconoscendo i piani alti degli edifici civili e religiosi, come nel caso del Campo dei Santi Giovanni e Paolo o, ancora più lontano, di Santa Margherita [Figg. 25-30]. Lo stesso vale per il Canal Grande che, sebbene di considerevoli dimensioni, è visibile soltanto nel suo tratto iniziale e la cui forma serpentinata è intuibile dal movimento dei palazzi che si affacciano sulle sue acque, come nella zona prospiciente le Fabbriche nuove di Rialto. Inoltre, volendo allargare il campo, non tutti gli elementi che i viaggiatori affermano di poter osservare a lunga distanza sono effettivamente visibili con facilità.

Il confronto tra le fonti e l'immagine reale dal Campanile ci permette dunque di confermare il carattere spiccatamente retorico del racconto della salita, senza tuttavia che questo diminuisca l'importanza della sua massiccia presenza nelle fonti. La narrazione, infatti, è significativa, non tanto perché consente ai forestieri di vedere concretamente ciò che dal basso non è percepibile in modo da poter descrivere la vista della laguna e delle isole attorno a Venezia, che magari non potrà visitare di persona; piuttosto sembra essere il corrispettivo, in termini esperienziali, di tutte quelle immagini che mostrano la città da una prospettiva rialzata, come le piante e le prospettive a volo d'uccello e in questo senso esprime la necessità di fissare l'*imago urbis* secondo quel punto di vista, poterne verificare in qualche modo la forma intuita con l'esperienza dal basso e le immagini mentali derivate dalla visione delle stampe, esattamente come succede per la visione da lontano. È, in definitiva, la traduzione (retorica) in esperienza della modalità di visione-rappresentazione che abbiamo visto affermarsi già all'inizio del XVI con la pianta del de' Barbari. Tale passaggio rientra nel generale processo di «trasferimento di un'immagine di spazio dal campo della visione a quello della memoria»<sup>197</sup> che si verifica tra XV e XVI secolo, per cui «la pianta prospettica, nella sua anomala relazione di accettata ma non verificabile somiglianza con la realtà esterna, da ritratto è diventata icona»<sup>198</sup>. Così, nonostante dal Campanile sia impossibile vedere la città esattamente come nelle vedute a volo d'uccello, questo luogo è tuttavia l'unico, poiché il più alto della città, dal quale si possa *raccontarne* l'esperienza.

---

<sup>197</sup> NUTI, *Ritratti di città...* cit., p. 220.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

## 1.6 - Dentro la città: dalla forma alla struttura

L'unica modalità possibile di esperienza della struttura urbana veneziana è dunque il percorrerla attraverso le vie di comunicazione. Tale considerazione potrebbe sembrare banale a una prima analisi: muoversi all'interno di uno spazio articolato ovviamente contribuisce a percepirne le caratteristiche e dunque aiuta a comprenderne le strutture fondamentali. Tuttavia se si riflette sull'attuale esperienza di Venezia, successiva alle modifiche dell'assetto viario e delle modalità di trasporto interno, si può facilmente intuire che, in una città dove sembra essere rimasto tutto come nel passato, in verità la percezione e l'interpretazione dello spazio si è modificata sensibilmente. Questo non tanto, come spesso si afferma, per la costruzione del Ponte della libertà che ha cambiato il punto di vista di accesso a Venezia e reso la zona marciana la tappa finale di un processo di scoperta della città, poiché anche in passato, e specialmente per tutto il corso del Settecento, molti entravano a Venezia dalla parte della terraferma e San Marco era sempre l'obiettivo privilegiato della visita (ed era raggiunto a piedi); piuttosto la costruzione di assi viari, che avevano l'obiettivo di rendere più lineare il percorso ferrovia – centro città, nonché di altri ponti sul Canal Grande che facilitassero lo spostamento pedonale all'interno della struttura urbana, ha modificato la qualità dell'esperienza di Venezia in modo tale da rendere meno evidenti alcuni tratti della sua struttura (specialmente per coloro che visitano la città in breve tempo). Quello che cercheremo di dimostrare nelle prossime pagine è che una certa esperienza “antica” della città era più efficace per la comprensione della struttura urbana di Venezia rispetto a quella impostasi successivamente, nel tentativo di rendere gli spostamenti in città più agevoli.

Per verificare questo assunto dobbiamo prima di tutto mettere a fuoco quelli che sono i caratteri peculiari dell'esperienza della struttura urbana veneziana, così come essi vengono trattati dalle fonti prese in considerazione per questo studio, analizzandole nelle parti che introducono la città, descrivendola secondo il modello sansoviniano, ma soprattutto in quelle parti che narrano o suggeriscono un'esperienza, ovvero i racconti in prima persona dei viaggiatori e gli itinerari suggeriti nelle guide. I dati ricavati dalla lettura critica delle fonti ci portano a rappresentare il processo di comprensione della città secondo due percorsi complementari: il primo si basa sul riconoscimento della

compresenza di aree terrestri e aree acquatiche, il secondo rimanda alla contrapposizione tra il senso di divisione (dato dai canali, ma anche dalle partizioni amministrative) e unione (dato dai ponti) della città.

Nella maggior parte delle fonti straniere, la presa di coscienza vera e propria del carattere anfibio di Venezia si innesca con l'entrata in città, poiché la visione dall'esterno permette di intuire l'intrecciarsi di calli e canali, ma non di esperirlo concretamente. Riprendiamo, a questo proposito, le parole che de Brosses usa nella prima lettera:

[...] l'incontro con questa città non mi procurò tanta sorpresa quanta ne aspettavo [...] l'ingresso attraverso il Canal Grande mi parve l'ingresso di Lione o di Parigi, passando dal fiume. Ma quando si è dentro, e si vede uscir l'acqua da tutti i lati dei palazzi, delle chiese, delle vie, delle città intiere, perché non è che si tratti di una città sola; quando insomma non si può fare un passo per la città senza mettere un piede nel mare; ebbene, questa è cosa talmente sorprendente che ci sono abituato, oggi, ancor meno che il primo giorno [...]. In una parola, la città è così singolare per il modo come è fatta, per i costumi, le abitudini di vita ridicolissime, per la libertà che vi regna e la tranquillità che vi si gode, che non esito a considerarla come la seconda città d'Europa, e dubito che Roma mi faccia cambiare idea.<sup>199</sup>

Tale doppia natura del contesto urbano, «perché non è che si tratti di una città sola»<sup>200</sup>, è forse la realtà veneziana che maggiormente affascina e stupisce i *foresti*, rende orgogliosi della loro patria i veneziani, e incarna quella *singularità* che diventa qualificazione costante e rilevabile in tutte le fonti, una *singularità* che assume a seconda dei casi una connotazione più o meno positiva, dalle descrizioni celebrative, espressioni del mito<sup>201</sup>, fino a divenire elemento di pesantezza e monotonia per taluni viaggiatori<sup>202</sup>. Le guide e le descrizioni non mancano di sottolineare questo aspetto, nel solco della letteratura celebrativa di stampo cinquecentesco<sup>203</sup>, e secondo diversi registri

---

<sup>199</sup> DE BROSSES, *Viaggio in Italia...* cit., p. 104.

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> Cfr. MARTINELLI, *Ritratto di Venezia...* cit., pp. 10.

<sup>202</sup> Cfr. MARTYN, *A tour through Italy...* cit.

<sup>203</sup> Cfr. ENNIO CONCINA, *Venezia "tra due elementi sospesa"*, in *"Tra due elementi sospesa", Venezia, la costruzione di un paesaggio urbano*, Venezia, Insula-Marsilio, 2000, pp. 15-52.



retorici, da quello più marcatamente allegorico di Martinelli, all'impostazione oggettiva di Quadri.

Immaginiamo di trovarci sul ponte di Rialto e di osservare da quel punto la città attorno a noi, riflettendo sugli elementi fondamentali che ne disegnano l'immagine: la terra e l'acqua. Inizialmente non saremmo sorpresi dalla loro *con-presenza*: moltissime città della terraferma sorgono a ridosso di uno specchio o di un corso d'acqua. Eppure Venezia ha qualcosa di diverso, che la rende unica nel suo genere. Terra e acqua, a Venezia, non sono gli stessi elementi riscontrabili in altri contesti urbani, anche se molto simili nell'aspetto e nelle caratteristiche, perché qui essi *non sono* quello che sembrano, oppure non si comportano come ci si aspetterebbe da loro. L'acqua, ad esempio, non bagna Venezia come in una città di mare e non la attraversa da un capo all'altro come farebbe un corso d'acqua, ma la penetra in ogni sua parte «in quella maniera che fanno le vene per lo corpo umano»<sup>204</sup>, seguendo percorsi dettati dalla conformazione stessa del fondo lagunare, dove zone paludose e barene si alternano a canali più profondi che permettono la navigazione alle imbarcazioni. Questa acqua *salsa* si trasforma da semplice elemento a luogo di incontro tra Mare Adriatico e fiumi della terraferma, nonché in materiale costitutivo della città: scorrendo nei canali essa contribuisce a formare lo spazio urbano, che assume così una forma non già regolare, perpendicolare, ma *organica*. A Venezia neppure la terra è ciò che sembra e i viaggiatori ne sono al corrente: Venezia, infatti, è «toute batie sur pilotis»<sup>205</sup> e questo genera una «regular figure, the *Pilotty* supplying the want of earth to build on, and all so nobly built, which is of all the things that one can see the most amazing»<sup>206</sup>. “Rubando” spazio alle acque, i Veneziani hanno saputo costruire un insieme unico al mondo:

Ce spectacle est admirable et d'un aspect extraordinaire; les maisons ne sont point séparées de l'onde par un espace de terrain comme lorsque l'on aborde dans une île, mais étant bâtie sur pilotis, les murs semblent sortir des plots qui en baignent le pied de toutes parts<sup>207</sup>.

---

<sup>204</sup> PACIFICO, *Cronica Veneta...* cit., 1936, p. 14.

<sup>205</sup> *Description historique de l'Italie, en forme de dictionnaire...* Par M. de L.-M. de l'Académie de S. Luc à Rome... La Haye, Chez Pierre Gosse, 1776, vol. II, p. 362.

<sup>206</sup> BURNET, *Some letters, containing...* cit., p. 126.

<sup>207</sup> DUPRÉ, *Relation d'un voyage en Italie...* cit., 390 .

Gran parte delle fonti analizzate, a partire dalla *Città nobilissima* del Sansovino, esprimono la dicotomia acqua/terra con lo stesso lessico e la stessa forma retorica: Venezia è tutta, allo stesso tempo, divisa dai canali, dunque dall'acqua-natura "organica", e unita dai ponti, cioè dalla terra-artificio "umana"; questa condizione si condensa metonomicamente nella netta spaccatura data dal Canal Grande e nell'unione più maestosa, attraverso il ponte di Rialto:

130 isole, a parte maggiori, a parte minor, separate dal 145 Rivi, ò Canali. Le medesime, à cui si passa, ò con Gondole né Traghetto, che appartati sono 100; ò col mezzo di 312 Ponti di pietra, e 117 di legno, divise in sei Sestieri... Rimane *Venezia* **divisa** da un gran Canale, lungo 1300 passi, nel più largo 40, che le serve di singolare ornamento, [...]. Nel luogo, ch'il Canale più si restringe, rimane **unita** dal famoso Ponte di Rialto<sup>208</sup>.

A Venezia, in sostanza, i due elementi non sono in contrasto tra di loro ma in una condizione di reciprocità: l'uno non esisterebbe senza l'altro, nella forma e nella struttura in cui lo vediamo (e lo vedevano). Su questo aspetto le fonti veneziane e quelle straniere concordano: rappresentazione e auto-rappresentazione coincidono perfettamente, talvolta anche nelle forme retoriche, ad esempio quando la dicotomia natura-artificio viene resa trasfigurandola in una natura altra, divina: «Les hommes ont bâti Rome, & les Dieux Venise»<sup>209</sup>; è il riflesso concreto dell'astrattezza del mito. Anche quando non sembrano *apprezzare* tale singolarità, i viaggiatori tradiscono l'ammirazione per un popolo veneziano che è riuscito a costruire e mantenere viva una città, scendendo a patti con l'ambiente sul quale essa sorge, certamente intervenendo con costruzioni artificiali, ma sempre rispettando l'andamento del suolo e il movimento dell'acqua, umanizzando la natura in un duplice senso: innanzitutto rendendo l'acqua spazio di vita imprescindibile, percorso non parallelo, ma complementare (e di gran lunga più importante) a quello di terra; in secondo luogo rendendo naturale ciò che invece è totalmente costruito dall'uomo, il suolo stesso su cui poggia la città. Le fonti settecentesche e di primo Ottocento dimostrano di aver compreso perfettamente la

---

<sup>208</sup> CORONELLI, *Guida de' forestieri...* cit., 1710, p. 10.

<sup>209</sup> GABRIEL-FRANÇOIS COYER, *Voyage d'Italie et de Hollande*. Par M. l'Abbé Coyer [...], A Paris, Chez la Veuve Duchesne (Impr. Cailleau), 1776, p. 75.

*verità* strutturale di Venezia, questo senso di organicità, artificiale ma non artificiosa, che nel corso dell'Ottocento, e ancora all'inizio del secolo scorso, si perderà in interpretazioni post-romantiche, di cui è da molti stata segnalata la debolezza scientifica<sup>210</sup>.

C'è un elemento del paesaggio urbano che nelle fonti, specialmente quelle straniere, diventa simbolo di questa specifica caratteristica della città: infatti «Almost every house has one door communicatig with a street, and another opening immediately upon a canal»<sup>211</sup> e questo è “ammirabile”<sup>212</sup> non tanto da un punto di vista estetico, ma funzionale. I *foresti* sembrano comprendere pienamente l'utilità del doppio accesso poiché la sperimentano in prima persona, alloggiando in alberghi affacciati sui rii oppure (specialmente dopo il 1797) occupanti grandi palazzi patrizi sul Canal Grande, e spostandosi sia a piedi che in gondola. Anche quando la casa non è dotata di un accesso diretto all'acqua, ovvero ha *la riva in casa*, si sottolinea la convenienza che esso non si collochi più lontano di qualche passo dalla porta principale, ovvero con la *riva in faža*<sup>213</sup>. Tale è la comprensione anche da parte di non veneziani, che vengono notate le mancanze, in questo senso, da parte dei Francesi e degli Austriaci, nella decisione di collocare la sede di rappresentanza del potere in un luogo molto lontano dall'acqua:

There is not, I will venture to say, a good house in Venice which has not one or other of these conveniences; the palaces have allo f them the first: yet did the French build and the austrians finish a palace for their emperor, so far removed from a *rio* that the imperial possessor cannot reach his gondola in bad weather, withoout a wetting. It ia preciselu as if the Prince Regent should have built a magnificent house in the interior of Spring Gardens terrace, without an access to his carriage. The anecdote is trifling in itself, but will serve to shew the entire ignorance both of French and Austrans, of whatever concerns this world of waters<sup>214</sup>.

---

<sup>210</sup> Mi riferisco, *in primis*, alla nota critica a Georg Simmel di SERGIO BETTINI, *Venezia nascita di una città*, Milano, Electa, 1978.

<sup>211</sup> SHARP, *Letters from Italy*... cit., p. 8.

<sup>212</sup> Cfr. *A tour in France and Italy made by an English Gentlemen, 1675* [...], London, printed for the Autor, 1676, p. 79.

<sup>213</sup> ROSE, *Letters from the north of Italy*... cit., p. 279.

<sup>214</sup> Ivi, p. 280.

L'esempio sembrerebbe confermare l'assunto di partenza, ovvero che i modi dell'esperienza di Venezia nell'ultimo secolo della Repubblica e nei primi decenni dell'era contemporanea si rivelano molto più efficaci per la comprensione di alcune peculiarità del suo spazio urbano che non le modalità attuali della visita, plasmate sui cambiamenti degli assi viari realizzati durante l'occupazione austriaca e completati dopo l'annessione di Venezia al Regno d'Italia, che hanno portato a modificare sensibilmente i metodi di spostamento all'interno della città da parte dei turisti, ma anche degli stessi abitanti.

A Venezia, la doppia natura del suolo si traduce pertanto in una doppia possibilità di percorrenza dello spazio urbano, e questa possibilità si verificava con più frequenza che nell'epoca attuale, permettendo l'accesso, sia a piedi<sup>215</sup> che in gondola, anche agli angoli più remoti di Venezia: «Le strade sono nelle piccole isole che i canali formano; vi sono [...] ponti, che sono disseminati su tutti quei canali, sicché non c'è nessun luogo della città nel quale non si possa andare senza gondola, così come non ce n'è alcuno al quale le gondole non possano giungere»<sup>216</sup>. Così in tutte le fonti troviamo racconti di tali spostamenti, oppure descrizioni più o meno approfondite dei percorsi, della fattura di strade, canali e ponti, nonché giudizi sulla qualità de mezzi di trasporto. Nel prossimo capitolo entreremo nello specifico di questa esperienza unica e singolare.

---

<sup>215</sup> «Pour mieux observer la ville j'en parcourus à pied plusieurs quartiers. Mon conducteur me fit passer par une multitude de petites rues tortueuses dont quelques-unes donnent à peine accès à deux hommes de front [...]»: THOUIN, cit. in LEVANTIS, *Osservando Venezia...* cit., p. 234.

<sup>216</sup> MISSON, *Viaggio in Italia...* cit., p. 85.

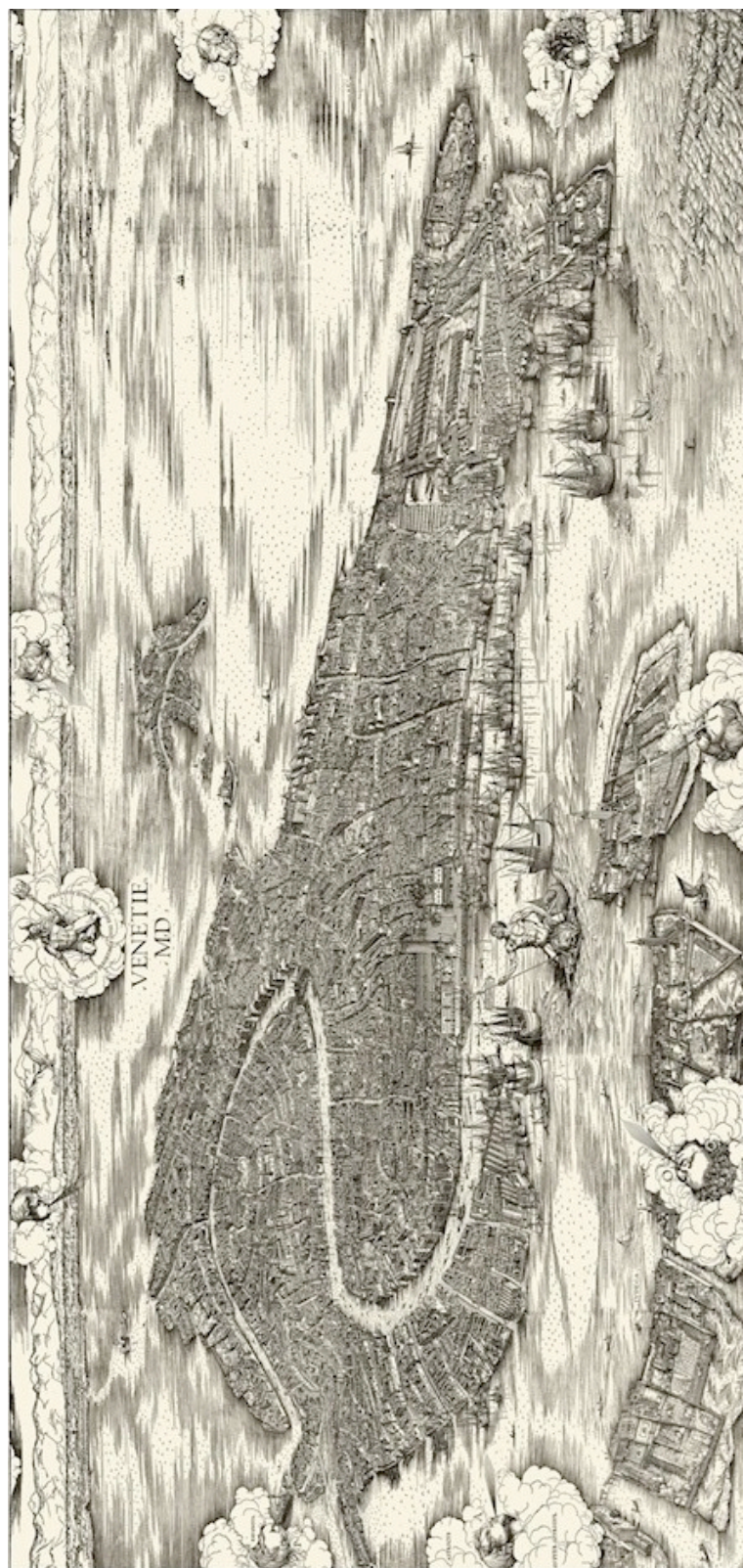


Fig. 1 - Jacopo de' Barbari, Antonio Kolb, *VENETIE 1500*, 1500







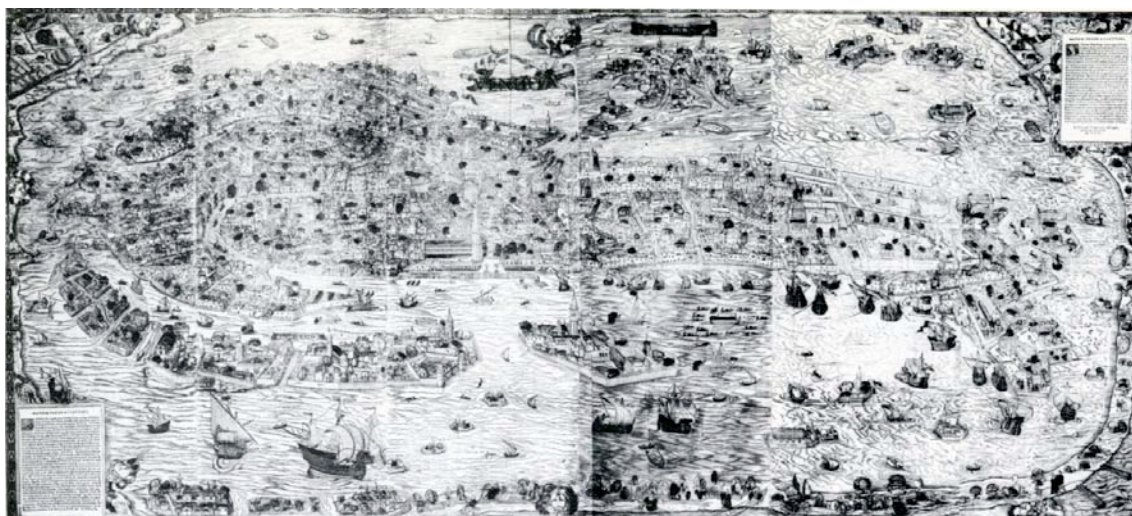


Fig. 4 - Matteo Pagan, *Pianta prospettica delle città e delle lagune*, 1559, xilografia



Fig. 5 - Paolo Forlani, *Pianta prospettica della città e delle lagune*, 1566, incisione in rame





Fig. 6 - Matthaeus Merian, *Veduta di Venezia*, in *Theatrum Europaeum*, 1635, incisione in rame



Fig. 7 - Johannes Jansson, *Pianta prospettica di Venezia*, in *Theatrum urbium Italiae*, 1657, incisione in rame



Fig. 8 - Julius Milhauser, *Pianta prospettica di Venezia*, in *Nouveau Théâtre d'Italie*, ante 1680





Fig. 10 - *Pianta prospettica della città e delle sue lagune*, in *Les Delices d'Italie* di Alexandre Rogissart, 1706, incisione in rame



Fig. 11 - Vincenzo Maria Coronelli, *Pianta prospettica di Venezia*, 1693, incisione in rame





Fig. 12 - Frontespizio della *Venetia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino, edizione a cura di Giovanni Stringa, 1604, xilografia (con particolare della pianta di Venezia)

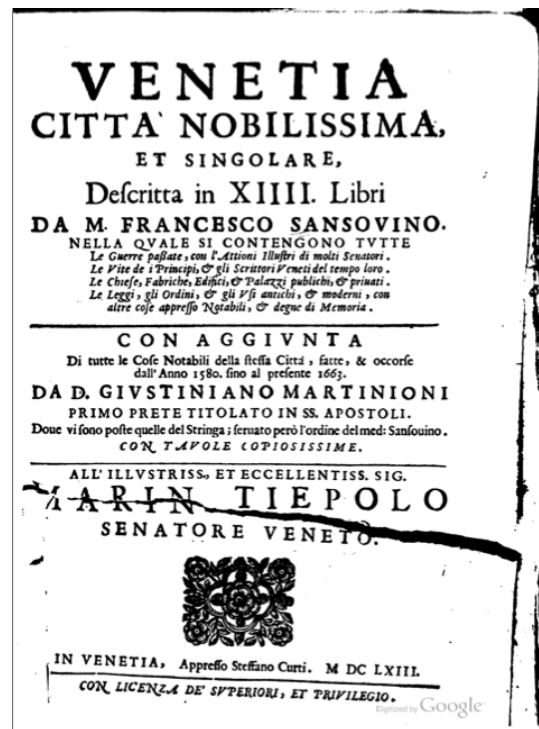


Fig. 13 - Frontespizio della *Venetia Libera* di Camillo Pancetti, 1633 (a sinistra)



Fig. 14 - Frontespizio del *De Republica venetorum* di Gaspare Contarini, 1628 (a destra)





Figg. 14-15 - Antiporta (a destra) e frontespizio (a sinistra) della della *Venetia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino, edizione a cura di Gustiniano Martinioni , 1604, xilografia



Fig. 16 - Vincenzo Coronelli, *Pianta Topografica di Venezia*, 1697, incisione in rame (cassini 118)





Fig. 17 - *Laguna di Venezia*. Disegno di Angelo Minorelli, 1695, maggio 13 (copia imitativa da originale di Cristoforo Sabbadino). Savi ed esecutori alle acque, serie Laguna, dis.13

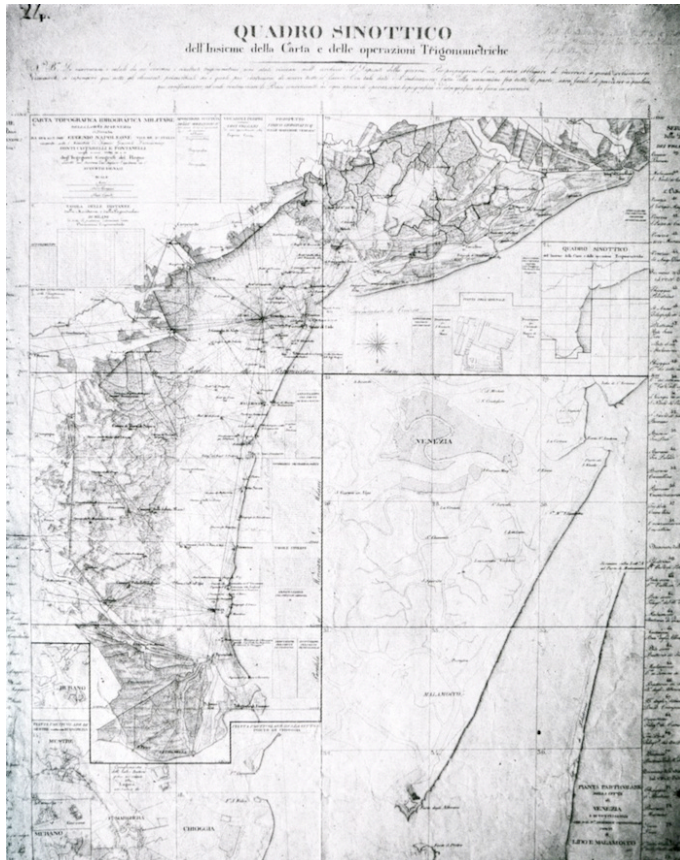


Fig. 18 - Augusto Denaix, *Carta topografica idrografica militare della laguna di Venezia e del litorale compreso fra l'Adige e la Piave*, 1809-1811



TAV. IX



Fig. 19 - Francesco Guardi, *La laguna verso Murano*, 1760-1761, Cambridge, Fitzwilliam Museum

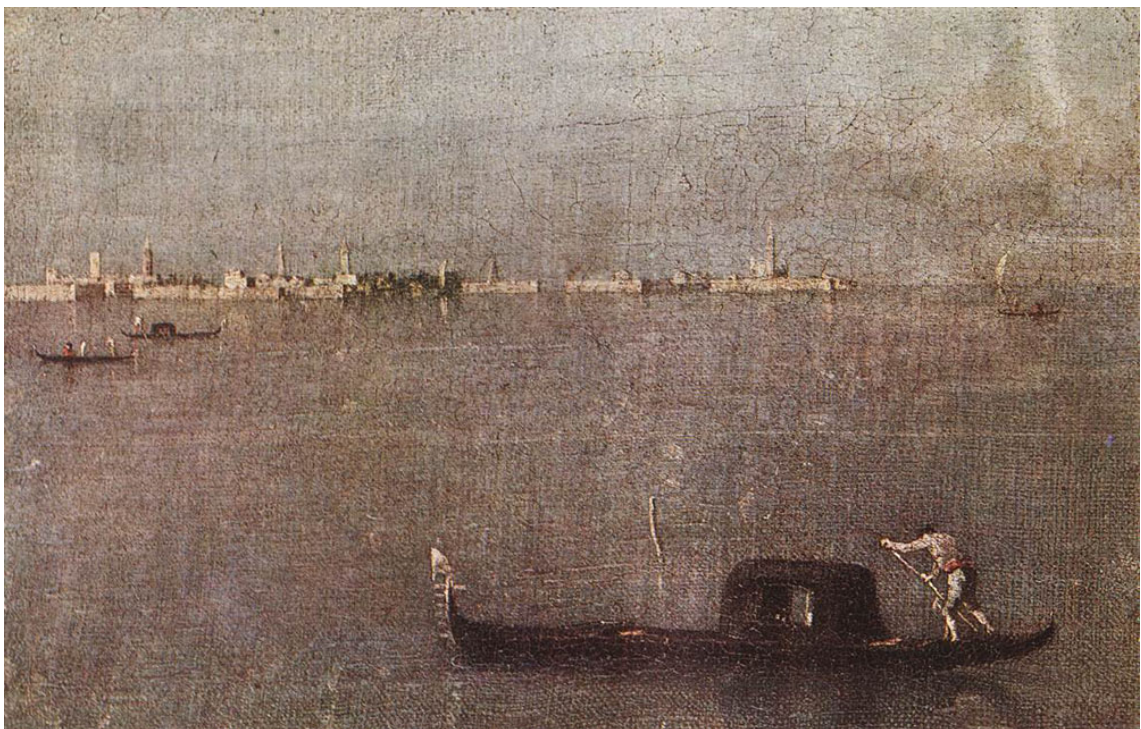


Fig 20 - Francesco Guardi, *Gondola sulla laguna*, 1780 circa, Museo Poldi Pezzoli





Fig 21 - Giacomo Guardi, *Veduta dell'Isola di san Michele*, seconda metà del XVIII secolo, Amsterdam, Rijksmuseum



Fig 22 - Giacomo Guardi, *Veduta dell'Isola di san Michele*, seconda metà del XVIII secolo, Amsterdam, Rijksmuseum





Fig. 23 - T. K., *Veduta prospettica di Venezia*, pubblicata da Goffredo von Schayck, Utrecht, 1620



Fig. 24 - Frontespizio degli *Habiti d'huomeni et donne venetiane* di Giacomo Franco, 1610





Fig. 25 - Vista dal Campanile verso la Punta della Dogana



Fig. 26 - Vista dal Campanile verso la Basilica dei Frari





Fig. 27 - Vista dal Campanile verso Rialto



Fig. 28 - Vista dal Campanile verso la Basilica dei Santi Giovanni e Paolo





Fig. 29 - Vista dal Campanile, particolare dell'ansa del Canal Grande nei pressi di Rialto



Fig. 30 - Vista dal Campanile, particolare delle chiese di san Lorenzo e di san Francesco della Vigna



Fig. 31 - Vista dal Campanile verso la Riva degli Schiavoni



# I

## CAPITOLO SECONDO

### **Venezia e la sua struttura: testimonianze e immagini per la ricostruzione di un'esperienza**

L'esperienza della peculiare struttura veneziana di calli e canali, pietra e acqua, è forse uno dei momenti più significativi per quanto riguarda il problema della comprensione di Venezia nelle sue qualità urbane, e da essa emerge più marcatamente la disparità tra lo sguardo “straniero” e lo sguardo interno alla città: tanto più lo spazio nel quale ci si muove è lontano dal sentire e dall'esperienza quotidiana, tanto maggiore sarà la differenza tra rappresentazione e auto rappresentazione, non solo nella percezione quasi fisica, corporea, dell'ambiente e il giudizio di qualità che ne consegue, ma soprattutto nell'immagine di città che da essa deriva e, fatto ancora più importante, si potrà scoprire la “verità” di questa immagine, la sua rispondenza con l'organismo fisico che l'ha generata. Saremo dunque portati a pensare che tutte le fonti “interne” siano portatrici di questa “verità” più di quanto non possano esserlo quelle fondate su una visione non veneziana: chi abita una città, ci lavora, vi si muove *dovrebbe* conoscerla meglio di chi la vede per la prima volta e, di conseguenza, sapere indicare la via migliore per arrivare a comprenderla; tuttavia questo non sempre accade in ambito veneziano, dove si registra una sostanziale fissità dell'immagine *data* attraverso le guide e una più evidente capacità percettiva che traspare dall'immagine *raccontata*, pur con le debite eccezioni e nonostante le dichiarate intenzioni degli autori veneziani di confezionare prodotti utili al forestiere. Vedremo come, anche in questo caso, le due categorie dalle quali si origina la nostra analisi, siano portate a “scambiarsi di posto” e, talvolta, a coincidere.



Innanzitutto l'elemento che differenzia sostanzialmente lo sguardo esterno da quello interno è naturalmente la ragione d'essere dello sguardo stesso. Occhi che si posano per la prima volta su un oggetto, e che sanno che un giorno vicino o lontano, cesseranno di guardarlo, hanno una maggiore attenzione rispetto a coloro che sono *abituati* alla vista e certamente una più finalizzata capacità critica. Anche l'azione di percorrere gli spazi della città dipende da un bisogno che non è lo stesso tra cittadini e foresti, sebbene non nella totalità dei casi<sup>1</sup> e pur condividendo in larga parte i luoghi della fruizione: infatti, a differenza di oggi, non vi era una divisione netta tra spazi "turistici" e spazi "locali", anche se è stato rilevato come nel corso del XVIII secolo si avviino «alcune ridistribuzioni sociali inconsuete per Venezia»<sup>2</sup> che porteranno a una sempre maggiore caratterizzazione sociale dei luoghi, a partire dai sestieri stessi<sup>3</sup>. Nonostante ciò, va ribadito come molte attività commerciali e artigianali non solo si svolgessero in contesti che oggi definiremmo "monumentali", come ovviamente la zona realtina e la piazza San Marco, ma si diffondessero per la città, attraverso la pratica dei mestieri ambulanti, che vennero raffigurati alla fine del secolo in una serie di illustrazioni accompagnate da terzine in rima<sup>4</sup>.

Ovviamente una più concentrata attenzione nei confronti della struttura urbana veneziana, dei suoi spazi e percorsi, non significa a priori una più elevata capacità di comprensione delle sue caratteristiche peculiari, così come la frequenza quotidiana di taluni luoghi da parte della cittadinanza non implica, come affermato poco sopra, la capacità di saperli rappresentare e *comunicare* in maniera efficace, ovvero al fine di stimolare la presa di coscienza da parte dei visitatori di ciò che *di Venezia* (e non solo *a Venezia*) si riteneva indispensabile conoscere. Ovviamente la pluralità di punti di vista, sia interni (su tutti la granitica tripartizione sociale – patriziato, cittadini originari e popolani) che esterni (mercanti, artisti, letterati, scienziati, musicisti, e così via), che ha

---

<sup>1</sup> Specialmente per quanto riguarda persone di un ceto sociale alto o di censo elevato, si riscontra una sostanziale uniformità di fruizione riguardo le attività "di intrattenimento", come gli spettacoli, le passeggiate in gondola, la visione di opere teatrali e l'ascolto di concerti. Queste attività influenzano indubbiamente non solo il modo con cui ci si muove nello spazio urbano veneziano, che tratteremo in questo capitolo, ma soprattutto la selezione dei luoghi e l'importanza a loro conferita, di cui si parlerà nel capitolo 4.

<sup>2</sup> MANLIO BRUSATIN, *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio*, Torino, Einaudi, 1980, p. 7.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, pp. 7 sg.

<sup>4</sup> Cfr. GAETANO ZOMPINI, *Le arti che vanno per via nella città di Venezia [...]*, 1785, ed. cons. Brescia, Promodes Italia Editrice, 1996 (anastatica)

sempre caratterizzato Venezia nel corso della sua storia genera un'eterogeneità di (auto)rappresentazione abbastanza evidente, con talune coincidenze di punto di vista; tuttavia sussiste una differenza sostanziale tra fonti veneziane e fonti straniere: mentre le prime, sia testuali che visive (in particolare gli album a stampa), solo raramente dimostrano di saper comprendere e rappresentare l'esperienza *reale* della città, molti testi stranieri sembrano *sentire* la dimensione veneziana, anche se non sempre ne danno un giudizio positivo; questo punto di vista ha altresì permesso la produzione di immagini che esprimono una tale profonda comprensione. Il doppio filone interno/esterno non corre parallelo, ma si traduce a Venezia in un dialogo serrato e in uno scambio quasi continuo di elementi, un po' come abbiamo visto per la produzione cartografica di piccole dimensioni, e che sembra essere il *modo* peculiare del sistema (auto)rappresentativo veneziano.

Tornando all'oggetto di analisi di questo capitolo, ovvero le modalità di esperienza dello spazio urbano veneziano, e concentrando il ragionamento sulla differenza dello sguardo, non possiamo non rilevare, innanzitutto a livello generale, come la fruizione della città dipenda strettamente dai modi con i quali ci si muove al suo interno, che sono molto diversi, nella forma e pratica, da quelli di una qualunque città della terraferma; conviene dunque soffermarci sulle due possibilità di spostamento all'interno di Venezia, analizzarne il giudizio da parte dei forestieri, verificandolo nel confronto con i testi veneziani, tentando di evidenziare le continuità e gli scarti nell'evoluzione degli sguardi su Venezia anche attraverso il confronto con le immagini prodotte nella (e non solo per la) città. La descrizione di canali e calli, ma anche (in misura minore) di bacini e campi, non è sempre presente nelle fonti straniere e spesso riprende quasi testualmente le osservazioni e i giudizi dei viaggiatori precedenti. Tuttavia emergono giudizi senza dubbio molto più ricchi che nelle coeve guide veneziane.

Nelle guide veneziane la presenza contestuale di percorsi via acqua e via terra funzionali a una visita "turistica" della città non viene resa esplicita fino a dopo la fine

della Repubblica<sup>5</sup>, mentre ci si limita, nelle guide sei-settecentesche, ad affermare la presenza di canali, ponti, traghetti, senza entrare effettivamente nel merito delle modalità di spostamento (salvo descrivere talvolta il mezzo tipico della città, la gondola) né tantomeno consigliarne una piuttosto che l'altra. Nelle fonti straniere, al contrario, la trattazione si fa più ampia e nettamente più “esperienziale”, derivante cioè dalla visione diretta del “brulicante” mondo veneziano<sup>6</sup>, tanto da cogliere anche aspetti funzionali che all'apparenza potrebbero non sembrare interessanti all'occhio dello straniero. Si riconosce, ad esempio, che i canali sono “dappertutto”<sup>7</sup> e che formano vere e proprie vie di comunicazione all'interno della città<sup>8</sup> (cioè non abbiano una funzione ausiliaria come può essere quella di un corso d'acqua in una città di terraferma, che la attraversa solo in una parte), poiché «tout le service, les transports des marchandises & de tous les fardeaux, se font par le moyen des canaux, sur lesquels on voit continuellement une immense quantité de gondoles»<sup>9</sup>. La gondola è il mezzo preferito dai forestieri (che solitamente ne affittano una per tutta la durata del soggiorno) per almeno due ragioni dichiarate: innanzitutto la gondola è un mezzo economico, molto meno costoso delle carrozze nelle grandi città europee<sup>10</sup>; in secondo luogo è più di tutti l'elemento che permette di instaurare il processo di immedesimazione dello straniero nel contesto veneziano:

---

<sup>5</sup> Cfr. QUADRI, *Otto giorni...* cit. Un accenno è presente in SANSOVINO, *Venetia città nobilissima...* cit., p. 3: «quali tutti si va per terra per acqua con gran commodo, in piccole barche benissimo ornate, dette gondole [molte delle quali stanno sul canal grande, a i traghetti]; cfr. anche PACIFICO, *Cronica veneta...* cit., p. 27.

<sup>6</sup> Si veda, ad esempio, ROBERT GRAY, *Letters during the course of a tour through Germany, Switzerland and Italy, in the years M.DCC.XCI, and M.DCC.XCII* [...], London, Printed for F. and C. Rivington, 1794, p. 435: «As soon as we had procured, next morning, our gondola, which we have engaged for a trifle to be always waiting at our door, we embarked to take a view of this wonderful city».

<sup>7</sup> Cfr., tra gli altri, ADDISON, *Remarks on several parts...* cit., p. 64; PETIT-RADEL, *Voyage historique...* cit., p. 157.

<sup>8</sup> Cfr. MARTYN, *A tour through Italy...* cit., p. 416. La cosa potrebbe non stupire, ma si consideri che oggi la percezione si è sostanzialmente invertita.

<sup>9</sup> *Description historique de l'Italie...* cit., p. 364. Cfr. anche PETIT-RADEL, *Voyage historique...* cit., p. 157: «Sur ces canaux, grands comme petits, se fait le tran sport des marchandises qui viennent de la Terre-Ferme aux douanes et aux magasins des particuliers, ainsi que celui des comestibles et combustibles qui viennent fournir les cuisines Vénitiennes, celui enfin des désœuvré; comme des gens d'affaires qui se dirigent où l'interêt les appelle».

<sup>10</sup> Cfr. MISSON, *Viaggio in Italia...* cit., p. 110: «Ci si potrebbe servire di gondole a tanto per viaggio, o a tanto all'ora, come ci si serve delle carrozze da noleggio a Londra o Parigi. Ma è molto più comodo averne una che sia completamente a propria disposizione: e ciò costa poco, poiché se ne può avere una delle migliori per il prezzo di cinque o sei scellini al giorno. Le gondole di Venezia sono una cosa bellissima [...]».



Sentitomi stanco, mi gettai in una gondola, e [...] attraversai tutta la parte a nord del Canal Grande per godere anche lo spettacolo del lato opposto; girai attorno alle isole di Santa Chiara fino alle lagune, di qui rientrai per il canale della Giudecca fin verso la piazza di S. Marco, e mi credevo già padrone del mare Adriatico, come del resto si sente ogni buon Veneziano non appena si è sdraiato nella sua gondola<sup>11</sup>.

Goethe è uno di coloro che dichiarano di muoversi durante il loro soggiorno sia in gondola, che a piedi, e che, come altri, descrivono nel dettaglio le arterie principali della città, come le mercerie: «As every Body is masse in Carnival Time, we went to the *Mercery*, which is all the Space betwixt the *Rialto* and the Square of St. *Mark*, to provide proper Dresses»<sup>12</sup>; queste strade principali sono anche le più popolate e per questo spesso difficili da percorrere a causa della grande quantità di popolo, dal nobile al popolano, che le attraversa quotidianamente, unita alla ridotta larghezza<sup>13</sup>, comune a quasi tutte le strade veneziane e riconosciuta quale elemento distintivo della *forma* di Venezia sin dalle origini: «Avari di ogni palmo di terreno [...] i veneziani] non concessero alle vie se non la larghezza necessaria per dividere una fila di case da quella di rimpetto»<sup>14</sup>. Tale insistenza sulla ristrettezza delle calli è presente nella quasi totalità delle fonti, da Misson (1687) a Sinclair (1827), poiché è evidentemente un termine di confronto dal quale emerge nettamente la singolarità, non sempre positiva, di Venezia, allorché si confronta tramite i forestieri con la situazione europea, dove si afferma gradualmente la necessità di un sostanziale rinnovamento delle città in termini di qualità e sanità della vita, a partire dalle idee riformatrici dell'Illuminismo<sup>15</sup>. Tale

---

<sup>11</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia*, 1816-1817, tr. it. Firenze, Sansoni, 1924, p. 75.

<sup>12</sup> BLAINVILLE, *Travels through Holland, Germany...* cit., p. 50; continua la descrizione «This Place consists in half a dozen Streets [...] che] all run one into another, and are filled with Sgops when one may be furnished with every thing that is rare or costly [...]».

<sup>13</sup> Cfr. DESEINE, *Nouveau voyage...* cit., p. 185.

<sup>14</sup> GOETHE, *Viaggio in Italia...* cit, p. 73.

<sup>15</sup> Sulla città dell'Illuminismo di vedano i seguenti contributi: VITTORIO EMANUELE GIUNTELLA, *La città dell'Illuminismo: l'idea e il nuovo volto*, Roma, Studium, 1982; FRANCESCO IENGO, *Gli scrittori e la città che cambia: letteratura urbana fra Illuminismo e Romanticismo*, Chieti scalo, Vecchio Faggio, 1992; PIERRE FRANCASTEL (a cura di), *Utopie et Institutions au XVIII siècle. Le pragmatisme des lumiere*, Paris, Mouton 1993; GIORGIO SIMONCINI, *La città nell'età dell'illuminismo. Le capitali italiane*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1996; ORIETTA ROSSI PINELLI, *Le arti del Settecento europeo*, Torino, Einaudi, 2000, ed. cons. 2009, pp. 53-89; GIORGIO SIMONCINI (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età dell'illuminismo*, Firenze, L. S. Olschki, 2000; GIOVANNA CURCIO, *La città del Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 2008. Sulla ricezione dell'Illuminismo a Venezia si veda: PAOLO PRETO, *L'Illuminismo veneto*, in *Storia della cultura veneta*, 5., *Il*

impegno si concretizza attraverso le modifiche di diverse componenti degli agglomerati urbani, di cui uno dei più significativi è proprio la viabilità, nel tentativo di migliorare la percorribilità e rendere facilmente fruibili i collegamenti tra una zona e l'altra della città<sup>16</sup>.

In effetti, l'analisi dello spazio urbano veneziano e l'elaborazione di un personale giudizio su di esso procedono, nelle fonti straniere, attraverso un confronto continuo con ciò che essi considerano canonico della struttura di una città del loro tempo<sup>17</sup>, non solo della propria città e della propria *forma di vita*<sup>18</sup>, ma anche quella di luoghi più conosciuti, in termini strutturali, di quanto non fosse Venezia, ma comunque paragonabili a essa per tipologia e, soprattutto, per la presenza di una duplicità di percorso. Una delle "stranezze" di cui ci si stupisce in maniera trasversale riguarda ad esempio la prevalente assenza di percorsi pedonali paralleli ai canali, ovvero rive e fondamente: «Non immaginate che i canali [...] abbiano delle rive; quasi nessuno ne ha, e il mare batte fino alla soglia delle porte di ogni casa»<sup>19</sup>; la singolarità di una tale situazione non risalta solo nel confronto con situazioni comuni in altre città, come la

---

*Settecento*, 1., Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 1-45; FRANCO VENTURI, *Settecento riformatore. V. L'Italia dei Lumi*, tomo II, *La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Torino, Einaudi, 1990; PAOLO PRETO, *I «lumi» e i «filosofi» francesi nella Venezia del '700*, in GINO BENZONI (a cura di), *Le metamorfosi di Venezia. Da capitale di stato a città del mondo*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 25-37.

<sup>16</sup> Cfr. DONATELLA CALABI, *Storia della città. L'età moderna*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 220-224: «Nel corso del XVIII secolo, gli schemi compositivi di grande scala sono spesso impostati sul rifacimento di assi viarii esistenti o sulla realizzazione ex novo di collegamenti stradali tra nodi di grande importanza funzionale o monumentale: inaugurano in tutta Europa una nuova concezione "territoriale" dell'assetto urbano, una visione d'insieme della grande viabilità cittadina», qui p. 220.

<sup>17</sup> Cfr. LEVANTIS, *Osservando Venezia...* cit., pp. 229, 235.

<sup>18</sup> Vogliamo qui riferirci al significato della nozione di *forma di vita* dato da Ludwig Wittgenstein nelle *Ricerche Filosofiche* (cfr. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, tr. it. di Renzo Piovesan, Mario Trinchero, Einaudi, Torino 1967): strettamente connessa al linguaggio [«immaginare un linguaggio significa immaginare una forma di vita», prima parte § 19], del quale incarna in un certo senso la parte pragmatica [«il parlare un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita», prima parte § 23], la *forma di vita* è in estrema sintesi il contesto sociale nel quale si sviluppano le regole, pratiche e condivise, del parlare. Nel nostro discorso la *forma di vita* si allarga a comprendere le qualità e le consuetudini dell'esistenza di una comunità. Per l'applicazione della nozione wittgensteiniana al problema del giudizio e dell'interpretazione si veda LUIGI PERISSINOTTO, *Sulla pervasività dell'interpretazione*, in LUIGI PERISSINOTTO, MARIO RUGGENINI (a cura di), *Tempo e interpretazione. Esperienze di verità nel tempo dell'interpretazione*, Guerini, Milano 2002, pp. 50.

<sup>19</sup> DE BROSSES, *Viaggio in Italia...* cit., p. 123. La citazione dal diario di De Brosse si riferisce alla situazione dell'inizio del Settecento; tuttavia la cosa stupisce ancora un secolo dopo, come leggiamo in Rose: «There is sometimes a wharf or a footway along the banks of the *rii*, (called a *riva*,) and usually secured by a parapet, bored for a wicket; but the *rii* oftener extend from house to house, and these then consequantly rise on either side from out of the water»: ROSE, *Letters from the north of Italy...* cit., p. 283.

presenza di percorsi che si affacciano su corsi o specchi d'acqua e che costituiscono gli spazi del passeggio (dunque non finalizzati allo spostamento da un luogo a un altro)<sup>20</sup>, ma anche in un parallelismo frequente con le città olandesi, che per molti autori sono la cosa più simile che possa esistere alla situazione veneziana: «In some few Places, they have what they call the *Fundamente* between the Canals and the Houses, like the *Quays* [or *keys*] they generally have in the Towns of *Holland* [...]: Those that are on the Sides of *Fleet-ditch* are most like the of any that I know here»<sup>21</sup>. Così come avviene in relazione ad altre situazioni dell'esperienza umana in generale, l'interpretazione dello spazio urbano veneziano doveva dunque passare necessariamente per la relazione che si instaura tra esperienze analoghe, ma diverse, per dare forza all'esperienza che si sta vivendo in quel momento, comprenderla più pienamente e mantenerne memoria.

Il discorso si evidenzia in altri due punti dell'analisi esperienziale di Venezia: il primo, che porta alla connotazione “foresta” di taluni spazi e non riguarda in senso stretto la città nella sua interezza, concerne i luoghi dove si possono svolgere certe abitudini “da terraferma”, come appunto la *promenade*, attività imprescindibile per taluni viaggiatori, che dunque si trovano costretti a modulare le proprie esigenze sulla base del singolare ambiente veneziano, dove non esistono, almeno fino a una certa data, luoghi di passeggio dedicati come giardini pubblici e *boulevard*: si rilevano dunque due diversi tipi di “adattamento”: qualcuno si impegna a ricercare e comunicare nella propria opera (perché ciò sia d'aiuto ad altri che verranno dopo) aree della città che possano assolvere a tale compito, come le rive più spaziose e soprattutto i giardini dei complessi monastici e conventuali, specialmente quelli sull'isola di San Giorgio Maggiore<sup>22</sup> o nella Giudecca<sup>23</sup>, tutti collocati, almeno fino agli ultimi decenni del XVIII secolo, in zone periferiche della città; tale mancanza si risolve parzialmente negli ultimi decenni del

---

<sup>20</sup> Cfr. *Description historique de l'Italie...* cit., p. 363: «des quais ne sont pas en grand nombre, le plus beau & le plus long est celui qui va vers l'île de Murano. La promenade est belle; [...]».

<sup>21</sup> WRIGHT, *Some observations made in travelling...* cit., pp. 47-48.

<sup>22</sup> Cfr. *Several years travels through Portugal, Spain, Italy, Germany* [...], London, printed for A. Roper [...], R. Basset [...], and W. Turner [...], 1702, p. 213: «I went often in a Morning cross the Water, to Walk in the Garden of St. George's Monastery, the only place near *Venice* for a Walk».

<sup>23</sup> Cfr. ANNE MILLER, *Letters from Italy, describing the manners, customs, antiquities, paintings, & C. of that country* [...], London, E. and C. Dilly, 1776, vol. II, p. 359: «The only amusements at this time are these private parties, walking in *la Place St. Mark*, taking the air in our gondola among the little islands near Venice, or walking in the *Giardini Giudecca*, as they are called, near Venice; which are extremely ill laid out, in dirty walks and vulgar arbours [...]».

Settecento con l'allargamento della Riva degli Schiavoni nel tratto dal Ponte della Paglia al ponte della Ca' di Dio e ancor di più dopo la fine della Repubblica, con la realizzazione della via Eugenia (attuale via Garibaldi) e dei giardini pubblici per volere di Napoleone Bonaparte, interventi per l'appunto «miranti a introdurre dei principi teorici [...] che fossero insieme frutto e veicolo di propulsione di una nuova ideologia della città»<sup>24</sup>, organizzata in modo tale da soddisfare taluni bisogni imprescindibili dell'individuo al fine di ottenere quella qualità della vita di cui si diceva poco sopra, ma che, a quanto sembra, a Venezia era apprezzata quasi soltanto dai *foresti*:

There is however, one street in Venice of a very respectable breadth; but it is very little frequented, being rather out of the way, at the eastern extremity of the town [...]. I became perhaps better acquainted with it than many of the natives, because it led to a very pretty garden, which I was in the habit of visiting for the sake of seeing grass and trees, in which, on account of their scarcity, I took a delight which I have never experienced in any other place. In this respect few persons seemed to concur with me; for I never met any body in this garden, except once a nurse with two or three children.<sup>25</sup>

Opposta è la seconda “strategia” di adattamento al contesto veneziano povero di spazi per passeggiare: non potendo farlo *a piedi*, i forestieri si adeguano alle modalità locali di *promenade*, unendosi ai ricchi signori veneziani che ogni sera, da aprile a ottobre, si ritrovavano a percorrere il Canal Grande, il Canale della Giudecca o quello di San Pietro di Castello, nel cosiddetto corso o *fresco*, come ci racconta la principessa de Gonzague, la quale, descrivendo una giornata tipo della nobildonna veneziana, parla della «promenade en gondole sur le grand canal» che le dame sono solite compiere ogni sera, quando «des milliers e gondoles se suivent, se poursuivent, se croisent, & cherchent à se surpasser par la rapidité & la légèreté de leur course»<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Venezia, Albrizzi Editore, 1988, p. 47. Sui rapporti tra Napoleone e Venezia si vedano i recenti contributi: AMABLE DE FOURNOUX, *Napoleon et Venise, 1796-1814*, Paris, Editions de Fallois, 2002; WALTER PANCIERA, *Napoleone nel Veneto: Venezia e il generale Bonaparte, 1796-1797*, Sommacampagna (VR), Cierre, 2004; ALVISE ZORZI, *Napoleone a Venezia*, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>25</sup> GALIFFE, *Italy and its inhabitants...* cit., pp. 124-125.

<sup>26</sup> RANGONI DE GONZAGUE, *Lettres de Madame la Princesse...* cit., p. 76. Sull'argomento cfr. anche ANNE-MARIE LEPAGE FIQUET DU BOCCAGE, *Lettres de Madame du Boccage, contenant ses voyages en France*,

Il corso viene sovente rappresentato in immagini di carattere cronachistico, spesso facenti parte di serie<sup>27</sup> in pittura e a stampa, di prevalente committenza patrizia, come quelle realizzate nella seconda metà del Settecento da Gabriel Bella<sup>28</sup> per Girolamo Ascanio Giustinian e Andrea Querini<sup>29</sup>, le quali incarnano la «volontà evidente di celebrare i fasti di un'immagine di Venezia, [...] simbolo da esibire, frutto unico e assoluto de "buon governo", della preeccellenza del proprio sistema, della propria organizzazione, del proprio modo di essere. Questo è Venezia, e la sua rappresentazione realizzata dal Bella»<sup>30</sup>. Scrive bene Giorgio Busetto: non *l'immagine*, ma *un'immagine* di Venezia, quella derivante da un certo sguardo, che potremmo definire autoriflessivo, poiché non riguarda solo la classe nobile che il corso (così come altri intrattenimenti) lo pratica, ma anche le altre parti della popolazione, che partecipano a questi eventi osservandoli dalle rive e dai ponti, in relazione complementare con gli attori dell'evento. Si veda, a titolo di esempio, il dipinto del Bella *Il corso di San Pietro di Castello* [Fig. 1], dove viene rappresentata, sul ponte di legno, la folla intenta a rimirare il passaggio delle gondole lungo il canale. Se dunque, come affermato da Barbieri<sup>31</sup>, le immagini auto rappresentative sono quelle in cui gli abitanti di un dato luogo si riconoscono, allora queste lo sono a tutti gli effetti, fungendo altresì

---

*en Angleterre, en Hollande et en Italie, faits pendant les années 1750, 1757 & 1758*, Dresde, Chez George Conrad Walther, 1771, p. 132: «[...] je dois aussi vous mener [...] ou sur le grand canal, qui, dans les chaleurs, est une promenade fort agréable»; e GABRIEL-FRANÇOIS COYER, *Voyage d'Italie. Par M. l'Abbé Coyer, des Académies de Nancy, de Rome & de Londres*, Tome Second, A Paris, Chez la Vauve Duchesne, 1776, p. 80: «Les promenades nocturnes sur le grand canal valent mieux que le jeu pour ceux que la cupidité ne domine pas. Des milliers de gondoles qui se croisent font spectacle, & favorisent la galanterie».

<sup>27</sup> Cfr. GIORGIO Busetto, *Il mito di Venezia*, in Pietro Longhi, *Gabriel Bella. Scene di vita veneziana*, a cura di Id., Milano, Bompiani, 1995, pp. 8-13, qui p. 9. Sul fresco cfr. anche GIUSTINA RENIER MICHEL, *La Regata. Festa veneziana e Festa marittima chiamata Il fresco, corso di barche*, (1825-1845), ed cons. Cremona, Edizioni Il Polifilo, 2008.

<sup>28</sup> Su Gabriel Bella si veda: BIANCA TAMASSIA MAZZAROTTO, *Gabriel Bella e le sue "Vedute con costumi della città di Venezia"*, in «Arte Veneta», 11, 1957 (1958), p. 191; MADILE GAMBIER, *I giochi veneziani del Settecento nei dipinti di Gabriel Bella*, Venezia, Alfieri, 1978; ALVISE ZORZI, *Venezia felix: Gabriel Bella cronista della Serenissima*, Milano, F.M. Ricci, 1984; GIORGIO Busetto (a cura di), *Scene di vita veneziana di Gabriel Bella: 1730-1799*, Milano, Bompiani, 1987; ID. (a cura di), *Cronaca veneziana: dipinti di Gabriel Bella. 20 opere pittoriche dalle raccolte della Fondazione Querini Stampalia* (catalogo della mostra, Mosca, ottobre-novembre 1988), s.i., 1988; *Pietro Longhi, Gabriel Bella... cit.*

<sup>29</sup> Successivamente riunite in un'unica collezione, quella del Querini, il quale eredita i beni del Giustinian in base allo statuto del fidecommesso. Le opere Giustinian si trovavano in origine nella villa di famiglia a Campodipietra e vengono poi trasferite nella casa dei Santi Quaranta a Treviso, appartenente alla famiglia Querini, cfr Busetto, *Il mito di Venezia... cit.*, p. 13.

<sup>30</sup> Ivi, p. 13.

<sup>31</sup> Cfr. BARBIERI, *L'immagine di Vicenza... cit.*, p. 9.

da tramite con una parte dell'immaginario *foresto*, quello più disposto a osservare, talvolta vivere in prima persona, lo svolgimento delle pratiche comuni alla società veneziana [Fig. 2]. Tale coincidenza di sguardi è ancora più evidente in un altro dipinto del Bella, appartenente alla serie delle *Funzioni di Venezia* commissionategli da Andrea Querini, che raffigura *Il passeggio sulla Riva degli Schiavoni* (1782-ante 1792) [Fig. 3], allargata in quegli anni (tra il 1780 e il 1782) per volere del governo veneziano, su progetto di Tommaso Temanza, opera che rientra nel novero di una serie di «interventi volti modificare la maglia viabilistica o a razionalizzare dei servizi»<sup>32</sup> (tra cui l'interramento di canali); proprio in forza di questa razionalizzazione la Riva acquista maggiore spazio che viene adibito al passaggio pedonale per un più ampio numero di persone, sulla scorta di simili interventi nelle città di terraferma e costiere volti ad «alleggerire il traffico lungo le strade di attraversamento» attraverso l'apertura di «nuovi percorsi, destinati a svolgere quella stessa funzione esternamente al centro, in posizione urbana tangenziale»<sup>33</sup>; l'opera è dunque testimonianza di una vera e propria modifica della *funzione* di tale spazio, prima adibito a banchina portuale gestita dai mercanti dalmati<sup>34</sup> che acquista sempre di più, assimilando le caratteristiche scenografiche del vicino molo, l'aspetto di vetrina e di *promenade*, e in quanto tale è raffigurato nell'immagine del Bella, dove non è traccia di elementi che rimandino ad attività commerciali, a parte i marinai intenti a sistemare le merci nell'angolo in basso a destra.

Torniamo ora ai modi attraverso i quali i foresti mettono in relazione il contesto veneziano al proprio vissuto personale e collettivo, per descrivere una seconda costante di analisi, forse la più significativa, che riguarda l'oscillazione in tutte le fonti del reale significato del termine “strada” in relazione a Venezia. Se infatti in una città “convenzionale” la strada è un percorso *terrestre* che può essere o meno selciato, nella Serenissima la situazione è differente, proprio per la compresenza dei canali, che sono vere e proprie *vie d'acqua*, connotando in questo senso tutto ciò che le riguarda: «Les

---

<sup>32</sup> BELLAVITIS, ROMANELLI, *Venezia...* cit., p. 145. Cfr. anche BRUSATIN, *Venezia nel Settecento...* cit., p. 226; PATRIZIA VALLE, *Tommaso Temanza e l'architettura civile. Venezia e il settecento: diffusione e funzionalizzazione dell'architettura*, Roma, Officina Edizioni, 1989.

<sup>33</sup> GIORGIO SIMONCINI, *La città nell'età dell'illuminismo...* cit., p. 108.

<sup>34</sup> GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, 1863, ed. cons. a cura di Marina Crivellari Bizio, Franco Filippi, Andrea Perego, Venezia, Filippi, p. 628: «Lungo il margine della medesima gli Schiavoni avevano, parte in terra, e parte in acqua, i loro stazii, ove vendevano bojane e castradine».

rues sont des canaux [...]; les charriots & charrettes sont des barques ; les carrosses sont des gondoles»<sup>35</sup>. Dunque *strade* a Venezia non sono (solo) i percorsi viari interni alle isole, ma i rii che si ramificano in ogni angolo della città e, in quanto tali, sono i veri e propri termini di confronto tra Venezia e le altre tipologie urbane: se quindi il Canal Grande è in grado di rivaleggiare, in bellezza e ampiezza, con i grandi *boulevard*<sup>36</sup>, i canali minori fungono da collegamento tra le diverse aree urbane. La presenza dei canali riesce altresì a mitigare il fastidio causato dagli spazi angusti dei passaggi terrestri:

Le strade sono strette, lo ammetto, anzi così strette che si viene disturbati dalle gomitate che vi si danno nei quartieri più frequentati: ma mi sembra che i canali ben possano essere considerati alla stregua di strade. Se i canali fossero interrati e pavimentati non si parlerebbe certo delle strade strette di Venezia.<sup>37</sup>

Sebbene tale ambiguità del termine *strada* sia condivisa dalla quasi totalità dei viaggiatori, ci sembra di poter rilevare uno scarto sottile, ma sostanziale, nella considerazione della doppia possibilità di movimento all'interno dello spazio urbano, tra due tipologie di testi, che deriva a nostro avviso da una più o meno attenta visione e percezione delle pratiche di trasporto urbano. Per qualcuno i canali sono una via *alternativa* alla terra, in un sistema di percorsi paralleli: per ipotesi uno dei due potrebbe essere eliminato (o portato allo stato materiale dell'altro, come sembra suggerire Misson) e la situazione della città non cambierebbe. Questi sono coloro che rilevano quasi con stupore che «there is no convenyance in this town but by water; out of the door of your login, you step into your gondola *instead*<sup>38</sup> of your coach»<sup>39</sup> oppure che affermano «There is not such a thing as a Coach or a Cart to be seen in all this great City. If there were, I know not where they must drive them»<sup>40</sup>: la gondola e le altre tipologie di imbarcazione presenti a Venezia, dunque, sono mezzi alternativi a quelli di terra non solo a livello funzionale, ma nella stessa immagine mentale che questi autori

---

<sup>35</sup> COYER, *Voyage d'Italie...* cit., p. 77.

<sup>36</sup> Cfr. DOMENICO BOCCOLARI, *Nuova geografia dell'Europa con la descrizione di tutte le cose antiche, e moderne degne di vedersi in ogni città [...]*, In Pavia, Nella Stamperia del R. ed I. Monastero di S. Salvatore, 1782, p. 43; «... il Canalgrande [...] forma una strada, come il corso nelle Città di terra ferma».

<sup>37</sup> MISSON, *Viaggio in Italia...* cit., p. 85.

<sup>38</sup> Il corsivo è mio.

<sup>39</sup> MILLER, *Letters from Italy...* cit., p. 338.

<sup>40</sup> WRIGHT, *Some observations made in travelling...* cit., p. 47.

hanno della città: pur provandoci, essi non riescono a staccarsi dall'idea che una città vera debba fornire mezzi di trasporto terrestri. Miller, infatti, afferma che a Venezia non ci sono mezzi di trasporto *tranne che* sull'acqua, invece di dire più correttamente, che i mezzi di trasporto a Venezia *sono* sull'acqua. Ribadiamo che la differenza è appena percepibile, ma diventa più chiara se confrontiamo gli esempi appena citati con le riflessioni di coloro che invece, a nostro avviso mostrando una più profonda comprensione dello spazio urbano veneziano, compiono una vera e propria sovrapposizione, in termini sintattici e lessicali, tra *modi* veneziani e della terraferma: il già citato Coyer, ad esempio, oppure ancora Rangoni de Gonzague: «Toutes les roues ressemblent en petit au grand canal ; ce *sont*<sup>41</sup> des canaux bordés de maisons, dont quelques-uns ont des quais sans parapets, où l'on marche en gondole, voiture délicieuse qui fend le flots avec une vélocité étonnante»<sup>42</sup>. Si avverte in queste opere il riconoscimento o quantomeno la percezione della sostanziale complementarità dei due percorsi, sia funzionale, per cui le calli (e i ponti) servono per compiere distanze brevi oppure si percorrono per i servizi che vi si trovano e i canali invece hanno il compito di collegare punti lontani tra loro e di permettere un'agevole movimentazione delle merci; la complementarità si traduce poi nella metafora della contrapposizione sociale tra nobili e popolani, poiché «il n'ya que le peuple qui fasse usages de ses pieds; tout ce qui n'est pas peuple est apporté par les gondoles [...]»<sup>43</sup>, nonostante la differenza non fosse, nella pratica, così netta e che, specialmente dalla fine del XVII secolo, la contrapposizione virò verso differenze di censo, piuttosto che di classe<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Il corsivo nella citazione è mio.

<sup>42</sup> RANGONI DE GONZAGUE, *Lettres de Madame la Princesse...* cit., p. 62.

<sup>43</sup> COYER, *Voyage d'Italie...* cit., p. 77. Si veda anche, nel XVII secolo, LASSELS, *Voyage d'Italie...* cit., p. 251: «Le petit peuple ne va pas en batteau, mais il marche par la Ville sur de petits chemins relevez sur les canaux, qu'ils appellent *Calle*, & traverse les canaux par des petit Ponts [...]».

<sup>44</sup> Sulla società veneziana dell'ultimo secolo della Repubblica e le sue trasformazioni si veda: VOLKER HUNECKE, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica: 1646-1797*, Roma, Jouvence, 1997; FELICIANO BENVENUTI, *Classi e società alla caduta della Repubblica veneta*, in GINO BENZONI (a cura di), *Le metamorfosi di Venezia. Da capitale di stato a città del mondo*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 1-23.



## 2.1 - L'analisi della struttura e dei percorsi nelle fonti testuali e visive

Tutto ciò è ancora più significativo se teniamo conto del fatto che le corrispondenti opere edite a Venezia non sembrano tenere conto di questi aspetti, anzi restituiscono un'immagine della città astratta e schematica, poiché impostano la comunicazione su modelli ancora molto legati agli *exempla* quattro-cinquecenteschi, e in particolar modo a Sansovino, il quale rappresenta una Venezia codificata e strutturata retoricamente, e non si pone il problema delle esigenze di un pubblico forestiero. Si registrano tuttavia significative differenze tra le opere ed emerge gradualmente la tendenza a liberare questa immagine virtuale dalle rigidità imposte dal modello condiviso e "ufficiale", per cui ritroviamo in quasi ogni guida elementi che ci testimoniano l'attenzione per specifiche strategie di fruizione dello spazio urbano (anche se non sempre di concreto aiuto alla visita e, forse, non del tutto consapevoli). Così l'idea della città proposta nelle guide veneziane evolve tra XVII e XIX secolo verso una sempre maggiore rispondenza (con qualche passo indietro) tra l'impostazione dei testi e degli apparati e la struttura spaziale *reale* di Venezia, in un certo senso adottando, come vedremo, le prospettive di esperienza raccontate dagli stessi visitatori, istaurando un dialogo serrato con la coeva produzione di immagini (anche) destinate al pubblico straniero.

Tutte le guide fino al termine della Repubblica, infatti, modellano il loro discorso sulla base dell'immagine di Venezia che, in relazione alla categoria di analisi composta dalla contrapposizione di elementi di unione e di divisione dello spazio urbano (di cui abbiamo accennato nel capitolo precedente), si basa sulla partizione amministrativa in sestieri e, solo in alcuni casi, in parrocchie-contrade<sup>45</sup>. Per tali impostazioni la griglia che separa la città in sei zone più ampie e in altre più ridotte sembra essere concettualmente più forte dell'aspetto *naturale*, con l'esclusione del solo Canal Grande che fende la città in due parti nettamente distinte, *de citra* e *de ultra*: «È la città civilmente divisa in sei parti, che Sestieri chiamansi; ma quanto al materiale separata trovasi in due sole parti da un lungo e profondo Canale, quale serpeggiando nel centro l'attraversa, ed

---

<sup>45</sup> Caratteristica su cui ci si sofferma anche in termini storici, attraverso introduzioni dedicate all'origine della città e della divisione in parrocchie, presenti in molte delle guide analizzate.

in due Città la divide»<sup>46</sup>. Anche alcune guide straniere riprendono tale schema, utilizzando quasi gli stessi termini:

La ville de Venise est divisée en six quartiers qu'on appelle sestiers [...]. La ville de Venise est bâtie sur 72. Isles entourées de Canaux, dont le principal qu'on appelle le grand Canal, divise la Ville en deux parties presque égales, mais non pas de droit fil, car il va en serpentant, & fait la figure de la lettre S renversée<sup>47</sup>.

Ma, se per i veneziani «prima di ogni cosa convien sapere che questa Città è divisa in sei *Sestieri*»<sup>48</sup> e in «contrade secondo le parrocchie»<sup>49</sup>, e su questa partizione regolare e astratta gli autori fino al Moschini impostano tutta l'opera, nelle fonti straniere di tipo diaristico non emerge la percezione “esperienziale” di una simile regolarità, se non quando dichiarata nelle brevi introduzioni descrittive, segno di una sostanziale differenza rappresentativa dell'immagine di Venezia tra fonti interne ed esterne alla città, o più precisamente tra i testi che tentano di imporre una visione preformata e testi che (al di là dei ricorrimenti di informazioni standardizzate) la derivano dall'esperienza concreta. Con ciò non si vuole dare un giudizio di merito: mancanze si ritrovano infatti in entrambe le tipologie, da una parte in termini di fruizione, dall'altra in termini di completezza e talvolta di correttezza delle informazioni. E neppure indicare che l'una e l'altra immagine incarnino visioni *de facto* cittadine o forestiere, poiché nella realtà le visioni sono molto più sfumate, tanto che, anche in questo caso, non è possibile riconoscere nell'una o nell'altra l'espressione di un'autorappresentazione condivisa o viceversa, di una rappresentazione coerente.

Per rendere chiara questa affermazione, occorre innanzitutto condurre un'analisi più approfondita della Venezia proposta dalle guide, specialmente nelle parti che ne descrivono la componente monumentale (chiese e fabbriche). Va rilevato innanzitutto che tutte le guide, almeno sino all'opera del Quadri ed escludendo le edizioni 1697-1714 del Coronelli, si concentrano nella descrizione dei singoli edifici, senza prestare

---

<sup>46</sup> ZUCCHINI, *Nuova cronaca veneta*... cit., p. XIV.

<sup>47</sup> DESEINE, *Nouveau voyage d'Italie*... cit., p. 184.

<sup>48</sup> *Forestiere illuminato*... cit., p. 7. La trattazione dei sestieri è l'unica parte propriamente descrittiva che ritroviamo nel *Forestiere*.

<sup>49</sup> PACIFICO, *Cronica veneta*... cit., p. 10

particolare attenzione agli elementi del paesaggio cittadino visibili e fruibili nello spazio compreso tra un monumento e l'altro: gli oggetti della visita sono elencati talvolta seguendo un criterio di prossimità, altre volte secondo una prospettiva tipologica maggiormente fedele al modello cinquecentesco. Si riscontra altresì, soprattutto nelle opere più antiche, una netta divisione tra la descrizione di edifici religiosi o dediti all'assistenza di poveri e malati (scuole, ospizi, ospedali) e la descrizione di edifici civili pubblici, collocati in una sezione separata, oppure in calce al sestiere di appartenenza. Di conseguenza gli edifici posti nelle aree architettonicamente e simbolicamente coese, come la marciana e la realtina, vengono trattate separatamente, almeno fino alla prima edizione del *Forestiere illuminato*.

L'aderenza a un modello predeterminato di città, sezionata quasi chirurgicamente e successivamente organizzata secondo le partizioni storico-amministrative oppure attraverso una gerarchia di importanza relativa alla tipologia degli edifici, è condivisa dalle guide con le pubblicazioni di vedute a stampa realizzate nei primi decenni del Settecento<sup>50</sup>, ovvero *Le Fabriche, e vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva, et intagliate* [...] di Luca Carlevarijs (1703)<sup>51</sup>, le *Singolarità di Venezia* di Vincenzo Coronelli (1708-1709)<sup>52</sup> e il *Gran Teatro di Venezia ovvero raccolta della principali vedute e pitture* [...] (1717 e 1720)<sup>53</sup>. L'analisi filologica di queste pubblicazioni e dei loro diversi stati, già sostanzialmente svolta in contributi scientifici dedicati alle singole opere e integrata in alcune parti per questo studio, ha permesso di chiarire come, anche in questo caso, l'impostazione della sequenza degli edifici o degli spazi rappresentati sia strettamente legata alla precisa idea di città che si intende veicolare; è proprio tale promozione di una *magniloquente* immagine di Venezia l'obiettivo principale e dichiarato delle tre pubblicazioni. La preferenza di una sequenza dei monumenti piuttosto che un'altra è dunque uno degli elementi sui quali concentrare l'analisi, per comprendere l'efficacia

---

<sup>50</sup> Sulle raccolte di vedute a stampa settecentesche si vedano RODOLFO PALLUCCHINI, *Carlevarijs, Marieschi, Canaletto e le incisioni di vedute veneziane del Settecento*, in *Meraviglie di Venezia*, Milano, Il Polifilo, 1964, pp. 47-62 e i lavori monografici che verranno indicati nelle prossime pagine.

<sup>51</sup> Cfr. LUCA CARLEVARIJS, *Le fabbriche, e vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva, et intagliate da Luca Carlevarijs con privilegii*, Venezia, Giovanni Battista Finazzi, 1703.

<sup>52</sup> Cfr. VINCENZO CORONELLI, *Singolarità di Venezia e del serenissimo suo Dominio, dinise in più parti, che si distribuiscono unite, e separate, spiegate nei 45 tomi della Biblioteca sua uniuersale del p. ex-generale Coronelli. Tomo centesimo nono delle opere da esso pubblicate*, Venezia, 1708-1709.

<sup>53</sup> Cfr. *Il gran teatro di Venezia ovvero descrizione esatta di cento delle più insigni prospettive, e di altrettante celebri pitture della medesima città...*, In Venezia, Per Domenico Lovisa, [1717].

degli strumenti di ausilio alla visita della città e la rispondenza tra l'immagine reale e quella virtuale di guide e album a stampa. Per rendere immediatamente leggibili, e dunque facilmente confrontabili, le diverse impostazioni si è deciso di trascrivere su una pianta antica della città<sup>54</sup> la posizione dei monumenti citati dalle guide e rappresentati nelle vedute, nell'ordine in cui vengono riportati, al fine di evidenziare la presenza o meno di itinerari impostati topograficamente o, al contrario, rendere chiara l'impostazione tipologica.

Proprio quest'ultima impostazione segue Pietro Antonio Pacifico nella *Cronica veneta* fin dalla prima edizione (1697); nell'ambito di ciascun sestiere le chiese vengono organizzate secondo quattro tipologie: parrocchie, *chiese di frati*, *chiese di monache* e altre chiese [Fig. 4]. Le scuole grandi, le fabbriche e le *cose notabili* (tra cui i campanili, le statue di marmo, i ponti, i palazzi e così via dei quali viene riportato il numero totale, ma non sono descritti uno per uno) di ciascun sestiere sono riportati in sezioni successive. L'autore riprende quasi alla lettera l'impostazione dell'edizione della *Venetia* del Sansovino riveduta e aggiornata da Giovanni Stringa nel 1604, della quale è mantenuta la successione delle chiese all'interno di ciascun sestiere, ma modificato l'ordine dei sestieri<sup>55</sup>, alternando la posizione di San Marco e di Castello, che si ritrova in prima posizione. Dunque quella di Pacifico è una città ordinata secondo categorie prefissate, alle quali una indiscussa prevalenza è data ai sestieri e alle parrocchie, dimostrando in questo modo l'attenzione per un'immagine "particellare" del tessuto, in cui ogni elemento può essere preso in considerazione indipendentemente dagli altri, poiché non va, assieme a questi, a costituire un tutto, ma è espressione del tutto. Tale visione potrebbe sembrare frutto di una scelta aprioristica, dettata dal bisogno di dare una forma comprensibile e comunicabile a un insieme informe, finalità comune a tutti i sistemi di categorizzazione. In verità – ed è l'aspetto comunque interessante dell'operazione di Pacifico che poi è, nella sostanza, la stessa del Sansovino originario e delle riedizioni successive – la tassonomia della *Cronica veneta* è espressione del processo con il quale Venezia si è originata e sviluppata nei secoli, fino a raggiungere la forma

---

<sup>54</sup> Ovvero la pianta topologica di Lodovico Ughi nella copia stampata a Norimberga nel 1762, per le opere fino al 1797 (CASSINI, *Piante e vedute...* cit., cat. 83) e la *Pianta della città di Venezia* del 1815 (ivi, cat. 97) per le opere ottocentesche.

<sup>55</sup> Che in Stringa è: San Marco, Castello, Cannaregio, San Polo, Santa Croce, Dorsoduro.

stabile che conosciamo: il processo di crescita dell'insula attorno a un nucleo base costituito dalla triade campo-chiesa-pozzo che è, quantomeno nelle prime edizioni del testo, più importante degli edifici espressione del potere civile ed economico. Pacifico, dunque, non si pone, né qui né in altre parti del volume, nella prospettiva di fornire uno strumento utile in senso esperienziale, nell'indicare percorsi o quantomeno possibilità di fruizione consequenziale dei monumenti (se non all'interno della medesima tipologia di edifici), sebbene tale impostazione venga quantomeno "mitigata" nelle edizioni successive (dal 1736), integrando ai sestieri le fabbriche pubbliche, sempre in calce alla descrizione degli edifici religiosi o assistenziali. Emerge altresì la presenza concreta dello straniero quale destinatario da consigliare, come quando l'autore scrive in fondo al sestiere di Cannaregio: «In questo sestiere non occorrono di quelle Fabbriche che noi sogliamo osservare, se non che il forestiere potrebbe dare un'occhiata al luogo dov'abitano gli Ebrei, detto il *Ghetto*, e alle Chioveri, ove ogni Venerdì sera fassi la cazia de' Tori»<sup>56</sup>. Questa evoluzione deriva, con ogni probabilità, dal confronto con l'edizione 1724 della *Guida de' Forestieri* del Coronelli, alla quale le edizioni settecentesche della Cronica veneta fanno esplicito riferimento, come abbiamo visto per l'introduzione.

Qualche anno prima di Pacifico, è Domenico Martinelli a impostare la descrizione delle chiese secondo un criterio di prossimità, com'è evidente dalla traccia dei percorsi in figura [Fig. 5]. Sebbene tortuosi e a tratti non del tutto coerenti, certamente quelli del *Ritratto di Venezia* sono veri e propri itinerari e dunque evidenziano una maggiore attenzione al problema della fruizione della città. L'incoerenza alla quale si accenna si rileva in taluni punti nei quali l'ipotetico visitatore viene costretto a tornare sui suoi passi, come nel caso del sestiere di san Marco, dove la chiesa di Sant'Angelo precede nel testo quella di Santo Stefano, mentre dovrebbe precederla. A nostro avviso tali scarti derivano dall'uso di due differenti modelli che Martinelli fonde non solo, come già rilevato<sup>57</sup>, per la tipologia di informazioni trascritte, ma anche per la forma del percorso di visita che egli sceglie per la propria opera. Questa interpolazione dimostra che il lavoro di costruzione degli itinerari è molto più personale e derivante da un

---

<sup>56</sup> PACIFICO, *Cronica veneta...* cit., p. 350.

<sup>57</sup> Cfr. BERNABEI, *Cultura artistica e critica...* cit., p. 551.

pensiero critico, che non la scelta di Pacifico di rifarsi *in toto* a un modello preesistente. I testi utilizzati da Martinelli sono ancora una volta la *Venetia* di Sansovino nella versione originaria e nella ristampa a cura del Martinioni, e *Le ricche minere della pittura veneziana* di Marco Boschini (1674) [Fig. 6], dalle quali l'autore riprende non solo la dicitura di molti edifici<sup>58</sup>, ma soprattutto l'idea di itinerari coerenti con una visita reale della città, anche se non sempre ne segue l'andamento, preferendo in taluni punti (molto pochi, a dire il vero) l'impostazione sansoviniana, e scegliendo in altri una terza via che gli permetta di mantenere la coerenza di percorso. L'episodio più significativo in questo senso riguarda il sestiere di Castello: come si può notare dal confronto tra le relative trascrizioni dei percorsi, le *Ricche minere* e il *Ritratto di Venezia* combaciano quasi perfettamente nel tratto iniziale, dalla chiesa di San Pietro fino a Santa Marina. A questo punto Boschini “sposta” il punto di fruizione in una zona abbastanza lontana, descrivendo la chiesa di san Giovanni del Tempio (detta dei Furlani o dei Cavalieri di Malta), che si trova accanto alla scuola dei Dalmati, per proseguire la *visita* verso la Celestia, San Francesco della Vigna e terminarla ai Mendicanti<sup>59</sup>; diversamente, Martinelli prosegue verso i Santi Giovanni e Paolo per compiere un percorso simile nella forma, ma inverso nella direzione rispetto a quello di Boschini, terminando così alla chiesa dei Furlani.

Al di là di questi episodi, possiamo confermare, anche attraverso l'analisi filologica dei percorsi, che il vero modello di Martinelli sono le *Minere* di Boschini, scelta che egli condivide con le guide straniere della fine del XVII, di cui un esempio è il già citato *nouveau Voyage d'Italie* di Deseine (1699) [Fig. 7]; qui infatti, dopo una lunga digressione storico-politica e una breve introduzione sulla laguna e la città, i monumenti sono elencati in sequenze che ricalcano perfettamente quelle di Boschini, come è chiaro dal confronto tra le due visualizzazioni in figura; la scelta non è solo d'itinerario: i dati trasmessi da Deseine, infatti, riguardano quasi esclusivamente i dipinti che si trovano all'interno degli edifici, coerentemente con il forte interesse per la pittura veneziana che tutti i visitatori dimostrano. Al di là dell'itinerario, infatti, molte altre guide e diari parlano dei monumenti esclusivamente in funzione di ciò che di pittorico contengono,

---

<sup>58</sup> Riprende anche talune diciture di chiese.

<sup>59</sup> In realtà il sestiere termina con la descrizione delle pitture delle isole di Malamocco e Santo Spirito in Isola, pp. 75-78

dilungandosi al massimo su sepolture di particolare prestigio. Il punto di vista più spiccatamente storico-artistico dato dal modello, ci sembra distinguere ancora più nettamente Martinelli dalla visione di Pacifico: pur ponendosi entrambi un obiettivo descrittivo nei confronti della città, come effettivamente avviene, nel *Ritratto di Venezia* troviamo forse una maggiore attenzione alla città nel suo aspetto fisico e nelle opere d'arte e d'architettura che la compongono o quantomeno un minore peso, più forte invece in Pacifico (che pure a tratti copia Boschini), per i segni che si prestano a veicolare l'ideologia della Dominante, come le origini della fabbrica (spesso connesse a miti di fondazione o personaggi illustri) oppure il numero e la qualità delle reliquie ivi contenute<sup>60</sup>. Altro elemento a testimonianza di ciò è la diversa distribuzione nell'opera, dopo l'introduzione, delle parti dedicate alla storia, all'ordinamento politico e alle celebrazioni liturgiche e della sezione descrittiva: in Martinelli viene data la precedenza a quest'ultima, mentre Pacifico sceglie di anteporre le sezioni dedicate alla vita dei Dogi, ai costumi, alle feste "stabili e mobili". Ma il nostro discorso, per le finalità che si è posto, non può terminare nella filologia, ma cercare di individuare le connessioni, puranco labili, tra la struttura dei due testi e una possibile immagine di Venezia che esse vogliono raffigurare, struttura che si traduce, nella pratica, in modalità di esperienza. Tentiamo quindi di stabilire un parallelo, forse forzato a tratti, ma a nostro avviso calzante, con le due immagini metaforiche di Venezia di cui si è trattato nel capitolo precedente, quella riconducibile alla pianta del de' Barbari e l'altra modellata sulla restituzione di Bordone: se Pacifico, nella scelta di modellarsi sul modello sansoviniano dato da Stringa<sup>61</sup>, si rifà a questa seconda idea di Venezia, strutturata, astratta, poco aderente all'aspetto concreto della città, Martinelli cerca invece un modello che della Serenissima esalti *prima di tutto* il suo aspetto e i suoi monumenti (nell'invito, implicito, a percorrerla secondo una logica di percorso), esattamente come avviene (con i debiti adattamenti) nell'opera debarbariana. Questo aspetto è confermato, a nostro avviso, da due altri fattori: innanzitutto il fatto che, così come nella *VENETIE 1500* l'area

---

<sup>60</sup> Questo lo conferma lo stesso Martinelli nell'Avviso al lettore, pur ribadendo l'intento moralizzante ed educativo della lettura (corsivo mio) Cfr. MASSIMO FAVILLA, RUGGERO RUGOLO, *Venezia '700. Arte e società nell'ultimo secolo della serenissima*, Schio (VI), Sassi, 2011, p. 56

<sup>61</sup> Che a nostro avviso propone una città ancora più strutturata e antiorganica di quella dell'originale e non a caso mostra, nel frontespizio, la prima pianta di Venezia in cui la cornice di terra diventa cornice decorativa.

marciana risulta l'asse della composizione, acquisendo così una centralità ideologica, nel *Ritratto di Venezia* viene data prevalenza al sestiere di San Marco, con il quale comincia la descrizione, mentre Pacifico (staccandosi in questo dal modello seicentesco e tornando all'originale cinquecentesco) sceglie di principiare la sezione con il sestiere di Castello, sede della cattedra patriarcale. In secondo luogo, ci sembra di poter rilevare la stessa dinamica analizzando le introduzioni dei due testi, una (Pacifico) fedele in ogni sua parte al modello e dunque, come già rilevato, espressione della Venezia *incorniciata*, la stessa che l'autore inserisce, effigiata, nel volume; l'altra condotta sempre sui modi dell'elogio, quasi a voler bilanciare la subordinazione della *maraviglia* alla *divozione* nel corpo del testo precorrendola con il ricorso all'estremizzazione dell'allegoria, nel lessico e nella struttura retorica; una relazione molto simile a ciò che abbiamo visto accadere per le piante che seguono l'impostazione *aperta* del de' Barbari. Subordinazione non vuol dire però scomparsa: sempre forte e programmatica è l'esaltazione della «Vergine Regnante», confermata dalla dedica al doge Marcantonio Giustinian che Martinelli supplica di «gradir la cosa presentata a riguardo della rappresentata»<sup>62</sup> e rispetto al quale è in posizione di netta inferiorità sociale, differentemente da quanto accade, ad esempio, in Pacifico, che dedica l'opera a un cittadino originario, Giovanni Picinini. Potremmo dire, con parole di Luis Marin che, se l'enunciato è sempre il medesimo (la celebrazione di Venezia), cambia il modo in cui esso viene proposto, l'enunciazione<sup>63</sup> insomma, nei diversi testi presi in considerazione.

E un simile enunciato è sotteso alle *Fabrice, e vedute di Venetia* di Carlevarijs, pubblicate a Venezia per i tipi di Giovanni Battista Finazzi nel 1703, le quali condividono con Martinelli la levatura della dedica (la «sublimità del trono», come riportato nel

---

<sup>62</sup> MARTINELLI, *Ritratto di Venezia*... cit., p. 12.

<sup>63</sup> La teoria dell'enunciazione, formulata per la prima volta da Emile Benveniste nel testo *Problemi di linguistica generale* (1966), concerne il problema della "messa a discorso" di una lingua. Volendo semplificare si può definire l'enunciazione come quel processo attraverso il quale un individuo costruisce il proprio messaggio, il proprio *enunciato*, a partire dai "materiali" della lingua, elaborandoli e "prospettivizzandoli" secondo la sua intenzione. In questo modo l'individuo diventa soggetto dell'enunciazione, o *enunciante*. Allo stesso tempo, proprio annunciandosi come soggetto, l'enunciante "forma" un'altra figura del processo, cioè colui che riceve l'enunciato, il ricettore o l'*enunciataro*. Lo studioso che per primo e con maggiore efficacia ha rielaborato la teoria dell'enunciazione in funzione degli studi di storia dell'arte è Louis Marin, il quale si è concentrato sullo studio della teoria dell'enunciazione applicata al concetto di rappresentazione, definendola "presentazione della rappresentazione": LOUIS MARIN, *De la représentation*, Paris, Le Seuil, 1994.



frontespizio) [Fig. 8]; l'opera è infatti offerta al doge Luigi (Alvise II) Mocenigo, il quale viene evocato con le stesse forme retoriche del *Ritratto*: in entrambi i testi è l'esistenza stessa del Principe quale incarnazione della città patria (che ha Venezia «impressa nel cuore» a rendere degno il lavoro, che non è stato condotto col semplice «sudore della mano»<sup>64</sup> (il «ruvido pennello» di Martinelli), ma da una parte facendo ricorso, all'«azione dell'Intelletto [...] col parto più dell'Anima, che della mano»<sup>65</sup>, dall'altra prendendo a modello e ispirazione la virtù stessa del doge, quell'«Amor di Patria [...] che non può tenersi lungo tempo celata, e quando è scoperta, serve di base per appoggiarvi simili Altezze»<sup>66</sup>. Altre similitudini sono una certa prevalenza data all'area marciana piuttosto che al complesso patriarcale, nonché l'impostazione gerarchica dei contenuti, secondo la tipologia degli edifici raffigurati nelle tavole. Certo Carlevarijs dichiara nel frontespizio una finalità “promozionale” delle «Venete Magnificenze»<sup>67</sup> che differenzia le *Fabbriche* dal *Ritratto*, il cui destinatario privilegiato non è necessariamente forestiero, anche se certamente attento e interessato a una conoscenza storico-artistica e storico-architettonica dei monumenti veneziani. Tuttavia crediamo che la raccolta dell'artista friulano presenti un punto di vista sulla città più vicino a quello di Martinelli<sup>68</sup>, piuttosto che a Coronelli, come è stato suggerito<sup>69</sup>, dal quale si differenzia (pur nella medesima scelta di destinazione) proprio in senso enunciativo, mancando qui il senso *turistico* della visita alla città, ancorché virtuale, nonché per una sostanziale diversità *descrittiva*. In ogni caso, al di là di ogni possibile coincidenza con le fonti testuali, l'opera di Carlevarijs presenta un'impostazione originale ed estremamente meditata.

---

<sup>64</sup> *Frontespizio*, in CARLEVARIJS, *Le Fabbriche, e vedute di Venetia* [...],

<sup>65</sup> *Ibidem*. Cfr. ENNIO CONCINA, *Luca Carlevarijs, pittor nostro e matematico*, in *Luca Carlevarijs, Le Fabbriche...* cit., pp. 9-15, qui pp. 10-11.

<sup>66</sup> MARTINELLI, *Ritratto di Venezia*... cit., p. 4.

<sup>67</sup> «[...] è stato il sommo desiderio di rendere più facili alla notizia de Paesi Stranieri le Venete Magnificenze», in *Frontespizio*... cit.

<sup>68</sup> Va ricordato, tra l'altro, che la seconda edizione del *Ritratto di Venezia* esce nel 1704, a breve distanza dalla pubblicazione delle *Fabbriche*, dedicata questa volta al Doge Alvise II Mocenigo.

<sup>69</sup> Cfr. ISABELLA Reale, *Le «Venete Magnificenze» di Carlevarijs*, in *Luca Carlevarijs, Le Fabbriche...* cit., pp. 17-44, qui p. 18; LIONELLO PUPPI, RUGGERO RUGOLO, *'Un'ordinaria forma non alletta'. Arte, riflessione sull'arte e società* in GINO BENZONI, GAETANO COZZI (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. La Venezia Barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 595-699, qui p. 687. Vedi anche DARIO SUCCI, *Venezia incisa. Le Fabbriche, e Vedute*, in ISABELLA REALE, DARIO SUCCI (a cura di), *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 25 settembre-26 dicembre 1994), Milano, Electa, 1994, pp. 294-297, qui p. 294.

Le *Fabriche*, infatti, pur condividendo un'impostazione di fondo che rimanda a una città sezionata e sintetizzata in elementi e a una precisa separazione tipologica tra gli edifici, rivelano, nella sequenza delle vedute, uno scarto che non rispetta la scansione amministrativa dei sestieri; l'autore, infatti, organizza la raccolta come un «itinerario narrativo, svincolato [...] nella sequenza da una logica strettamente topografica»<sup>70</sup>, organizzando le vedute degli edifici nell'ordine convenzionale: prima gli edifici sacri, in testa la *Chiesa ducale* [Fig. 9], seguita dalla Cattedrale di San Pietro, devozionali e assistenziali; seguono le fabbriche pubbliche [Fig. 10] e fabbriche private [Fig. 11]: la presenza di queste ultime è un'assoluta novità nell'ambito di opere di carattere vagamente propagandistico, e totalmente assenti nelle guide di questo periodo. La magnificenza di Venezia viene dunque promossa non solo attraverso i segni monumentali del potere politico e religioso, che comunque occupano un posto di primo piano nella raccolta, ma anche per mezzo delle dimore patrizie, di antica ma anche di nuova nobiltà, e la raccolta è dunque «concepita secondo lo schema e le gerarchie dei valori e delle virtù della Repubblica Serenissima, nel loro tradursi in affermazioni, in dichiarazioni formulate secondo la lingua ammonitrice e persuasiva delle forme architettoniche»<sup>71</sup>.

Mentre le *Fabriche* portano alle estreme conseguenze il processo di virtualizzazione della città, rinunciando a qualsiasi criterio topografico (eccezion fatta per edifici pubblici dell'aria marciana), la raccolta del citato Vincenzo Coronelli dal titolo *Singolarità di Venezia*, pubblicata in 10 tomi tra il 1708 e il 1710, mostra una diversa impostazione, nonostante sia stata da più parti riconosciuta la discendenza non dichiarata di molte tavole dalle immagini di Carlevarijs, tanto che si è parlato legittimamente di plagio<sup>72</sup>. Bisogna comunque tener presente che il valore dato al rapporto tra originali e copie era sostanzialmente diverso da quello attuale e che l'obiettivo di Coronelli non era certo quello di appropriarsi dei modi di costruzione e realizzazione delle immagini, dello *stile* di Carlevarijs insomma, bensì di produrre la più vasta testimonianza dell'aspetto della città e del suo territorio, questa sì complementare

---

<sup>70</sup> ENNIO CONCINA, *Luca Carlevarijs*, pittor nostro... cit., p. 9.

<sup>71</sup> Ivi, p. 10. Cfr. anche PUPPI, RUGOLO, *Un'ordinaria forma non alletta'...* cit., p. 687;

<sup>72</sup> Cfr. REALE, *Le «Venete Magnificenze»...* cit., p. 33-34; PUPPI, RUGOLO, *Un'ordinaria forma...* cit., p. 687.

alla sua *Guida de' Forestieri*. Si tratta infatti di «una serie di più di 600 vedute di Venezia e dintorni di poco valore artistico ma di massimo interesse per la topografia veneziana dell'epoca e per l'architettura esterna e interna di chiese, palazzi e monumenti»<sup>73</sup>. Prestiamo dunque attenzione ai primi due tomi, dedicati alla città, per notare che è ancora una volta mantenuta la separazione tra edifici sacri (Tomo I - *Chiese di Venezia*) e civili (Tomo II - *Depositì cospicui e Palazzì di Venezia*), ma all'interno di ciascuna parte è rispettata la scansione topografico-amministrativa data dai sestieri, che si succedono nell'ordine in cui compaiono nel *Ritratto* di Martinelli, ovvero a partire da San Marco [Figg. 12-13].

Un discorso a parte merita invece l'opera periegetica di Coronelli dedicata a Venezia, la *Guida de' Forestieri*, forse la più importante pubblicazione di questo genere del periodo a cavallo tra XVII e XVIII secolo<sup>74</sup>. Si è parlato di una relazione complementare tra questo testo e la raccolta di vedute, sebbene esso preceda la seconda di circa un decennio (ed è dunque probabile che Coronelli abbia deciso di pubblicare le *Singularità* sulla scorta del successo dell'opera di Carlevarijs<sup>75</sup>). Questo perché effettivamente non troviamo nelle edizioni pubblicate in vita l'ampia trattazione sulle fabbriche religiose e civili, che invece sono l'oggetto delle vedute a stampa e in definitiva compaiono nell'edizione postuma del 1724, sistemata e ampliata dal nipote. Di contro, la parte discorsiva dedicata alla città è molto più ricca di informazioni e suggerimenti sui luoghi da visitare, oltre che sulle attività da svolgere in città, coerentemente con l'impostazione specificatamente turistica dell'opera: mentre il *Ritratto di Venezia* e la *Cronica veneta* si rivolgono a un pubblico generico, e forse più veneziano che straniero, l'opera di Coronelli prevede un destinatario specifico, dichiarato nel titolo: i *forestieri*. Dunque ampio spazio è dato, appunto, alla descrizione di regate e feste, alla produzione musicale e teatrale, alle mercanzie rare reperibili in città e così via, materie che acquistano maggior peso dalla quarta edizione (1700), con l'aggiunta del

---

<sup>73</sup> ARMAO, *Vincenzo Coronelli...* cit., p. 175.

<sup>74</sup> Cfr. PUPPI, RUGOLO (a cura di), *Un'ordinaria forma...* cit., p. 687.

<sup>75</sup> Per le ristampe e i riutilizzi delle vedute di Carlevarijs si veda ancora REALE, *Le «Venete Magnificenze»...* cit., pp. 34 sg. Per la fortuna critica SUCCI, *Venezia incisa...* cit. La pubblicazione delle *Fabbriche* era nota in città ancor prima della loro uscita effettiva, come testimoniato in ADDISON, *Remarks on several parts...* cit., p. 67: «When I was at Venice, they were putting out very curious Stamps of the several Edifices which are most famous for their Beauty or Magnificence».

*Protopiornale veneto*, che diventerà *Epitome diaria sagro-profana* nelle edizioni del 1724 e del 1744. Fino a queste, dunque, la parte del volume dedicata specificatamente alla città è davvero molto limitata e per nulla concentrata a fornire informazioni storico-artistiche sui monumenti, se non in minima parte e per i più “ragguardevoli”<sup>76</sup> (per gli altri rimanda alla lettura della *Venetia* del Sansovino nella ristampa del Martinioni<sup>77</sup>), mentre si concentra nell’affresco della parte più attraente del “Mondo” veneziano<sup>78</sup>, che inizia ad attirare sempre più persone da tutta Europa e che sarà rappresentato in pittura e a teatro per tutto il XVIII secolo: Venezia non è solamente un oggetto da contemplare nelle sue caratteristiche fisiche, ma soprattutto un luogo di cui *fare esperienza*, un’esperienza tuttavia quasi del tutto *mondana*. In questo senso specifico possiamo considerare quella di Coronelli, sin dalla prima edizione del testo (quella inclusa nei Viaggi d’Inghilterra, in cui Venezia è descritta quale punto di partenza dell’itinerario e, conseguentemente, termine di confronto imprescindibile con la meta finale del viaggio) e sempre di più nelle successive, come un’operazione di promozione verso l’esterno della propria città-patria che ha in realtà un chiaro carattere autocelebrativo e poco *utile* a fini conoscitivi: la città che ne emerge è, almeno nei caratteri fondamentali descritti e nel lessico utilizzato, quella “chiusa” di Sansovino, che si compiace del proprio aspetto, delle proprie tradizioni, delle celebrazioni che vi si compiono, tutte le situazioni pragmatiche connesse al mito di Venezia che la guida di Coronelli ha il compito, appunto, di mostrare agli spettatori assiepati nella platea del “gran teatro”. E d’altra parte questo era ciò che il pubblico si aspettava dalla città, se consideriamo che la maggior parte delle guide e dei diari, almeno fino al termine della Repubblica (e specialmente nel Seicento, fino ai primi decenni del Settecento), concentrano la loro

---

<sup>76</sup> «Non partirà poi da *Venetia*, che non habbia specialmente veduto l’Arsenale, il Palazzoz Ducale, nel quale osserverà tanti Monumenti gloriosi al Veneto Nome, e particolarmente l’ultimo eretto all’immortalità del Doge Francesco Morosini nel modo, ch’esprime il Disegno da Noi pubblicato con tutte l’Imprese fatte da questo grand’Eroe; la Chiesa, la piazza, e l’Campanile di San Marco; la Fabbrica delle Procuratie, la Zecca, la Torre dell’Horologio, le Prigioni, la Chiesa della Salute, del Redentore alla Giudecca, di San Giorgio, di Castello, de’ SS. Gio: e Paolo, de’ Frari, ed altre molte: Il Ghetto, il Fondaco de’ Tedeschi, la Dogana da Mare, una quantità di Palazzi cospicui spersi per tutti gli angoli della Città di vago prospetto di fuori, e riccamente addobbati di dentro; molto Depositi cospicui, particolarmente quello del Doge Pesaro ai Frari, Barbarigo alla Carità, ed altri [...] Deve finalmente il forestiere portarsi a Murano [...] à vedere la fabbrica de Vetri...» CORONELLI, *Guida de’ Forestieri...* cit., pp. 28-29 e 37.

<sup>77</sup> Cfr. *ivi*, p. 12.

<sup>78</sup> Cfr. MARIO BARATTO, «Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni, in *Tre studi sul teatro: Ruzante, Aretino, Goldoni*, Vicenza, Neri Pozza, 1964, pp. 466-67.

attenzione sulla società veneziana e sui suoi intrattenimenti, lasciando alla descrizione della struttura urbana e dei monumenti una parte più esigua della trattazione. Infatti «Most travellers endeavour to be at Venice on the day of the Ascension, in order to be present at the ceremony of the epousal of the sea by the Doge: or if not, during the Great Carnival; that is, between Christmas and Lent»<sup>79</sup>.

Questo di certo spiega il successo dell'opera per tutta la prima metà del XVIII secolo, decretato dall'alto numero di ristampe, nonché forse la mancanza di pubblicazioni analoghe almeno fino al 1736, con la seconda edizione della *Cronica veneta* ma in realtà sino al 1740, con l'uscita del *Forestiere illuminato* per i tipi dell'Albrizzi, che sostituirà la *Guida* del Coronelli come best seller del mercato di opere per un pubblico straniero. Questo cambio di rotta testimonia certamente, come vedremo più nello specifico parlando del *Forestiere* e delle guide successive, una modifica nella domanda: con l'avanzare del secolo l'occhio dei forestieri si fa sempre più critico riguardo gli aspetti "mondani" della città ed emerge un sempre maggiore interesse per i luoghi fisici, anche al di là degli spazi canonici della fruizione di Venezia. Non stupisce dunque che nella sua introduzione Giannantonio Moschini collochi la *Guida de' Forestieri* tra quelle «di minor mole, e meno importanti in simil genere», assieme, tra le altre al *Gran Maestro de' Forestieri* di Reginio Benenato, dove «ben lungi che vi si parli di cose di belle arti, vi si danno invece istruzioni per ben mangiare, alloggiar bene, e tali altre del genere stesso»<sup>80</sup>.

Lo spiccato carattere celebrativo dell'opera di Coronelli ben si spiega considerando la posizione ufficiale che egli occupa all'interno della macchina statale, che lo costringe, in un certo senso, a fornire un'immagine della Dominante il più ufficiale e condivisa possibile, nonché insistente, lo ribadiamo, sugli aspetti più scenografici, che potevano dunque colpire un pubblico forestiero. Ma Coronelli è anche, e soprattutto, un cartografo e nella sua guida non può mancare una pianta di Venezia, effigie visiva dell'*inclita città* raffigurata nel testo. Riprendiamo a questo punto il discorso sull'evoluzione dell'immagine cartografica di Venezia trattato nel capitolo precedente, dove è stato messo in luce un certo scarto tra la raffigurazione di Venezia nelle piante e

---

<sup>79</sup> MARTYN, *A tour through italy...* cit., p. 416.

<sup>80</sup> MOSCHINI, *Guida di venezia...* cit., p. XXI.

quella nella letteratura di stampo periegetico, scarto che riguarda anche il testo di Coronelli, la cui pianta topografica di Venezia è stata definita da Cassini «il più originale prodotto del Coronelli nell'ambito della cartografia veneziana»<sup>81</sup>. Se infatti la cornice decorativa sembra riportare a modelli secenteschi di raffigurazione dell'«inquadramento» lagunare, la forma al suo interno stupisce per il suo carattere innovativo, innanzitutto per la scelta della raffigurazione zenitale della quale, per Venezia, esisteva un solo esempio precedente, ovvero il *Disegno della pianta di Venezia* di Alessandro Badoer (1626<sup>82</sup>) [Fig. 16]. La novità di una tale impostazione<sup>83</sup> per Venezia si misura considerando il protrarsi, ancora nel Settecento, di consuetudini rappresentative derivanti dai modelli cinquecenteschi che fissano il punto di vista sulla città e restituiscono un'effigie urbana la cui struttura portante, la fitta rete di collegamenti e di spazi aperti più o meno vasti, è sì percepibile, ma certamente non analizzabile nel dettaglio. Finalmente Badoer e poi Coronelli «riacquisiscono con buona padronanza illustrativa il senso di una *struttura* staccata dall'*immagine*, coscienza prima lucidamente presente al solo fra' Paolino [...]»<sup>84</sup>. Ci si riferisce, ovviamente alla celebre *prima* pianta di Venezia, la Planimetria della città di Fra' Paolino da' Venezia posta nella *Chronologia Magna* (1346) [Fig. 17], conservata presso la Biblioteca Marciana e raffigurante lo stato dell'organismo urbano nel XII secolo; pianta della quale né Badoer, né Coronelli potevano essere a conoscenza, poiché fu solo nel 1781 che essa venne scoperta tra le carte della biblioteca e pubblicata da Tommaso Temanza nel volume dal titolo *Antica pianta dell'inclita città di Venezia delineata circa la metà del 12. secolo*,

<sup>81</sup> Cfr. CASSINI, *Piante e vedute...* cit., p. 118.

<sup>82</sup> La pianta viene rimessa in circolazione da Stefano Scolari nel 1627 e nel 1677; cfr. *ivi*, cat. 39, p. 95; *Venezia: piante e vedute...* cit., cat. 44, p. 49.

<sup>83</sup> Novità «mitigata», per quanto riguarda Badoer, dall'inserimento all'interno della forma urbana le vedute in prospettiva degli edifici più significativi della città, nella quasi totalità chiese: le uniche fabbriche civili raffigurate sono l'Arsenale, il Ponte di Rialto, il Ponte di Cannaregio, la Torre dell'Orologio, il Campanile, le colonne della Piazzetta, nonché l'isola di San Giorgio Maggiore nella sua totalità; la scelta di inserire comunque le vedute delle fabbriche più significativi della città (stupisce comunque l'assenza del Palazzo ducale e degli altri edifici della piazza) è del tutto coerente con la finalità celebrativa della pianta, espressa nella dedica al doge Giovanni Corner, dove Badoer esprime l'obiettivo di *ridurre* «a quella perfezione che nel disegno si mira» la propria «Eccelsa» città-patria. La perfezione sta dunque sia nella struttura che nell'alzato.

<sup>84</sup> GIANDOMENICO ROMANELLI, «*Venetia tra l'oscurità degli'inchiostri*». *Cinque secoli di cartografia*, in ROMANELLI, BIADENE (a cura di), *Venezia piante e vedute...* cit., pp. 5-17, qui, p. 8. Continua Romanelli: «la cosa appare tanto più rilevante in quanto buona parte dell'attività latamente cartografica fin dalla sua origine e certo anche ben avanti nell'Ottocento appare proporsi di mettere a fuoco un'immagine della città piuttosto che la sua interna costruzione o la sua forma esteriore, cioè, in termini semplificati, scegliendo obiettivi d'ordine ideologico prima e preferibilmente di altri», qui pp. 8-10.

*ed ora per la prima volta pubblicata, ed illustrata*<sup>85</sup>. Non è un caso che proprio Temanza abbia puntato l'attenzione su un documento di tale fondamento per gli studi sulla forma e la struttura della città: l'attenta indagine del processo storico di formazione di Venezia era per lui condizione imprescindibile della progettazione, specialmente per quanto riguardava le modifiche dell'assetto urbano, più che la costruzione di edifici ex novo. E d'altra parte, come già ricordato, proprio in quegli anni si stava procedendo alla ristrutturazione della Riva degli Schiavoni.

L'altro aspetto che differenzia la pianta del Coronelli dalle precedenti (e buona parte delle successive) è la presenza di un altissimo numero di diciture all'interno del disegno [Figg. 14-15]: una parte sono toponimi degli edifici di culto e dell'Arsenale, come già Badoer e in altri esemplari; per il resto si tratta di una successione di numeri che fanno riferimento a un elenco (che, per quanto riguarda la *Guida de' Forestieri*, si trova integrato alle altre parti del testo, solitamente posizionata in calce alla descrizione generale della città) di tutti i principali rii di Venezia (anche questa informazione era già fornita dalla pianta del Badoer), ma soprattutto della collocazione dei ponti e dei traghetti all'interno dello spazio urbano, la cui conoscenza è fondamentale presupposto, come vedremo tra poco anche per i forestieri, per muoversi in città. La scelta di collocare questo tipo di strumento all'interno della *Guida* rientra a pieno titolo nella finalità dell'operazione editoriale: al posto di una descrizione approfondita ed erudita delle chiese e delle fabbriche, invece di proporre itinerari più o meno coerenti che il visitatore possa seguire, Coronelli inserisce un dispositivo di gran lunga più utile per la fruizione della città, come riconoscono gli autori stranieri stessi:

Comme on va par toute la ville en gondole, on peut de même y aller à pied, mais en faisant des circuits immenses pour trouver les ponts, traverser les canaux, passer d'un quartier à l'autre ; ce dont on pourra juger aisément à la vue du plan de Venise<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Cfr. TOMMASO TEMANZA, *Antica pianta dell'inclita città di Venezia delineata circa la metà del 12. secolo, ed ora per la prima volta pubblicata, ed illustrata...*, In Venezia, nella stamperia di Carlo Palese, 1781.

<sup>86</sup> RICHARD, *Description historique...* cit., p. 255. Richard scrive alla metà del XVIII secolo, ma ritroviamo una simile necessità anche nel secolo successivo, a giudicare dalle parole di Rose: «But a map must come in aid of this description, which is, however, necessary, [...] towards forming an exact idea of Venice», ROSE, *Letters from the north of Italy...* cit., p. 283.

Com'è subito chiaro dalla lettura delle fonti per tutto l'arco cronologico preso in considerazione, la più grande difficoltà per il forestiere consisteva infatti nel muoversi a piedi all'interno della città. Tale difficoltà dipendeva dallo stesso carattere *irrazionale* di buona parte della struttura di Venezia nella quale, in conseguenza alla formazione non astrattamente programmata della maggior parte del tessuto urbano, impostata già nei primi secoli della sua storia<sup>87</sup>, il tessuto viario e soprattutto i collegamenti "terrestri" tra le isole non seguono un andamento regolare e non sono dunque rintracciabili con facilità da chi non conosce lo spazio in cui si sta muovendo, per cui è facile imboccare una calle e ritrovarsi a dover tornare sui propri passi per la mancanza di un ponte che la colleghi all'*insula* successiva. Nonostante questo molti forestieri sentono la necessità di perdersi all'interno della rete di calli e fondamenta, anche senza la guida di una pianta o di un abitante del luogo, al fine di averne una prima «impressione generale e sommaria», prima di farne una «più intima conoscenza»<sup>88</sup> studiando la pianta della città e confrontandola con lo spazio reale in vari modi, salendo sul campanile (pratica di cui abbiamo rilevato l'incongruenza di visione rispetto a ciò che viene dichiarato molto spesso nelle guide) oppure tornando a percorrere le strade per raggiungere dei luoghi particolari. In ogni caso, il giudizio ricorrente è sempre lo stesso, quantomeno fino al termine del Settecento, da Misson a Rangoni de Gonzague: «Venise ressemble à un vaste labyrinthe»<sup>89</sup>.

La categoria del labirinto assume nelle pagine dei viaggiatori un carattere denotativo, quasi del tutto priva della connotazione allegorica che assumerà nel XIX secolo, quando la "perdita obbligata" all'interno della città diverrà simbolo di una parallela perdita di senso nell'individuo, fino alla perdita della vita stessa<sup>90</sup>. Al massimo il paragone è con labirinti letterari, come in de Brosses: «Il labirinto di Dedalo sparisce al

---

<sup>87</sup> Sull'origine e formazione della città nei primi secoli si vedano i due fondamentali contributi di WLADIMIRO DORIGO, *Venezia Origini*, Milano, Electa, 1983, 2 voll. e ID., *Venezia Romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2003, 2 voll. Si veda anche il già citato volume a cura di CONCINA, "Tra due elementi sospesa"... cit.

<sup>88</sup> GOETHE, *Viaggio in Italia...* cit., p. 74.

<sup>89</sup> RANGONI DE GONZAGUE, *Lettres de Madame la Princesse...* cit., p. 63; Cfr. MISSON, *Viaggio in Italia...* cit., p. 86: «[...] tutti quei piccoli passaggi e tutte quelle deviazioni che bisogna fare per trovare i ponti fanno di Venezia un vero labirinto».

<sup>90</sup> Mentre, dal punto di vista urbanistico, si tenterà di trovare soluzione allo smarrimento attraverso modifiche dell'assetto viario: riprenderemo più avanti questo discorso.



confronto»<sup>91</sup> con quello veneziano; ma nella maggior parte dei casi si tratta di descrizioni assolutamente oggettive e condivise, benché risultanti da una percezione individuale. Ne è prova il fatto che la metafora viene utilizzata non solo nei diari, ma anche nelle guide straniere, dove tuttavia assume una connotazione negativa: «[...] ils [i forestieri] y trouvent encore une autre inconvénient, c'est que les differents détours qu'il faut faire dans un si grand nombre de rues étroites, quoique propres & pavées de pierres, font de Venise un vrai labyrinthe, qu'il faut étudier, & qui leur en rend le séjour désagréable»<sup>92</sup>. Il labirinto è dunque la traduzione in immagine di un'esperienza concreta, della quale possiamo essere certi per l'esattezza nella lettura dello spazio urbano da parte dei forestieri (a differenza della salita sul campanile), ancora oggi valida: la percezione di una struttura ramificata, non ordinata secondo dei criteri razionali, ma sviluppatasi secondo regole quasi organiche; un labirinto *naturale*, poiché fatto non solo di calli e ponti, ma anche di canali, ma soprattutto perché non soggetto a una comprensione a priori oppure risolto attraverso formule matematiche e sistemi preordinati. Il labirinto veneziano va percorso, studiato, vissuto in prima persona: lo afferma l'autore della *Description historique de l'Italie*<sup>93</sup> e lo conferma Gabriel-François Coyer, quando scrive «il faut un long usage pour en avoir le fil, d'autant plus que les rues ne sont pas étiquetées»<sup>94</sup>. La soluzione dunque non va cercata in un'alternativa (che al massimo può consistere nell'affidarsi al gondoliere e perdersi nella complementarità del labirinto acqueo) che non può esistere, ma elaborata a partire dall'oggetto stesso della percezione. Emerge dunque, a nostro avviso, dagli scritti stranieri il riconoscimento *concreto*, non retorico, di una struttura urbana assolutamente peculiare - connaturata all'esistenza e alla persistenza stessa di Venezia -, il cui impatto nell'esperienza estetica<sup>95</sup> della città è talmente forte e imprescindibile da richiedere

---

<sup>91</sup> DE BROSSES, *Viaggio in Italia...* cit., p. 123.

<sup>92</sup> *Description historique de l'Italie...* cit., pp. 362-363: «ils [i turisti] y trouvent encore un autre inconvénient, c'est que les differents détours qu'il faut faire dans un si grand nombre de rues étroites, quoique propres & pavées de pierres, font de Venise un vrai labyrinthe, qu'il faut étudier, & qui leur en rend le séjour désagréable».

<sup>93</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>94</sup> COYER, *Voyage d'Italie...* cit., p. 77.

<sup>95</sup> Si intende qui il termine *estetica* nell'accezione di origine settecentesca che deriva dal pensiero di Alexander Gottlieb Baumgarten [*Meditazioni filosofiche su argomenti concernenti la poesia*, 1735], ripreso successivamente da Immanuel Kant [*Critica della ragion pura*, 1781], la quale concepisce l'estetica come «scienza dell'esperienza sensibile», dimensione che dunque rimanda al piano sensibile e percettivo

un'immagine precisa che permetta di trasmettere a coloro che non l'hanno veduta ed esperita (ma ne leggono nelle pagine di guide e diari), la percezione sensibile che essa, in quanto spazio, genera nel tempo del fruitore<sup>96</sup>.

Per il forestiero, dunque, perdersi nel labirinto veneziano è una condizione necessaria, forse imprescindibile, per giungere a una comprensione *sensibile* della struttura di Venezia, anche se non possiamo dare per scontato che tale idea fosse riconosciuta in maniera consapevole dai visitatori. Notiamo comunque che le espressioni e i giudizi che testimoniano una consapevolezza della natura urbana di Venezia raggiunta a più livelli (ad esempio, oltre al labirinto, la connotazione di *strade* data ai canali) ricorrono in linea di massima sempre nelle stesse opere straniere, che, commentando una situazione, preparano i lettori all'esperienza che li attende nel tempo della visita reale alla città. Al contrario, tali riflessioni si ritrovano molto raramente nelle fonti veneziane, almeno fino a tutto il XVIII secolo, con qualche accenno in più nel caso di opere con una specifica finalità esplorativa, come nel *Forestiere illuminato*, che comunque sono molto più attente a ricostruire un oggetto della visione, più che a dare suggerimenti e indicazioni pratiche per muoversi all'interno dello spazio urbano: tale esigenza emergerà gradualmente quando si tenterà di superare lo schematismo dato dalla partizione della guida secondo i sestieri, non tanto con la *Guida* del Moschini (1815), ma soprattutto gli *Otto giorni a Venezia* di Antonio Quadri (1821-22), in quest'ultimo caso attraverso il ricorso a itinerari prefissati che tuttavia lasciano "scoperta" buona parte della struttura urbana. Prima dell'Ottocento, forse l'unico esempio di strumento realmente efficace e coerente per muoversi in una città come Venezia è proprio la pianta del Coronelli, e proprio perché l'autore si pone, molto più degli altri, nella prospettiva dei forestieri. Stupisce dunque, ma solo fino a un certo punto,

---

dell'esperienza e deriva dal «verbo greco *aisthànomai* [... che] vuol dire appunto "sento, percepisco (conosco) mediante i sensi» [FERNANDO BOLLINO, *Lezioni di Estetica*, Bologna, CLUEB, 1997, p. 10].

<sup>96</sup> Ci si riferisce, in particolare, al pensiero del già citato Immanuel Kant, il quale «sostiene che il processo della conoscenza sensoriale (l'intuizione) mediante il quale percepiamo il "mondo fenomenico" interno ed esterno avviene sulla base di due forme soggettive "trascendentali" (ossia a-priori, "costitutive dell'esperienza"): la forma della sensibilità esterna (lo *spazio*) e quella della sensibilità interna (il *tempo*)»: Ivi, p. 13. La dicotomia spazio-tempo come categoria di analisi dello spazio urbano veneziano sarà utilizzata nel XX secolo da Sergio Bettini le cui ricerche, com'è noto, sono state la base di un nuovo, e più scientifico, corso di studi sulla forma e la struttura della città lagunare. Principio e fine di queste ricerche sono *Forma di Venezia* [SERGIO BETTINI, *Forma di Venezia*... cit.] e la già citata *Venezia: nascita di una città* (1978).

l'impostazione scelta per la prima edizione postuma della *Guida de' Forestieri* (1724): in questa, infatti, compare per la prima volta la sezione dedicata alla descrizione degli edifici sacri e civili organizzati per sestieri, per la quale viene scelta a modello la sequenza tipologica contenuta nella *Cronica veneta* di Pacifico (e, a ritroso, quella dell'edizione della *Venetia città nobilissima et singolare* a cura di Stringa), ovvero la versione in assoluto meno "turistica" possibile. È possibile che la scelta derivi da una comprensione solo parziale del lavoro di Coronelli, del quale si va così a sottolineare principalmente l'aspetto celebrativo, senza cogliere invece le potenzialità performative (delle quali forse neppure l'autore era cosciente) a essa sottese ed incarnate nell'impostazione della pianta.

Nelle guide, dunque, prevale comunque un certo senso di virtualità che si arricchisce raramente di elementi che rispondano ai bisogni reali del visitatore, mettendo a disposizione le informazioni utili alla conoscenza più approfondita della storia e dell'arte della città, ma non della sua struttura urbana e dunque permettendo una più agile e cosciente esplorazione dei suoi spazi senza incorrere in quel senso di smarrimento di cui si parlava poco sopra. Due sono le possibili ragioni di una tale scelta, al di là del richiamo cosciente e ideologicamente fondato ai modelli quattrocenteschi: si potrebbe trattare di una vera e propria mancanza di percezione del problema da parte dei veneziani, i quali, esattamente come avviene per l'apprendimento della propria lingua madre, vivono lo spazio cittadino come naturale e sono capaci di orientarsi al suo interno senza necessità di astrazioni e normalizzazioni (come le mappe, oppure indicazioni precise sulle direzioni da prendere per spostarsi da un luogo all'altro) che, di conseguenza, non reputano necessario fornire ai destinatari privilegiati (o nascosti) dei loro testi. Ancorché verosimile in teoria, crediamo che tale motivazione possa considerarsi valida se e quando fondata unicamente sull'analisi dei testi e senza tenere conto di altri fattori. Infatti, se da questo genere di fonti stenta a emergere la mancanza di funzionalità almeno di una parte (quella "terrestre") del tessuto urbano veneziano, certo la questione doveva essere percepita come urgente, almeno in ambito teorico, soprattutto dagli architetti e degli ingegneri veneziani per

tutto il Settecento<sup>97</sup>, poiché diversi furono gli interventi urbanistici pensati e progettati da architetti e ingegneri volti a migliorare il sistema viario interno e i collegamenti tra una zona e l'altra della città, rendendoli più regolari e funzionali: si tratta di progetti come il prolungamento della Riva degli Schiavoni o il ponte tra San Marco e la Giudecca passante per la Punta della Dogana<sup>98</sup>, alcuni dei quali dovranno attendere il secolo successivo, o addirittura il Novecento, per essere realizzati, o che ancora non vedranno mai la luce, rimanendo sulla carta a testimonianza comunque di quella volontà riformatrice di stampo illuminista che penetrò, seppur filtrata, a Venezia (anche attraverso alcuni dei forestieri di cui trattiamo), ancora prima della conquista napoleonica e che ebbe il merito quantomeno di puntare i riflettori su una problematica della quale, evidentemente, potevano non rendersi conto soltanto gli abitanti abituati a muoversi in quello spazio e che invece risalta agli occhi dei *foresti*. Ne dovevano pur tuttavia essere consapevoli gli autori delle guide veneziane, i quali però (ed è la seconda e più probabile ragione dell'assenza di indicazioni di supporto alla visita) scelgono di rappresentare a parole non la città *nella sua interezza*, ma soltanto quella parte il cui prestigio risiede nei preziosi *rivestimenti* della sua struttura interna, ovvero di quegli edifici che per ragioni estetiche e funzionali incarnavano la magnificenza dello Stato, segni irrinunciabili e condivisi dell'*icona* veneziana. Solo Coronelli, come abbiamo chiarito, tenta il superamento di questa impostazione attraverso l'inserimento di un nuovo genere di pianta, completamente priva di alzati raffigurati in prospettiva, testimoniando altresì un'attenzione che è, quantomeno per quanto riguarda la *Guida de' forestieri*, «logica conseguenza dell'attività di cosmografo»<sup>99</sup>.

Ne deriva una nuova compresenza di immagini urbane, che supera in un certo senso quella impostata sui modelli di città delle piante di Jacopo de' Barbari e di Benedetto Bordone, quasi totalmente abbandonata la seconda ed elevata la prima al rango di

---

<sup>97</sup> Cfr. SIMONCINI (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età...* cit.

<sup>98</sup> Cfr. GIANDOMENICO ROMANELLI, *Vincenzo Coronelli: proposta di ponte tra San Marco e Giudecca*, in LIONELLO PUPPI, GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Le Venezie possibili: da Palladio a Le Corbusier*, Electa, 1985, pp. 113-115.

<sup>99</sup> MAZZI, *Architetture e città...* cit., p. 174. La Mazzi si riferisce nel suo caso all'influenza del lavoro di cosmografo sulla scelta del Coronelli di dedicarsi ad attività di ingegneria idraulica ed edile [cfr. nota 290, p. 175], anche se quasi solamente a livello progettuale (come i murazzi, che saranno realizzati poi nella seconda metà del secolo). Tuttavia crediamo che il collegamento sia valido anche nel nostro caso e che riguardi più in generale la chiara impostazione scientifica che Coronelli persegue nella quasi totalità delle sue opere.

icona ufficiale di Venezia, come testimoniano le numerose repliche del tipo contenute nelle guide (finanche nel tardo *Forestiere istruito* del 1819<sup>100</sup>) e in pubblicazioni iconografiche sulle città europee edite tra Sei e Settecento<sup>101</sup>; la contrapposizione è adesso tra una città che si presenta “vestita” di maestosi edifici antichi o appena costruiti e rinnovati, e l’immagine di un organismo urbano “spogliato” dei propri rivestimenti e che si mostra nella nitidezza della propria struttura, facendo di questa nudità il punto di partenza della riflessione sui problemi che questa stessa immagine presenta, allo straniero come al veneziano.

Più precisamente, l’abito che Venezia indossa non è fatto di sola pietra: fin dal Cinquecento, infatti, coerentemente con quanto avviene in altre città italiane ed europee<sup>102</sup>, Venezia plasma la propria immagine anche attraverso la messa in scena di fastose cerimonie che celebravano la Repubblica o la visita di sovrani stranieri<sup>103</sup> tramite la realizzazione di architetture effimere progettate dai più importanti architetti del tempo, come l’arco e la loggia a tre fornici eretti al Lido in occasione della visita di Enrico III di Francia nel 1574<sup>104</sup> [Fig. 18]. Sebbene dunque la pratica abbia avuto origine in un momento precedente rispetto a quello in esame (quando parallelamente si stabilizza l’ideologia del mito di Venezia), è soprattutto dagli ultimi decenni del Seicento, e ancora più compiutamente per tutto il XVIII secolo, che la città viene a trovarsi sempre più in bilico tra l’effimero e il concreto della costruzione<sup>105</sup>, affidando a entrambi il compito della propria autorappresentazione. Anzi, da un punto di vista strettamente celebrativo, considerando cioè gli ornamenti dello spazio urbano in senso propagandistico, possiamo dire che lo Stato si esprime quasi unicamente attraverso la

---

<sup>100</sup> Nell’esemplare consultato presso la Biblioteca Marciana di Venezia, con segnatura 173.D.198.

<sup>101</sup> Cfr. MATTHAEUS MERIAN, *Theatrum Europaeum, Oder Ausfuhrliche und Warhafftige Beschreibung aller und jeder denkwürdiger Geschichten so sich hin...*, Frankfurt am Main, 1635; JOANNES JANSOON, *Theatrum urbium Italiae aliarumque in insulis Maris Mediterranae*, Amsterdam, 1657; JOAN BLAEU, *Nouveau théâtre d’Italie, ou description exacte de ces villes, palais, églises...*, Amsterdam, P. Mortier, 1704.

<sup>102</sup> Cfr. LIONELLO PUPPI, *La città come spazio dell’effimero*, a cura di Elena Filippi, Padova, 1989.

<sup>103</sup> Cfr. LINA PADOAN URBAN, *Gli spettacoli urbani e l’utopia* in LIONELLO PUPPI (a cura di), *Architettura e Utopia nella Venezia del Conquencento*, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), Milano, Electa, 1980, pp. 144-145; EAD., *Processioni e feste dogali « Venetia est mundus »*, Vicenza, Neri Pozza, 1998.

<sup>104</sup> Cfr. Lina Urban, *L’arco trionfale e la loggia innalzati al Lido da Andrea Palladio*, in GIOVANNI CANIATO, *Con il legno e l’oro*, Sommacampagna (VR), Cierre, 2009, p. 17.

<sup>105</sup> Cfr. GINO BENZONI, *Venezia agli inizi del Settecento*, in *Venezia 1717, Venezia 1993. Immagini a confronto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio-31 dicembre 1993), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1993, pp. 15-21, qui p. 16.

componente effimera, anche in considerazione del fatto che l'ultima commissione pubblica di rilevanza monumentale e di grande spessore ideologico fu la Basilica della Salute<sup>106</sup>, opera del più importante architetto veneziano del Seicento, Baldassarre Longhena<sup>107</sup>, il quale riuscì a concepire e costruire l'edificio conferendogli la «ability to function as a Landmark»<sup>108</sup>, terzo punto di riferimento scenografico (assieme all'area marciana e a San Giorgio Maggiore) di tutta l'area del bacino di San Marco, specialmente in occasione della cerimonia di ringraziamento alla Vergine del 21 novembre, quando la chiesa veniva raggiunta da una solenne processione attraverso un ponte di barche (con un palese richiamo all'effimero, dunque) sul Canal Grande<sup>109</sup>. Ancora più significativo è la maniera in cui la basilica si relaziona e costruisce lo spazio attorno a sé in modo del tutto pertinente alla struttura urbana di Venezia, «affidando [...] al dominio dell'architettura la chiave per condurre a leggibilità non equivoca insieme i volumi edilizi, la spazialità dell'ambiente e le relazioni che li legano e li condizionano reciprocamente, proprio a partire dall'*immagine* urbana che ne deriva»<sup>110</sup>, riquilificando questo *frammento di città*<sup>111</sup>, così come farà con altri, attraverso un procedimento molto lontano dall'astrazione dell'utopia cinquecentesca<sup>112</sup>. E di conseguenza, l'accesso al Canal Grande diventa finalmente, alla fine del XVII secolo, uno spazio degno di essere raffigurato, così come fa Gaspar van Wittel nel celebre disegno conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma [Fig. 20], che fungerà da modello per i dipinti che hanno come soggetto il *La Basilica della Salute e l'Entrata del Canal Grande* [Fig. 21].

---

<sup>106</sup> Cfr. ANDREW HOPKINS, *Santa Maria della Salute: architecture and ceremony in Baroque Venice*, Cambridge University Press, 2000.

<sup>107</sup> Cfr. GIUSEPPE CRISTINELLI, *Baldassarre Longhena: architetto del '600 a Venezia* Venezia, Marsilio, 1978; ELENA BASSI, *Baldassarre Longhena e l'architettura del Seicento a Venezia*, 1981; MARTINA FRANK, *Baldassarre Longhena*, Istituto Veneto, Venezia, 2004; ANDREW HOPKINS, *Baldassarre Longhena*, Electa, Milano, 2006;

<sup>108</sup> HOPKINS, *Santa Maria della Salute...* cit., p. 154.

<sup>109</sup> Sulla cerimoniale della festa della Salute si veda ivi, pp. 144-153; HOPKINS, *Baldassarre Longhena...* cit., pp. 97-101. Secondo Hopkins tali caratteristiche permettevano di considerare la Chiesa «the Venetian equivalent of the traditional Italian hilltop site of plague and votive churches outside towns [...] where they could be viewed while approached from a distance by the participants in the votive procession»: HOPKINS, *Santa Maria della Salute...* cit., p. 155.

<sup>110</sup> BELLAVISIS, ROMANELLI, *Venezia...* cit., p. 120.

<sup>111</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>112</sup> Cfr. *ibidem*: «La concezione della città che è propria di Baldassarre Longhena è legata appunto al suo modo di intervenire per frammenti successivi alla ridefinizione di estese aree urbane: i suoi lavori risultano sempre concepiti nel segno di una sottintesa o dichiarata proiezione dinamica e progressiva estensione spaziale dei progetti. [...] Le modalità secondo le quali longhena *si appropria di frammenti di città* che reinventa e ridisegna, nulla più hanno della utopicità dei progetti cinquecenteschi».

Nessun'altra iniziativa architettonico-urbanistica di committenza statale potrà eguagliare tali pregnanti caratteristiche del monumento longheniano e incidere sullo spazio urbano in modo così riuscito, neppure la grandiosa opera di rifacimento settecentesco della pavimentazione della piazza a opera di Andrea Tirali (1723) [Fig. 19], unica commissione pubblica di grosso rilievo nel centro cittadino per tutto il XVIII secolo. Ma l'opera del Tirali si pone già a cavallo di una concezione più propriamente funzionalista dell'architettura e della progettazione urbanistica, sulla quale lo Stato andrà concentrandosi sia a Venezia<sup>113</sup> che nel territorio, lasciando all'iniziativa privata la costruzione di edifici, sia sacri<sup>114</sup> che civili<sup>115</sup>, di valore ideologico e forza scenografico-monumentale ancora molto forti; si tratta dunque non solo di esponenti del patriziato più antico, ma anche di nuovi nobili, ricchi cittadini originari e potenti ordini religiosi, ovvero gli appartenenti a quei gruppi sociali che, per ragioni anche molto diverse, si trovano a dover affermare o ribadire la loro presenza (reale e simbolica) all'interno della città. Effimera, dunque, ancora una volta, l'immagine della città-stato, ma certamente non priva di una simbologia politica, che risiede nella scelta sempre più chiara di neutralità all'interno dello scenario europeo: «Peculiarità di Venezia la festevole effervescenza: a tal fine necessita la pace; ma è, nel contempo, una lezione di pace la festevolezza effervescente»<sup>116</sup>. Questo il senso politico dei festeggiamenti messi in piedi dalla Repubblica per la visita di esponenti dell'alta aristocrazia europea, anche sovrani ed eredi al trono, per i quali vengono organizzate regate in Canal Grande, cacce al toro in piazza San Marco nonché decine di balli e spettacoli nei teatri della città. Dalla visita di Federico IV di Danimarca nel 1709 [Fig. 22], a quella di Federico Augusto, principe elettore di Sassonia e Re di Polonia nel 1716 o di Odoardo Augusto di Brunswik Hannover Duca di York nel 1764, fino al celebre

---

<sup>113</sup> Cfr. GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia nel Settecento: immagine e forma*, in GIOVANNA NEPI SCIRÉ, GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Palazzo Mocenigo, 26 maggio-30 luglio 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 15-21; ELISABETTA MOLteni, *Pubblico e architettura a Venezia nel Settecento*, in SIMONCINI (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età dell'illuminismo...* cit., pp. 319-371.

<sup>114</sup> Gli interventi riguardano la costruzione di edifici ex novo (come la chiesa della Maddalena, della Pietà, di San Simeone Piccolo) o il rinnovamento di facciate, come per la chiesa di san Vidal e di San Stae. Cfr. ELENA BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1962; ELISABETH KIEVEN, SUSANNA PASQUALI (a cura di), *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Settecento*, Venezia, Marsilio 2012.

<sup>115</sup> Tra cui spiccano i cantieri per i palazzi sul Canal Grande: Pesaro, Rezzonico e Grassi.

<sup>116</sup> BENZONI, *Venezia agli inizi...* cit., p. 16.

soggiorno dei Conti del Nord, i principi ereditari di Russia, Paolo Petrovic e Maria Feodorovna nel gennaio 1782 del quale abbiamo numerose testimonianze [Figg. 23-24], a riprova del segno indelebile che esso lasciò nella città per lo splendore delle feste organizzate e per il coinvolgimento massiccio della popolazione, anche di coloro che si trovavano a soggiornare a Venezia in quegli stessi giorni.

Di tali accadimenti ci restano ulteriori tracce, utili per ricostruire non solo gli eventi che si susseguivano nel corso della visita, ma soprattutto il livello di coinvolgimento della città: innanzitutto tutti i componimenti poetici, in special modo canzoni, che venivano composti in onore dei nobili ospiti<sup>117</sup>, nonché talvolta cronache in forma di lettera che raccontano i fatti avvenuti durante il soggiorno<sup>118</sup>; ancora, si era soliti ritrarre i festeggiamenti in dipinti solitamente di committenza pubblica o comunque interna alla città<sup>119</sup>, spesso tradotti in incisione e inseriti, come pure le immagini che nascevano direttamente in tale veste, nelle raccolte di vedute a stampa<sup>120</sup>, segno che tali eventi intrecciavano uno stretto rapporto con lo spazio urbano, sul quale i rituali si modellavano: si pensi, ad esempio, alla processione del Corpus Domini [Fig. 25], che andava a occupare tutta l'area marciana oppure alle regate e ai giochi con gli animali [Fig. 26], per i quali (in particolare le cacce al toro), veniva realizzato nella piazza San Marco un anfiteatro provvisorio, al quale tutta la popolazione poteva accedere per assistere allo spettacolo.

Tale relazione formale tra i cerimoniali e la città non si verificava, infatti, solamente in occasione di visite di insigni esponenti dell'aristocrazia europea, ma anche nel caso di celebrazioni più strettamente "veneziane" di cui rimane a volte traccia nei diari

---

<sup>117</sup> Cfr. *Terza canzonetta in lode della magnifica Regatta, che fu fatta il giorno 23. Gennaio l'anno 1782...* In Venezia, dal Casali in Campo a S. Marina, (1782), testo composto in onore dei Conti del Nord.

<sup>118</sup> Cfr. JUSTINE WYNNE DE ROSENBERG, *Del soggiorno de' Conti del Nord in Venezia nel gennaio 1782, lettera di madama la contessa vedova degli Orsini di Rosenberg al sig. Riccardo Wynne suo fratello a Londra*, Vicenza, Stamp. Turra, (1782); *Lettera scritta da un patrizio veneto ad un suo amico, con cui si descrivono minutamente tutti li grandiosi spettacoli, co' quali si compiacque il Veneto Governo di trattener li signori Conti del Nord, dal giorno del loro arrivo, fino al giorno della loro partenza dalla Dominante*, (1782). Sulla visita dei Conti del Nord: cfr. SILVIA BALLETTI, Venezia 1782. *La visita dei Conti del Nord*, in «Venezia Arti», 1996, 10, pp. 67-76.

<sup>119</sup> Come nel caso del ciclo commissionato a Francesco Guardi, cfr. il recente saggio di ALBERTO CRAIEVICH, *Cerimonie e avvenimenti contemporanei*, in ALBERTO CRAIEVICH-FILIPPO PEDROCCO (a cura di), *Francesco Guardi. 1712-1793*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 29 settembre 2012-17 febbraio 2013), Milano, Skira, 2012, pp. 183-228.

<sup>120</sup> Come nelle Singolarità di Venezia del Coronelli.



stranieri, come le elezioni dei procuratori [Fig. 27], i matrimoni di alti esponenti del patriziato<sup>121</sup>, rituali di festeggiamento per le vittorie ottenute durante il conflitto in Morea<sup>122</sup>, tutti momenti che segnano in un certo senso il passaggio di consegne nella “gestione” dell’immagine simbolica della città, dallo Stato al patriziato, sebbene il governo della Serenissima avesse tentato di frenare gli eccessi nel lusso che caratterizzava tali momenti, specialmente quelli più privati<sup>123</sup>; allo stesso tempo non vanno dimenticate tutte le forme liturgiche processionali che da decenni, se non da secoli, si svolgevano a Venezia, come la processione del Corpus Domini in maggio, quella del Redentore in luglio [Fig. 28], l’andata del Doge a San Zaccaria il giorno di Pasqua [Fig. 29] o ancora la più recente andata a Santa Giustina per la vittoria di Lepanto<sup>124</sup>, e la più importante di tutte, la festa della Sensa, alle quali erano parimenti dedicate immagini commemorative sia in pittura che a stampa [Figg. 30-31]. È importante sottolineare il senso collettivo di questi eventi ai quali partecipavano tutte le fasce della popolazione, nonché i forestieri presenti in città: si tratta di momenti aggregativi imprescindibili non solo per la partecipazione *simpatica* tra tutti gli attori, finanche gli stranieri, sebbene qualcuno descriva le scene con un certo ironico distacco<sup>125</sup>, pur riconoscendo negli altri spettatori la gioia della presenza. Tutti sono invitati a condividere tale atteggiamento di festa e genuina adesione, come sembrano suggerire le immagini di regata [Fig. 32] in cui il fruitore si identifica negli spettatori dell’evento raffigurati di spalle, si trova in mezzo a loro e con loro osserva la scena che si sta svolgendo davanti ai suoi occhi, esattamente come doveva accadere a coloro che, in visita alla città, acquistavano queste immagini per serbarne memoria. Tale procedimento retorico ricorda il celebre *Mondo nuovo*, che Giandomenico Tiepolo dipinge nella sua Villa di Zianigo nel 1791 (oggi conservato a Ca’ Rezzonico) [Fig. 33]: qui tuttavia il senso è profondamente diverso, anzi inverso: se nelle immagini di regata spettatore è chiamato ad immergersi in una società ancora fortemente legata a pratiche

---

<sup>121</sup> Anne Miller, ad esempio, assiste alle nozze tra Alvise Mocenigo, figlio del doge, e Polissena Contarini: cfr MILLER, *Letters from Italy...* cit., pp. 348-350.

<sup>122</sup> Cfr. LINA URBAN, *Francesco Morosini: feste e memorie della campagna di Morea*, in *Venezia e la guerra di Morea: guerra, politica e cultura alla fine del '600*, a cura di Mario Infelise, Anastasia Stouraiti, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. ??

<sup>123</sup> Cfr. CASINI, *Cerimoniali*, in BENZONI, COZZI (a cura di), *Storia di Venezia...* cit., 107-159, qui p. 130-135.

<sup>124</sup> Cfr. URBAN, *Processioni e feste...* cit. pp. 29-151.

<sup>125</sup> Ad esempio l’abate Coyer.

e mentalità da *ancien régime*, negli affreschi di Giandomenico è presente, *in nuce*, la volontà di dirigersi verso nuovi mondi e nuove visioni; sappiamo bene<sup>126</sup> che la complessa decorazione della villa comunica, in altri brani a fresco, il giudizio del pittore nei confronti di questa festosa società veneziana, forse lo stesso di certi foresti, lo stesso ironico distacco, ma da due prospettive opposte, con cui nell'affresco di Zianigo, Tiepolo padre, che a quel mondo appartiene<sup>127</sup> guarda al mondo nuovo.

## 2.2 - *La città nelle guide di metà Settecento*: il Forestiere illuminato

A cavallo tra città effimera e concreta si colloca l'opera che va a sostituire la *Guida de' Forestieri* di Vincenzo Coronelli come principale pubblicazione per i visitatori di Venezia, la prima che ragiona esplicitamente sul problema della fruizione della città, pur mantenendo una struttura ancora molto legata agli esempi precedenti. Si tratta del *Forestiere illuminato*, la cui prima edizione esce nel 1740 per i tipi di Giambattista Albrizzi. La componente tipicamente effimera della visione e dell'esperienza di Venezia è dichiarata dall'editore nelle pagine in cui si motiva la dedica dell'opera a Federico Cristiano<sup>128</sup> di Polonia, figlio di quel Federico Augusto, principe elettore di Sassonia e Re di Polonia che aveva visitato Venezia nel 1716. Il previsto soggiorno in città dell'erede (che si recherà infatti a Venezia nello stesso anno della pubblicazione del volume) induce Albrizzi a individuare nel principe reale il destinatario ideale della sua

---

<sup>126</sup> Cfr. FILIPPO PEDROCCO (a cura di), *Satiri, centauri e pulcinelli: gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico*, Venezia, Marsilio, 2000; ADRIANO MARIUZ, FILIPPO PEDROCCO, *Giandomenico Tiepolo: gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico*, Venezia, Marsilio, 2004.

<sup>127</sup> Sul legame di Giambattista con la società di antico regime si veda la breve ma calzante riflessione di Francis Haskell: cfr. FRANCIS HASKELL, *Prolusione*, in LIONELLO PUPPI (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, Il Poligrafo, 1998, p. 9-10.

<sup>128</sup> Il coro delle muse, serenata da cantarsi a sua altezza [...] Federico Cristiano figlio del regnante Augusto di Polonia ed elettore di Sassonia dalle figlie di coro del pio Ospitale della Pietà di Venezia. La poesia è del sig. Carlo Goldoni veneto [...] In Venezia : Presso Giuseppe Bettinelli, 1740; L'Adria festosa notizie storiche dell'arrivo e passaggio della regina delle Due Sicilie per lo stato della Sereniss. Repubblica di Venezia nel suo viaggio al real sposo in Napoli l'anno 1738. E del soggiorno di Sua Altezza Reale ed Elettorale Federico Cristiano, figlio della Real Maestà di Federico Augusto 3., re di Polonia ed elettore di Sassonia e fratello della regina [...]. In Venezia, presso Zuanne Occhi, giù del ponte de' Feralli a S. Giuliano, 1740; Il trionfo di Nettuno dio del mar su l'acque dell'Adria per la sontuosa Regata che e stata fatta nel mese di Maggio l'anno 1740. nel Canal Grande di Venezia [...]. In Venezia, appresso Gasparo Girardi, 1740. Cfr. MASSIMO GEMIN, *L'Adria festosa per Federico Cristiano. La lunga visita*, in GIOVANNI MORELLI (a cura di), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Milano, Ricordi, 1982.

opera, attraverso un procedimento retorico che trasforma Federico Cristiano nel *forestiere* per eccellenza<sup>129</sup>; di conseguenza, la città che si presenta ai suoi occhi è principalmente quella “vestita” a festa, la cui immagine, tra le altre cose, costituisce il tramite con la visita del reale genitore:

Nel capo dei Giuochi pubblici, e delle Regate V. A. R. troverà qualche cosa non indegna del suo sguardo; e rileverà quanto vive siano ancora negli animi della Veneta Nobiltà le dolci memorie lasciate in questa Patria dalla Maestà del Re suo Padre<sup>130</sup>.

Dunque non solo l'evento celebrativo passato, ma anche la persistenza della sua memoria nei racconti e nelle immagini, connotano Venezia nell'aspetto dei suoi rivestimenti simbolici e, per sineddoche, la relazione tra questa e il principe danese diventa espressione del più frequente rapporto tra il visitatore comune e la città. Tanto più che tutti i momenti nei quali tale aspetto si rende visibile, sono puntualmente descritti nell'ultima sezione del volume, dal titolo *Delle feste e pubblici divertimenti*, a sua volta divisa in *Feste stabili*, *Feste mobili* e *feste straordinarie*<sup>131</sup>. Si ricorderà che tali descrizioni erano presenti (talvolta in modo più massiccio) anche nelle precedenti guide e cronache di Venezia, specialmente nell'opera del Coronelli e che dunque, in questo senso, il *Forestiere illuminato* non sembrerebbe proporre nulla di nuovo rispetto a esse; tuttavia, a ben guardare, una differenza si scorge: nell'opera dell'Albrizzi, infatti, sono soltanto sei le pagine dedicate alla trattazione delle origini della città (nell'*Introduzione*) e altrettante quelle di argomento storico-politico (nella sezione denominata *del Governo della Repubblica e dei suoi Magistrati*)<sup>132</sup>, a fronte di una presenza di tutt'altro rilievo nelle opere di Martinelli, Pacifico e dello stesso Coronelli<sup>133</sup>. Venezia, quindi, oltre che nella consistenza fisica dei monumenti, si mostra ancora una volta quale spazio della celebrazione, anche ludica, ma non si riconosce più, se non superficialmente, nella struttura dello Stato che incarna. Almeno da un punto di vista autorappresentativo,

---

<sup>129</sup> «Ad un Principe dunque che viaggia presento un Libro da Viaggiatori», *Forestiere illuminato...* cit., p. 2.

<sup>130</sup> Ivi, p. 3.

<sup>131</sup> Cfr. *Forestiere illuminato...* cit. pp. 331-343.

<sup>132</sup> Cfr. ivi, pp. 325-330; sono descritti molto brevemente, nell'ordine, il Doge, il Collegio, il Senato, il Consiglio dei Dieci, il Maggior Consiglio, i Magistrati e i Procuratori di San Marco.

<sup>133</sup> Dove occupano buona parte del volume, e talvolta superano le parti descrittive della città.

l'attenzione si sta spostando sul piano dell'esistere, più che su quello dell'essere, del proprio portato simbolico.

Analogamente, la descrizione degli edifici più significativi della città si fa sempre più attenta al loro carattere materiale, più che ai segni storico-liturgici (le reliquie e le sepolture, che non vengono comunque eliminate), attraverso la descrizione di elementi architettonici raramente presi in considerazione nelle opere precedenti, come le facciate, mentre una minore attenzione è data, rispetto soprattutto a Martinelli, alle opere pittoriche. È in definitiva uno sguardo che si concentra di più (sempre in proporzione alle altre opere, non in senso assoluto) sull'esterno dell'edificio, e in particolare sugli elementi decorativi<sup>134</sup>, nonostante l'autore dichiari di non aver fatto altro che selezionare e riassumere nel volume «ciò, che in varj tempi hanno scritto su tal materia non pochi Uomini eruditi»<sup>135</sup>. Sebbene non si possa affermare che l'autore del *Forestiere illuminato* posseda una capacità critica personale, ma sostanzialmente derivi le proprie considerazioni da opere precedenti, crediamo di poter rilevare, tuttavia, una certa autonomia nel riportare le impressioni sulla qualità artistica degli edifici, e una specifica finalità nella selezione delle informazioni, cioè per adattarele «con miglior gusto al genio dei Forestieri». La conseguenza di una tale riflessione sulle modalità comunicative della componente aspettuale di Venezia, si concretizza altresì nella scelta di inserire all'interno del volume una serie di tavole «che rappresentano i Luoghi più celebri, e le Vedute delle Fabbriche più magnifiche»<sup>136</sup>, realizzate da Francesco Zucchi, che vengono pubblicate nello stesso anno in un volume indipendente dal titolo *Teatro delle fabbriche più cospicue in prospettiva, sì pubbliche, che private della città di Venezia*, il quale presenta tutte le tavole contenute nella guida, ma in un ordine differente<sup>137</sup>. Descrizione *ragionata* e rappresentazione visiva della città sono

---

<sup>134</sup> Si legga, ad esempio, la descrizione della facciata della chiesa di San Zaccaria: «La Facciata è di architettura antica, vaga, ben intesa, e di fini marmi; nel cui mezzo vi è la statua di S. Zaccaria, grande al naturale, scolpita da Alessandro Vittoria, celebre Architetto e Scultore», *Forestiere illuminato...* cit., p. 113; oppure quella della chiesa degli Scalzi: «La Facciata di questo Tempio, tutta di marmo fino di Carrara, fu fatta a spese del Conte Girolamo Cavazza sul disegno del Sardi; la quale per vaghezza di Colonne, di Statue, e d'Intagli, viene posta con ragione tra le più riguardevoli della Città», *ivi*, p. 179.

<sup>135</sup> Il concetto viene ribadito poco oltre: «ho voluto formare nel presente piccolo Volume una succinta Raccolta di quanto di più vago e dilettevole ho saputo trarre dalle loro Memorie, tessendolo con quel metodo, che hanno tenuto tanti altri, i quali occuparonsi in simili imprese», *ivi*, s.p.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Cfr. SCHULZ, *Albrizzi's Forestiere illuminato...* cit.

dunque, insieme, non solo strumento atto a sviluppare l'immaginazione e le aspettative di coloro che si apprestano a visitare la Dominante<sup>138</sup>, ma soprattutto, nelle intenzioni dell'autore, strumento imprescindibile a «ravvivar la memoria di cose cotanto illustri»<sup>139</sup>. Il valore della *memoria* ricorre dunque in diversi luoghi del testo, a sottolineare un nuovo punto di vista sul problema della fruizione della città, che non era presente, o quantomeno reso esplicito, nelle opere precedenti, maggiormente interessate a stimolare curiosità e meraviglia, che a perpetrare il ricordo di un'immagine che, precedentemente, le tavole avevano “insegnato” a guardare, poiché «la “veduta” vale non solo come ricordo dei luoghi visti, ma anche come “strumento” che insegna a vederli più distintamente»<sup>140</sup>.

In effetti, forse l'aspetto realmente innovativo del *Forestiere illuminato* risiede nel tentativo dichiarato di impostare l'opera secondo il punto di vista dello straniero e dei suoi bisogni sia riguardo le modalità di esperienza della città, che la quantità e qualità delle informazioni su di essa, come l'autore ribadisce nell'introduzione:

Io qui non intraprendo di celebrar cogli encomi le rare prerogative, al mondo sole, di questa inclita né mai abbastanza lodata Città, avendo parlato di ciò in ogni tempo Uomini singolari ed illustri: mio disegno si è di esporre compendiosamente alla vista del Forestiere, cioè di più raro e ragguardevole vi si truova, e di guidarlo passo passo per tutti quei luoghi, ove possa restar paga la sua giusta curiosità, e soddisfatti i suoi desideri<sup>141</sup>.

L'espressione *guidare passo passo* sottintende infatti la volontà dell'autore di rendere la visita descritta a parole analoga a quella reale, e dunque impostata secondo criteri che rispettano la sequenzialità di un'esperienza e le possibilità di movimento interno alla città. Di conseguenza, nel *Forestiere illuminato* vengono innanzitutto riuniti e affrontati uno di seguito all'altro edifici sacri e civili, pubblici e privati, vicini da un punto di vista spaziale, a differenza di tutte le opere precedenti che mantenevano una separazione

---

<sup>138</sup> Coloro, cioè, che «bramano d'essere informati di ciò che v'ha di più raro, e cospicuo», s.p., ma che non trovano soddisfazione nelle opere periegetiche già disponibili a Venezia che, «o per essere di troppo estesi, o di molto ristretti, non potevano soddisfare al genio, e alla curiosità dei Forestieri», s.p.

<sup>139</sup> Ibidem.

<sup>140</sup> ADRIANO MARIUZ, *Venezia nel prisma di Canaletto...* cit., p. 371.

<sup>141</sup> *Forestiere illuminato...* cit., p. 7.

tipologica dei monumenti. Così accade, ad esempio, per l'area marciana, dove si descrivono secondo il criterio di vicinanza non solo i palazzi e le chiese, ma anche altri elementi decorativi, come le colonne della piazzetta o gli stendardi<sup>142</sup>; oppure nel sestiere di Castello, dove l'Arsenale viene reintegrato nella trattazione degli edifici religiosi, tra la chiesetta della Madonna dell'Arsenale e la parrocchia di San Martino; ancora, nel caso di certi palazzi privati di peculiare valore artistico, oppure noti per via delle collezioni ivi conservate e del prestigio dei proprietari, essi vengono trattati contestualmente agli edifici sacri più prossimi<sup>143</sup>. Un'altra innovazione riguarda l'ordinamento dei monumenti: come si nota chiaramente osservando la mappa relativa al *Forestiere* [Fig. 34], all'interno di ciascun sestiere la sequenza dei monumenti segue un criterio di prossimità, e dunque quelli che vengono offerti sono dei veri e propri itinerari, nei quali il senso di concretezza della visita è ancora più forte dell'unico precedente che segue un'impostazione analoga, ovvero il *Ritratto di Venezia* di Domenico Martinelli. Nell'opera edita da Albrizzi, infatti, mancano le incongruenze topografiche presenti ancora nell'opera secentesca e si rileva come certe successioni di edifici derivino dalla volontà di rendere i percorsi pedonali il più possibile agevoli. Tale impostazione dovette avere grande successo, per ovvie ragioni di utilità, come testimoniano le numerose ristampe dell'opera anche in lingua francese. Un'altra possibile prova di tale affermazione deriva dal confronto tra il *Forestiere illuminato* e la seconda edizione postuma della *Guida de' Forestieri* (1744): non possiamo stabilirlo con certezza, tuttavia crediamo che il cambiamento nella disposizione dei profili degli edifici all'interno dei sestieri che caratterizza questa versione della *Guida* possa essere stata influenzata da quella dell'opera edita appena quattro anni prima [Fig. 35], poiché è chiaro il superamento dell'impostazione tipologica verso una più spiccata logica di percorso, che tuttavia non si compie pienamente ma rimane frammentaria, com'è

---

<sup>142</sup> Secondo questa sequenza: Chiesa ducale di S. Marco – Palazzo Ducale – Broglio – Colonne – Libreria pubblica – Libreria – Zecca – Campanile – Loggetta – piazza di S. Marco – Torre dell'Orologio – Tre stendardi – S. Teodoro – S. Basso – S. Geminiano.

<sup>143</sup> Questo avviene, ad esempio, nel caso di Palazzo Pisani di Santo Stefano, descritto nel paragrafo dedicato alla chiesa di San Vidal, per la quale la famiglia pagò alcune decorazioni: «Dalla nobile Famiglia Pisani le fu di fresco eretta la Facciata, tutta di marmo. E qui convien avvertire il *Forestiere*, come questa Eccellentissima Casa pochi passi quindi lontana, [...] aprì non ha molto a pubblico beneficio con magnificenza reale una insigne Biblioteca [...]», *ivi.*, p. 57.

evidente dall'immagine. Quella del 1744 sarà di conseguenza l'ultima edizione della *Guida de' Forestieri*.

Non bisogna considerare queste novità come cambiamenti drastici nella struttura di questa classe di pubblicazioni e nella tipologia di organismo urbano delineato, che sono nella sostanza analoghe a quelle delle opere precedenti; nonostante ciò, ci sembra che il *Forestiere illuminato* abbia concretamente aperto la strada verso modelli di guide più attente alla fruizione propriamente turistica della città, destinate a un pubblico non avvezzo alla particolare conformazione della Dominante. Pur mancando strumenti pratici di ausilio alla visita come la pianta del Coronelli<sup>144</sup>, l'autore inserisce per la prima volta informazioni atte a indicare il percorso da compiere per spostarsi da un monumento all'altro, tentando di superare anche l'inconveniente causato dal fatto che le strade non avevano una denominazione ufficiale<sup>145</sup>; le indicazioni non sono sempre estremamente precise, quando si indica di prendere «alcuni viottoli» oppure ci si limita a espressioni come «non molto lontana è la chiesa [...]», o ancora «dopo un breve cammino». Più spesso, però, i riferimenti spaziali sono puntuali e corretti, nel suggerire di muoversi *a destra* o *a manca*, con l'indicazione della tipologia di strada da percorrere: «Ritornando addietro per quella medesima strada che ne ha condotti, e proseguendo il cammino a sinistra, si giugne per la via della *Calle lunga*, in una gran piazza ove sta situata la Chiesa [...]»<sup>146</sup>; o ancora estremamente precisi segnalando il nome che la via ha assunto nella consuetudine, ma sostanzialmente incompleti: «Seguendo il cammino per la strada detta *Calle dei Fabbri* [...]»<sup>147</sup>. Un secondo aspetto che rende chiara l'attenzione dell'autore per lo sguardo straniero sulla città, e che, più che informare, vuole suggerire un preciso e funzionale punto di vista sull'oggetto della descrizione, si trova nell'apparato illustrativo del volume: oltre a quelle più tradizionali, impostate sul modello delle vedute di Carlevarijs e delle sue *Fabbriche*, che riprendono gli edifici da un punto di vista frontale per metterne in luce le caratteristiche architettoniche peculiari, vi sono inserite alcune vedute, che introducono quattro dei sei sestieri, la cui

---

<sup>144</sup> L'unica veduta di Venezia presente nel volume presenta ancora il punto di vista a volo d'uccello.

<sup>145</sup> Sulla nascita della toponomastica veneziana e i suoi significati si veda MARIO DE BIASI, *Toponomastica a Venezia*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1981.

<sup>146</sup> Si tratta del tragitto da San Giovanni in Laterano a Santa Maria Formosa, nel sestiere di Castello: *ivi*, p. 150.

<sup>147</sup> Il suggerimento riguarda il percorso tra la Scuola di San Fantin e la Chiesa di San Salvador: *ivi*. 68.

prospettiva di ripresa è quella del visitatore che arriva a Venezia secondo i percorsi di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, e altri meno frequentati: la relazione delle tavole con le quattro sezioni del volume dipende da quale sestiere viene attraversato per primo nel tragitto di avvicinamento al centro città [Figg. 36-39]; così San Marco è preceduto da una *Veduta di Venezia venendo dalla parte di Chioggia*, con la barca in procinto di passare attraverso il canale che divide San Giorgio e la Giudecca e portare il *foresto* a sbarcare presso il Molo, vicino alla Piazzetta; la tavola che introduce il sestiere di Castello è intitolata *Veduta di Venezia venendo dalla parte della Fossetta*, cioè entrando in città dal Rio della Misericordia; ancora Cannaregio presenta una *Veduta di Venezia venendo dalla parte di Mestre*, ovvero la raffigurazione dal Rio di Cannaregio con di fronte il ponte dei Tre Archi e infine, per Dorsoduro, la *Venuta di Venezia venendo dalla parte di Fusina*, con il canale della Giudecca che veniva percorso fino al bacino, per poi risalire il Canal Grande verso Rialto. Il rapporto tra testo e immagini, nelle guide, non era mai stato così esplicito.

### **2.3 - La struttura della città nelle immagini**

Occorre a questo punto fare un passo indietro per mettere a fuoco le caratteristiche dell'altra immagine di Venezia che si va affermando nei decenni precedenti alla pubblicazione del *Forestiere illuminato*, ovvero quella che presenta l'organismo urbano spogliato delle sue "vesti" monumentali. In questo frangente, l'immagine metaforica di una Venezia "nuda" si iconizza in piante e mappe, e allo stesso tempo diviene espressione di un approccio alla città improntato all'utilitarismo e finalizzato alla risoluzione di problemi urbanistici strutturali, di cui abbiamo accennato riguardo la questione dei collegamenti viari, ma che toccano altri aspetti della vita della città nonché del territorio lagunare e della terraferma, come il problema della difesa città dall'alta marea parzialmente risolto con la costruzione dei murazzi.

Come si diceva, la necessità di considerare Venezia nella sua struttura, per mettere a fuoco i punti nei quali dovrebbero concentrarsi gli interventi atti a migliorarne le



condizioni si collega alla produzione di immagini che fanno dell'astrazione e della scientificità dello sguardo la cifra di questo specifico punto di vista sulla città, che non è, è bene chiarirlo, esclusivamente veneziano<sup>148</sup>: la mappa del Coronelli *in primis*, ma soprattutto la *Pianta topografica di Venezia* di Lodovico Ughi, pubblicata una prima volta nel 1729 da Giuseppe Baroni e riedita nel 1739 da Ludovico Furlanetto<sup>149</sup> [Figg. 40-41]. Il legame tra quest'opera e il contesto intellettuale nel quale si colloca e dal quale deriva è stato messo in chiaro da Romanelli:

Il grado di astrazione compiuto da L. Ughi rispetto alla tradizione cartografica locale in un elaborato di tali dimensioni va senza dubbio con forza sottolineato: nella serialità di due secoli e mezzo di prodotti, le novità introdotte sono fondamentali. E a ragione possiamo quindi collegare la pianta al più generale moto di riflessione e ripensamento sulla città e sullo stato veneziano in atto in questo primo scorcio di secolo<sup>150</sup>.

Riferendoci strettamente alla raffigurazione di Venezia, nel disegno della *forma urbis* Ughi stabilisce un nuovo modello di riferimento per la rappresentazione cartografica della Dominante, che verrà ripreso “a singhiozzo” per tutto il Settecento<sup>151</sup>, e si affermerà nel secolo successivo, con l'elaborazione dei catasti. Tale modello esprime la necessità di trasferire sulla carta l'immagine della città nella maniera più oggettiva possibile, distinguendo con un differente tratteggio non più solamente le aree terrestri da quelle occupate dall'acqua, ma ogni singola tipologia di spazio o costruito che va a

---

<sup>148</sup> Infatti «Nel corso del Settecento piccoli e grandi centri urbani [...] vengono raffigurate in piante topografiche di grande qualità tecnica e culturale [...]. La veduta a volo d'uccello o in prospettiva è considerata ormai un tipo di rappresentazione completo ma soggettivo e ingannevole, incapace di reggere il confronto con il rigore tecnico-scientifico della pianta che, abbandonata ogni velleità di verosimiglianza e di spettacolarità scenografica, descrive la realtà in modo oggettivo e razionale attraverso l'elaborazione matematico-geometrica della topografia assunta a scienza cartografica. La pianta è riconosciuta nella validità scientifica della sua misura come lo strumento idoneo per la gestione amministrativa e la pianificazione – anche in senso monumentale e rappresentativo – come era stato già evidente in uno dei primissimi casi, vale a dire la straordinaria rappresentazione di Londra del 1676, realizzata da John Ogilby e William Morgan [...]»: DE SETA, *Ritratti di città...* cit., p. 309; si veda sull'argomento tutto il capitolo alle pp. 294-334.

<sup>149</sup> Cfr. SCHULZ, *The printed plans...* cit., cat. 117; CASSINI, *Piante e vedute...* cit., cat. 72; BIADENE, *Piante...* cat. 72,

<sup>150</sup> ROMANELLI, *Venezia...* cit., p. 14.

<sup>151</sup> Si veda ad esempio la *Pianta topografica della città incisa ed edita da Marco Sebastiano Giampiccoli*, Venezia, 1779; CASSINI, *Piante e vedute*, n. 88, p. 161; *Pianta topografica della città pubblicata da Teodoro Viero*, Venezia, 1792, ivi, n. 92, p. 165;

comporre la struttura urbana: calli, campi, fondamenta, rii, edifici civili e chiese, orti e giardini, tutto riportato alla superficie bidimensionale della tavola, senza alcun accenno, in pianta, agli alzati, e tramite una precisione e fedeltà al dato reale mai occorsa in precedenza<sup>152</sup>. È dunque senza dubbio connaturato all'operazione cartografica un intento documentario molto spiccato, che tuttavia non interessa approfondire nel dettaglio in questa sede<sup>153</sup>; quello che ci preme sottolineare è invece la maniera in cui la pianta si incardina in un processo di modifica dell'approccio alla città e alla sua forma, che emerge chiaramente quando si tenta di mettere a fuoco le problematiche connesse alla fruizione di Venezia in questo preciso momento storico. Quello che si vuole dire, portando oltre il giudizio sopracitato di Romanelli, è che la pianta non solamente *si collega* a un contesto culturale di un certo tipo, nel quale la visione della città più tradizionale e connotata ideologicamente cerca di fondersi con le nuove idee che arrivano dalla Francia e dall'Inghilterra; essa ne è piena espressione, diremmo quasi strumento comunicativo, nel quale il mezzo (cioè la modalità rappresentativa) e il messaggio coincidono: se il rinnovamento di Venezia, la sua modernizzazione, passa per una normalizzazione dei suoi spazi e dei suoi collegamenti sul modello delle città di terraferma (come pretenderebbero le teorie urbanistiche di stampo illuminista), allora la sua (auto)rappresentazione non potrà che delinarsi in un'immagine essenziale, che tenta di rendere comprensibile, dichiarandola visivamente, una struttura irrazionale, mettendo in evidenza gli elementi costitutivi di questa stessa struttura. Infatti «gran parte del discorso che è possibile ricavare dalla pianta dell'Ughi va a fondarsi su ciò che essa dice in concreto, con segni, tratteggi e campiture luminosamente esposti e dichiarati all'osservatore»<sup>154</sup>. L'opera dell'Ughi ci dice che l'*imago urbis* non corrisponde più allo scrigno di marmi preziosi incastonato, immobile, all'interno della laguna, ma nemmeno a quella entità di legno e pietra fluttuante sull'acqua con le sue torri e i suoi campanili. Nel XVIII secolo Venezia inizia, anche su un piano, diciamo, istituzionale, quel processo di presa di coscienza della propria consistenza urbana *concreta*, non solo monumentale e di modifica della percezione di sé che troverà compimento solamente

---

<sup>152</sup> Cfr. MORETTO, *Venetia: le immagini della Repubblica...* cit., p. 323.

<sup>153</sup> Cfr. GIOCONDO CASSINI, *La Pianta di Venezia di Lodovico Ughi*, in «Print collector- Il conoscitore di stampe», XVIII (1973), pp. 34-39.

<sup>154</sup> ROMANELLI, *Venezia...* cit., p. 14.

dopo la fine della Repubblica, quando cadrà ogni vincolo dettato dall'ideologia e dal mito<sup>155</sup>.

Tuttavia, se allarghiamo lo sguardo sulla tavola a comprendere anche ciò che è raffigurato attorno alla forma urbana veneziana, noteremo che l'autore ha inserito a corredo della mappa sedici vedute della città sul modello di quelle di Carlevarijs, incise con ogni probabilità da Francesco Zuccari. Si distinguono i principali monumenti della città, quelli che più degli altri incarnano i significati connessi alla Serenissima: prima tutti gli edifici dell'area marciana, poi la Dogana, l'Arsenale, il Ponte di Rialto con le Fabbriche nuove, e infine le chiese, San Giorgio Maggiore, il Redentore e la Salute. Il legame stretto con lo Stato, più che con una più generale idea della città, è testimoniato dalla omissione della Cattedrale di San Pietro di Castello, che pure spiccava, accanto alla Chiesa Ducale (e seconda nell'ordine) nelle *Fabbriche* del Carlevarijs. Noteremo altresì, nell'area in alto a destra, la tipica raffigurazione della Venezia sul cocchio e non possiamo non tralasciare il fatto che l'Ughi scelga di inserire all'interno dello spazio del disegno, quasi a comporre una cornice, immagini che rimandano a un'altra idea della città. E dovremmo dunque arricchire il messaggio con questa sfumatura; non è solamente il richiamo alla celebrazione dell'inclita Dominante incarnato dall'allegoria, ma il fatto che non si possa prescindere dall'idea di magnificenza espressa dagli edifici simbolo dello stato, non da *tutti* gli edifici, dal costruito nella sua interezza, come avveniva ad esempio nell'opera del de' Barbari e nelle successive repliche.

Abbiamo fin qui cercato di dimostrare attraverso le fonti visive e testuali veneziane l'emergere, nella prima metà del XVIII secolo, di una nuova dicotomia rappresentativa per Venezia, intesa nella sua componente monumentale, opposta ma allo stesso tempo complementare a quella strutturale. Va notato come queste due prospettive non si limitino a influenzare la produzione di immagini dell'intera *forma urbis*, segnatamente cartografiche, ma si pongano in stretta relazione con il processo di percezione e fruizione della città; ciò risulta chiaro se consideriamo un'opera come il *Forestiere illuminato*, dove a una forte presenza di descrizioni *statiche* degli elementi dello spazio urbano si affianca la volontà di suggerire al visitatore il movimento all'interno della

---

<sup>155</sup> Cfr. *ibidem*.

città attraverso una precisa successione dei monumenti e l'esplicita indicazione della loro collocazione nello spazio urbano, entrando pertanto in connessione col discorso legato alla struttura della città e soprattutto mettendo a nudo la componente temporale dell'esperienza di Venezia, secondo un processo di traduzione di un'esperienza (qui, possibile) in descrizione, simile in linea di principio, ma opposto in quanto a risultato, a quello forestiero, che utilizza la metafora del labirinto. Ciò che caratterizza la rappresentazione di Venezia nelle sue componenti monumentale e/o strutturale è un processo osmotico continuo, tale per cui non esistono, almeno sino a questa data, espressioni compiute dell'una e dell'altra tipologia (con una certa prevalenza, in verità, della Venezia "vestita"). Inoltre, ed è a nostro avviso l'aspetto più interessante emerso dall'analisi, questa situazione, più che nelle fonti testuali, sembra verificarsi con anticipo e maggior chiarezza nel contesto della produzione di immagini pittoriche e soprattutto di raccolte di vedute a stampa. Limitando la trattazione, in questa sede, al discorso inerente i percorsi interni alla città e i loro significati, prenderemo in considerazione unicamente gli album a stampa e soprattutto il modo in cui le tavole vengono ordinate all'interno dell'opera, aspetto che riproduce una sequenzialità analoga a quella dei testi. Pertanto va rilevato che, sebbene la nuova dicotomia rappresentativa di Venezia non si affermi nei testi prima del *Forestiere illuminato* (1740), e sia presente ancora *in nuce* nella *Guida de' Forestieri*, è invece possibile riscontrarla già nella prima edizione del *Gran Teatro di Venezia* di Domenico Lovisa (1717). Le tavole che fanno parte della raccolta Lovisa vengono pubblicate con un ritmo di circa due al mese dal 1715 al 1717 e vengono infine proposte in un unico volume con frontespizio e indice, che esce per la prima volta presumibilmente alla fine del 1717. Come ha giustamente chiarito Jurgen Schulz in un recente saggio, nel caso del *Gran Teatro di Venezia* non è possibile parlare di vere e proprie edizioni, sebbene esistano diversi frontespizi, ma è più corretto parlare di stati, identificati nelle diverse copie conservate presso le biblioteche italiane e straniere. Lo stato che viene identificato da Schulz come il più antico<sup>156</sup>, il cui unico

---

<sup>156</sup> Cfr. SCHULZ, *Il Gran Teatro di Venezia...* cit., p. 447: «La sequenza di tutti i frontespizi che ho preso in considerazione mi è suggerita dai loro titoli, dal numero di esemplari rintracciabili, nonché dalle caratteristiche degli indici e delle tavole con essi collegati. Il primo frontespizio, per esempio, ripete quasi alla lettera il titolo che Lovisa annunciò nel 1715, e la maggioranza delle tavole nel volume (83%) consiste in vedute da essere consegnate entro il 1717. Perciò la datazione a "circa il 1717" spetta più appropriatamente a questo frontespizio che a qualsiasi altro».

esemplare conosciuto è conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia<sup>157</sup>, presenta una successione delle tavole estremamente indicativa della volontà di ricostruire una sorta di itinerario per la città attraverso le immagini: alle prime otto tavole che raffigurano gli edifici dell'area marciana, seguono tredici vedute che descrivono un percorso lungo il Canal Grande, dalla Dogana, sino al Monastero di sant'Andrea, soffermandosi particolarmente sull'area di Rialto; subito dopo troviamo altre trenta tavole ordinate secondo i sestieri<sup>158</sup>, e ancora le isole principali della laguna [Fig. 42]. L'intenzionalità della struttura del volume è evidente dopo questa sintetica descrizione, ma si conferma se consideriamo gli stati corrispondenti al secondo e al terzo frontespizio<sup>159</sup>: il primo è conosciuto in due esemplari<sup>160</sup> di cui quello marciano<sup>161</sup> presenta una sequenza apparentemente casuale, a esclusione delle isole che sono raffigurate una di seguito all'altra nell'ultima parte del volume; il volume sembrerebbe dunque non rispondere ad alcun criterio di ordinamento, sebbene ricorrano alcune omogeneità nella vicinanza delle tavole, come per l'area marciana e realtina<sup>162</sup> oppure per alcuni ridotti itinerari che includono edifici prossimi tra loro, che tuttavia non sembrano in definitiva rimandare a una scelta che sottintenda un qualche significato. Lo stato relativo al terzo frontespizio, invece, rivela una impostazione più ragionata, per cui alle due canoniche sezioni iniziali, ordinate in senso spaziale, ovvero la marciana e la realtina, seguono le altre vedute organizzate secondo la tipologia, con qualche incongruenza: prima le chiese, poi i palazzi, le scuole, alcuni campi, per finire con le isole. La successione delle tavole non era dunque stabilita a priori, come nel caso delle *Fabbriche* del Carlevarijs, e questa soluzione probabilmente deriva in primo luogo, come accennato da Schulz<sup>163</sup>, dall'eterogeneità dell'autografia delle immagini, affidate a diversi artisti e la cui uscita si estese su almeno due anni di tempo, nonché al carattere "collettivo" della pubblicazione. Con ogni probabilità gli esemplari venivano

---

<sup>157</sup> [BNMV 166.D.21]. L'esemplare è stato digitalizzato ed è consultabile sul portale "geoweb" della biblioteca.

<sup>158</sup> Per l'opera del Lovisa, quando si parla di sezioni, non si intende che esse siano segnalate nel volume da tavole separatorie, come avviene invece in Coronelli

<sup>159</sup> Sempre secondo la scansione temporale proposta da Schulz (e tenendo conto degli esemplari conservati a Venezia)

<sup>160</sup> Cfr. SCHULZ, *Il Gran Teatro di Venezia...* cit., nota 16.

<sup>161</sup> [BNMV 223.D.28].

<sup>162</sup> Sebbene tavole raffiguranti tali luoghi si trovino anche in altre parti del volume.

<sup>163</sup> Cfr. SCHULZ, *Il Gran Teatro di Venezia...* cit., p. 445.

organizzati secondo i gusti dell'acquirente<sup>164</sup>, che sceglieva le tavole presso la bottega di Lovisa sotto i portici di Rialto e ne indicava la sequenza prima di far procedere alla legatura, magari su consiglio dell'editore. Non possiamo sapere con certezza, allo stato degli studi sul *Gran teatro di Venezia* se tale "libera" procedura di costruzione degli album si limitasse al periodo di validità del privilegio oppure venisse mantenuta anche dopo la sua scadenza intorno al 1735-40, quando potrebbero essersi fissati dei modelli standard per la diffusione dell'opera, sebbene una indicazione in tal senso potrebbe essere offerta da un esemplare dell'opera che non viene citato né da Schulz né nel catalogo della mostra del 1993, conservato presso la Biblioteca Casanatense di Roma, il quale presenta un frontespizio ridotto all'indicazione delle sole "prospettive". Esso infatti è così composto: IL|GRAN TEATRO | DELLE PIÚ INSIGNI |PROSPETTIVE | DI VENEZIA.

Mancando anche qui, come nel cosiddetto terzo stato, sia la dicitura del privilegio che il nome dell'editore, azzardiamo una datazione posteriore al 1735-40<sup>165</sup>; l'edizione, rilegata *in folio* sul margine sinistro delle tavole (e dunque con uno sviluppo in orizzontale del testo), presenta un indice differente da tutti quelli precedenti; pertanto possiamo ipotizzare che la consuetudine di costruire i volumi secondo diverse impostazioni e diverse volontà "comunicative" si verificasse anche dopo la scadenza del privilegio. Al di là di queste considerazioni strettamente filologiche<sup>166</sup>, ciò che interessa al nostro discorso è che l'esemplare della Casanatense presenta una sequenza analoga a quella delle guide veneziane di metà secolo, ovvero un ordinamento delle tavole secondo i sestieri e le isole, l'assenza di una distinzione tipologica tra gli edifici e una successione delle tavole che rispecchia un certo criterio di prossimità tra un luogo e l'altro [Fig. 43]. Esattamente come per il primo stato, si riscontra qui l'intenzione di costruire il volume come un itinerario per immagini all'interno della città, per cui anche

---

<sup>164</sup> Cfr. DORIT RAINES, *Dall'utile al glorificante: il collezionismo di Libri a stampa a Venezia nei secoli XVI-XVIII* 219-236 in BERNARD AIKEMA, ROSSELLA LAUBER, MAX SEIDEL (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno (Venezia, 21-25 settembre 2003), Venezia, Marsilio, 2005.

<sup>165</sup> Contrariamente a quanto indicato nel catalogo bibliografico della Biblioteca Casanatense, dove la raccolta è datata 1709.

<sup>166</sup> Non è possibile in questa sede affrontare l'argomento nella sua complessità, poiché al problema filologico, già in parte risolto da Bonannini e Schulz DOVE, crediamo che si debba aggiungere uno studio più generale sulle modalità di committenza di tali opere e, nello specifico, ricostruire il percorso dei vari volumi.

le tavole che descrivono l'area marciana sono ordinate coerentemente con il movimento di un ipotetico visitatore tra la piazza e il bacino. Tale consonanza è estremamente significativa di un modo di intendere la città e la sua immagine che caratterizza fonti di tipo diverso: in quest'ultimo caso la sovrapposizione con la struttura di guide come il *Forestiere illuminato* è notevole, paradossalmente molto di più del coevo *Teatro delle fabbriche più cospicue*, il cui indice non è conforme alla sequenza secondo la quale le tavole sono inserite nel testo ad illustrazione della parte scritta, ovvero nel punto in cui si descrivono i monumenti raffigurati. Anzi, non solo non vi è corrispondenza di posizione, ma le tavole nel *Teatro* vengono raggruppate in fogli due o quattro alla volta, come raramente avviene nel *Forestiere*. Ne deriva, per quanto riguarda la raccolta di vedute dello Zucchi, una certa incongruenza nella successione degli edifici e dei panorami: per quanto si possa ravvisare la volontà di organizzare il volume secondo la scansione in sestieri, la sequenza si interrompe in alcuni punti con l'inserimento di rappresentazioni non conformi e raramente si può ravvisare una vera e propria logica di percorso.

Tornando al *Gran Teatro* di Lovisa [Fig. 44-47], possiamo affermare che, almeno in due stati, emerge una chiara volontà di descrivere un percorso all'interno della città. La differenza tra l'edizione marciana del 1717 e quella casanatense più tarda è costituita per la presenza, nella prima, del percorso virtuale lungo il Canal Grande; al di là della scelta spaziale, è la prima volta che compare in un'opera dedicata alla rappresentazione di Venezia la descrizione di un itinerario topograficamente coerente che supera la partizione in sestieri e si sviluppa in senso lineare da una zona all'altra della città. Mentre, come accennato, per quanto riguarda le guide veneziane questo non accadrà fino a dopo la fine della Repubblica, nel caso di raccolte di vedute a stampa l'impostazione viene ripresa due decenni dopo nel *Prospectus Magni Canali Venetiarum* di Canaletto e Visentini (1735) dedicato totalmente alla raffigurazione della grande via urbana, che viene percorsa metaforicamente in due direzioni opposte, a partire dal centro realtino. Anche l'edizione ampliata delle vedute canalettiane che esce per la prima volta nel 1742 col titolo *Urbis Venetiarum prospectus celebriores*<sup>167</sup> mantiene la

---

<sup>167</sup> Cfr. *Urbis Venetiarum prospectus celebriores ex Antonii Canal tabulis 38. aere expressi ab Antonio Visentini in partes tres distribuiti*, Venetiis, apud Joannem Baptistam Pasquali, 1742.

medesima struttura nella prima (che ricalca il *Prospectus*) e nella seconda parte, la quale consiste in un percorso a ritroso da Santa Chiara fino alla piazza San Marco, presenta altre vedute non inserite nella prima edizione, mentre la *pars tertia* è composta da tavole raffiguranti le chiese e i campi più importanti della città, assemblate apparentemente senza un preciso ordine [Figg. 47-52].

In ogni caso, se ci soffermiamo a considerare le date di pubblicazione delle opere di cui abbiamo pur brevemente descritto la struttura, potremo confermare l'assunto di partenza, ovvero che la struttura "performativa" del volume si riscontra prima nelle raccolte di vedute, piuttosto che nelle cronache e nelle guide. La ragione di una tale priorità potrebbe a nostro avviso essere ricercata all'interno del generale discorso che riguarda la relazione tra le modalità di promozione della città attraverso la diffusione della sua immagine e la sua concreta fruizione da parte di visitatori stranieri. Che gli album di vedute fossero un mezzo per far conoscere le meraviglie veneziane nei paesi stranieri è chiaro sin dalle *Fabbriche, e vedute* del 1703, quando, come sappiamo già, circolavano volumi in formato ridotto, e quindi facilmente trasportabili, che quelle meraviglie le descrivevano con le parole. Sappiamo altresì che tutte queste prime esperienze, più che i bisogni e alle aspettative dei destinatari, tendevano a soddisfare la necessità auto celebrativa dello Stato veneziano, attraverso l'esaltazione del suo aspetto e la costruzione di un'immagine maggiormente rispondente ai dettami ideologici della Serenissima. Dalla fine del primo decennio del Settecento, mentre la qualità del viaggio a Venezia corrisponde sempre più ai criteri esperienziali del Grand Tour (specialmente per le arti visive e performative, musica e teatro) e sempre meno invece dettata da motivazioni politiche o militari (come invece avviene nella seconda metà del XVII secolo e ancora nei primi anni del successivo), gli editori veneziani modificano progressivamente la struttura e i loro contenuti delle opere per rispondere a una mutata situazione, e meglio ancora, a un pubblico che sempre più esigeva dal mercato prodotti atti a perpetuare la memoria della visita, come avveniva anche nelle altre città della penisola<sup>168</sup>. Non potendo Venezia mettere a disposizione oggetti dell'antichità, originali o in riproduzione, l'attenzione dei forestieri si concentra dunque sulle immagini a

---

<sup>168</sup> Cfr. ANTONIO PINELLI, *Souvenir: l'industria dell'antico e il grand tour a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2010



stampa e in pittura realizzate da artisti del luogo, di diversa importanza e fama a seconda della cifra che si era disposti a investire per un dipinto o per l'acquisto di riproduzioni incisive, mentre solo verso la fine del Secolo, e ancora di più nell'Ottocento, si realizzeranno *souvenirs* di altro genere, come le vedute in micro mosaico montate su spille o incastonate in tavolini e *secretaire*, o ancora riproduzioni in cartapesta delle facciate dei monumenti. Non è certamente una consuetudine sconosciuta agli studiosi, che hanno ben messo in luce il legame di questo genere di immagini con la committenza straniera; tuttavia, se per la produzione pittorica (almeno fino alla metà del XVIII secolo, quando, ormai chiarite le caratteristiche del genere della veduta, il mercato cominciò a produrre immagini in serie anche in pittura, come d'altra parte testimonia l'attività di Francesco Guardi e ancora di più del figlio Giacomo che «disegnava e dipingeva le sue vedutine formato cartolina, che poi vendeva nel negozio indicato esplicitamente ai piedi della scena, “sono in vendita nel tal negozio, nella bottega che si trova al ponte dei Bareteri al tale numero ecc. ecc”<sup>169</sup>), il rapporto tra artista e committente doveva essere più diretto e la realizzazione del dipinto poteva rispondere a precise richieste e finalità<sup>170</sup>, lo stesso non si può dire delle vedute a stampa, per le quali i compratori erano vincolati nella scelta da ciò che era già a disposizione nelle botteghe degli editori. Il vincolo, come spiega Schulz<sup>171</sup>, non riguardava tuttavia l'ordine in cui le immagini potevano essere rilegate e che quindi poteva essere maggiormente influenzato dall'esperienza che il cliente aveva realmente svolto durante il suo soggiorno in città, e successivamente spingere gli editori a impostare le edizioni degli album secondo questo criterio. La vicenda *Gran Teatro di Venezia* di Lovisa ci sembra davvero calzante in questo senso, sebbene allo stato dei fatti non possiamo determinare se i diversi stati siano da attribuirsi a committenze specifiche oppure alla volontà dell'editore. E ancora ci sembra il caso del *Prospectus* di Canaletto e Visentini, la cui pubblicazione, com'è noto, viene promossa dal console Smith<sup>172</sup>, il quale, sebbene risiedette per la gran parte della vita a Venezia, doveva

---

<sup>169</sup> ROMANELLI, *Canaletto e i suoi amici...* cit., p. 42. Guardare CATALOGO MOSTRA GUARDI

<sup>170</sup> Come avviene tra Canaletto e il suo mecenate, il Console Smith.

<sup>171</sup> Cfr. SCHULZ, *Il Gran Teatro di Venezia...* cit., p. 447.

<sup>172</sup> Cfr. KATHARINE BAETJER, *Canaletto*, in *Canaletto. Venezia e i suoi splendori*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 2008-2009), a cura di Giuseppe Pavanello e Alberto Craievich, Venezia,

conoscere i desideri dei suoi connazionali e dunque avrà contribuito nella decisione di dedicare la pubblicazione a uno spazio che veniva concretamente e frequentemente percorso dai forestieri. Questa riflessione ci aiuta dunque a comprendere i motivi per i quali le guide e le cronache arrivano più tardi a impostarsi secondo il punto di vista straniero: queste, infatti, non potevano per ragioni tecniche essere organizzate secondo il volere del singolo committente e tra l'altro, più che a mantenere la *memoria* della visita, servivano a dare indicazioni e informazioni *durante* il soggiorno. La loro struttura, dunque, risente maggiormente di un punto di vista interno (diremmo autorappresentativo), ovvero quello dell'autore e dell'editore, che ovviamente deve riferirsi a modelli consolidati (sempre gli stessi, come abbiamo visto) per costruire i contenuti e la sequenza delle informazioni. Solo dopo una certa data, quando oramai la richiesta di guide specifiche sulla città doveva essere aumentata in maniera esponenziale (come testimonia anche il gran numero di ristampe), si esplicita la volontà di assecondare tale prospettiva "esterna" nella costruzione di questo genere di opere, prima fra tutte il *Forestiere illuminato*. Possiamo dunque affermare che a una certa data, i bisogni del pubblico divennero prioritari rispetto alla volontà celebrativa della Repubblica incarnata nella sua capitale, sebbene questa non scomparirà mai almeno sino alla fine dello Stato veneziano, sia all'interno di queste opere di nuova impostazione<sup>173</sup>, sia attraverso la riproposizione fino al 1797 di opere più tradizionali, come la *Cronica veneta* di Pacifico, la cui ultima edizione risale al 1793.

In effetti, se riportiamo lo sguardo sulle fonti di produzione straniera di questo periodo (tra la fine del XVII e la metà del XVIII secolo) noteremo che molto raramente esse narrano la visita della città secondo l'impostazione delle guide veneziane e, quando lo fanno, si tratta solitamente di guide, più che di diari in prima persona. Abbiamo già citato il caso unico di Deseine che si rifà alle *Ricche minere* di Boschini, ma possiamo ricordare altri esempi di opere che inseriscono una sintetica descrizione dei monumenti organizzata secondo i sestieri, sebbene molto spesso questi

---

Marsilio, 2008, pp. 120-125, qui p. 123. Cfr. anche *Le prospettive di Venezia dipinte dal Canaletto e incise da Antonio Visentini*, Ponzano veneto, Vianello libri, 1995.

<sup>173</sup> Oltre al *Forestiere illuminato* si potrebbe citare il caso della *Nuova cronaca veneta* di Tommaso Arcangelo Zucchini (178-85), del quale tuttavia furono pubblicati solo i primi due volumi che dunque non permettono un'analisi approfondita dell'impostazione dell'opera.

siano elencati in ordine alfabetico o più raramente in ordine casuale, senza dunque seguire nessuno degli esempi veneziani, dai quali forse non traevano modelli adatti a essere di supporto alla visita della città<sup>174</sup>, preferendo citarsi tra di loro. Casi rari di opere che riprendono almeno in parte il senso dei percorsi all'interno delle sei parti si collocano più avanti, certamente dopo la pubblicazione del *Forestiere illuminato*, e sono la *Description historique et critique de l'Italie* di Jerome Richard del 1766 e il *Voyage d'Italie* di Charles-Nicolas Cochin del 1769<sup>175</sup>. Come si può vedere chiaramente confrontando la trascrizione in pianta dei percorsi suggeriti nelle due guide [Figg. 53-54] con quella dell'opera edita dall'Albrizzi, vi sono elementi che mettono in connessione i tre esempi (e specialmente quello veneziano con il testo di Cochin), innanzitutto l'integrazione di edifici sacri e civili, nonché la trattazione contestuale dei monumenti dell'area marciana, che è la prima a comparire all'interno della descrizione; per il resto, si tratta di percorsi il cui disegno sembra a tratti coincidere e che innescano modalità particolari e funzionali di fruizione dello spazio veneziano, che a volte tendono a una linearità di percorso non riscontrabile nelle opere precedenti, come, ad esempio in Martinelli, mentre in altri punti il disegno dell'itinerario segue un andamento più tradizionale. Vediamoli nello specifico: il sestiere di San Marco è sempre caratterizzato da un andamento circolare est-ovest-est, che parte dalla piazza San Marco, arriva fino a campo Santo Stefano e torna indietro per concludersi nella zona di San Bartolomeo o di San Zulian; tale movimento si ripete praticamente in tutte le fonti veneziane, da Martinelli in poi, ed è molto evidente anche in Pacifico, essendo le chiese del sestiere per la quasi totalità parrocchie. Questo vale anche per talune consuetudini di percorso del sestiere di Castello, come il collegamento da San Pietro a San Nicolò e quello da San Francesco della Vigna al campo Santi Giovanni e Paolo, che vuole far percorrere al visitatore le Fondamenta Nove, passaggio che in tutti i testi è implicito e si può ipotizzare disegnando il percorso più logico da Santa Maria dei Servi ai Mendicanti o

---

<sup>174</sup> In effetti, in termini puramente funzionali, piuttosto che un'impostazione tipologica come quella di Pacifico e del Coronelli (1724), è certamente preferibile un elenco alfabetico, che permette di ritrovare più facilmente i monumenti che si incontrano durante la peregrinazione all'interno del "labirinto"; è forse per questo motivo che l'ordine alfabetico è quello più ricorrente nelle guide straniere anche nell'Ottocento.

<sup>175</sup> Cfr. CHARLES, NICOLAS COCHIN, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie. Par M. Cochin...* A Paris, chez Ch. Ant. Jombert, 1769.

alla Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Anche Dorsoduro presenta una modalità di percorso che si ripete in diverse fonti, che consiste in un movimento circolare che ha come perno la basilica della Salute e che costringe il visitatore a percorrere la fondamenta delle Zattere. Al contrario altri percorsi sembrano mettere più strettamente in relazione i due testi stranieri, e specialmente quello di Cochin, con il *Forestiere illuminato*, come il passaggio interno a Cannaregio tra la zona di San Canciano, il campo dei Gesuiti e la Misericordia che evidenzia all'occhio contemporaneo l'assenza di quello che diventerà l'asse viario principale di quella parte della città, ovvero la Strada Nuova, e rende invece presenti, perché potenzialmente percorribili, le strade che collegavano la zona del convento di Santa Caterina (attuale Liceo Foscarini) e la chiesa di Santa Sofia oppure la Scuola della Misericordia, che oggi vengono percorse quasi esclusivamente da residenti, come la calle della Racketta. Si nota altresì come in taluni punti vi sia un comune bisogno di razionalizzare i percorsi rendendoli più brevi, evitando, per quanto possibile, che essi ripieghino su se stessi, pur toccando sempre tutti gli edifici importanti del sestiere: questo sicuramente nel *Forestiere illuminato*, specialmente nei sestieri di Castello, San Polo, Santa Croce e Dorsoduro, nonché in Cochin e Richard, nei quali si rileva inoltre una cospicua riduzione dello spazio urbano "da visitare", attraverso l'eliminazione di tutte quelle zone, soprattutto periferiche, che avrebbero reso difficoltosa la stesura di un percorso lineare, specialmente la zona nord-ovest di Cannaregio, l'area di Santa Marta e, più centrale, il tratto che collegava le chiese oggi non più esistenti<sup>176</sup> di San Boldo e San Stin nel sestiere di San Polo.

È dunque possibile individuare consonanze di intenti tra le opere veneziane e talune fonti straniere, comunque troppo poche per poter verificare con certezza che esista un'influenza diretta tra le fonti (così come si poteva in effetti stabilire per Deseine e Boschini). Infatti, la seconda metà del Settecento, mentre vede mantenersi stabili le pubblicazioni di guide o itinerari stranieri e rarefarsi nettamente quelle veneziane, sostanzialmente limitate a ristampe di opere precedenti, è caratterizzata da un aumento esponenziale di opere a di carattere soggettivo, che dunque portano un'esperienza più diretta, e meno impostata a priori, della città, nonostante vada sempre tenuta in considerazione la possibilità che queste esperienze non siano del tutto

---

<sup>176</sup> Entrambe distrutte durante il governo napoleonico. Cfr. ROMANELLI, *Venezia Ottocento...* cit.

veritiere e che siano frutto di un'operazione letteraria. Ciò che interessa ora, non è tanto stabilire se certi racconti corrispondono ad avvenuti viaggi o meno, e certamente molti lo sono, ma proprio il numero sempre crescente di pubblicazioni in cui man mano viene meno la volontà esplicita di suggerire una modalità di fruizione di Venezia attraverso la propria esperienza (come succede in Misson, De Brosses o Pollnitz), sostituita dal desiderio di riportare un'esperienza sempre più personale, individuale, nella quale le parti dedicate alla descrizione dei monumenti e alla narrazione degli avvenimenti si fondono. Il più interessante dei diari, in questo senso, oltre ai quelli più celebri di Goethe e Beckford, è quello di Hester Lynch Piozzi, pubblicato nel 1789, la cui ricchezza descrittiva e informativa si unisce a uno spiccato senso critico e all'attenzione per aspetti mondani della società veneziana. Questo genere di fonti ci aiuta a comprendere che l'approccio reale alla città era sostanzialmente diverso da quello suggerito nelle guide, per cui, come è anche comprensibile a livello pratico, la partizione amministrativa dei sestieri non era tenuta in considerazione quando si doveva programmare un itinerario all'interno dello spazio urbano. È forse questa la caratteristica più pregnante di questo genere di racconti, nei quali emerge chiaramente l'utilità del lasciarsi "vincere" dallo spazio veneziano, senza dover forzatamente seguire delle "regole" imposte per ragioni che esulano da una concreta efficacia nella visita. Prendiamo, ad esempio, la testimonianza di Smith, della quale come per le altre fonti, abbiamo riportato i percorsi svolti sulla pianta dell'Ughi. Il disegno conferma evidentemente quanto detto poco sopra [Fig. 55]: il passaggio tra Cannaregio, San Polo e Dorsoduro avviene senza soluzione di continuità, così come tra Castello e Cannaregio nella zona del campo Santi e Giovanni e Paolo, lungo una direttrice che collega quest'ultimo ai Gesuiti, attraverso le Fondamenta Nove, che, come abbiamo già descritto, diventano uno dei luoghi preferiti di passeggio, anche grazie alla bella vista che si poteva apprezzare da quel punto. Anche altre descrizioni mostrano la stessa "libertà" nel cercare di comprendere lo spazio urbano e le sue emergenze architettoniche.

Ciò che qui preme sottolineare è lo scarto tra le pubblicazioni veneziane e quelle straniere nella soluzione prescelta per descrivere tale processo conoscitivo, una differenza che può essere spiegata ancora una volta con il ritardo da parte degli autori

ed editori veneziani ad “adattare” il discorso sulla città al punto di vista *foresto*, forse anche per l’oggettiva impossibilità di abbandonare certe istanze encomiastiche connesse alla celebrazione dello Stato, che abbiamo visto perdurare sino alla fine della Repubblica: da una parte non conveniva in termini pratici porsi in una prospettiva troppo distante dall’immagine condivisa della città e dello Stato, visto che i privilegi di stampa venivano concessi proprio da quest’ultimo; vi inoltre è un’altra possibile ragione: se da un lato si cercò di modernizzare l’aspetto di Venezia e dunque renderla non solo più *utile*, ma in un certo qual modo anche più *ospitale* per una nuova classe di visitatori, molto diversi da quelli a cui si era abituati, mercanti e pellegrini su tutti, interessati molto meno dei *gentlemen* settecenteschi alle magnificenze artistiche e architettoniche (ma anche ai luoghi della musica) sparse su tutto il tessuto urbano, dall’altro si dovette riconoscere, o quantomeno intuire, l’oggettiva difficoltà di mettere mano alla *forma urbis* senza compromettere la struttura e l’aspetto che le sono propri e che, tra l’altro contribuivano ad attrarre e a stupire i visitatori<sup>177</sup>. Si tratta del paradosso, ancora oggi valido, per cui più si cerca di rendere la città funzionale secondo logiche di terraferma, più si la si allontana dalla sua natura originale. Il rischio è, dunque, quello di una *perdita di senso* della forma stessa della città: è questa percezione che scaturisce dalla visione di quella che è stata definita la più *atipica* del panorama cartografico settecentesco<sup>178</sup>, ovvero la *Venezia* di Giorgio Fossati<sup>179</sup> [Fig. 56], realizzata nel 1743, «a meno di quindici anni dalla pianta dell’Ughi» fornendo «una lettura in controluce della medesima realtà, capovolgendone ottica e significato e suggerendone una decifrazione decisamente anti-illuministica»<sup>180</sup>. Anche Fossati sceglie di spostare il punto di ripresa verso la città; tuttavia, all’opposto dell’Ughi, lo sguardo del suo osservatore virtuale è

---

<sup>177</sup> «Venezia non aveva bisogno che se ne accentuasse l’aspetto pittoresco. Offriva, come offre ancora, al viaggiatore una continua sorpresa»: MICHAEL LEVEY, *I vedutisti veneziani*, in GIUSEPPE PAVANELLO, ALBERTO CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi splendori*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 2008-2009), Venezia, Marsilio, 2008, pp. 17-29, qui p. 17.

<sup>178</sup> «Un prodotto cartografico-vedutistico come la prospettiva a volo d’uccello di Giorgio Fossati (1743) si presenta senza dubbio con i caratteri della più originale atipicità entro il sistema iconografico *della e sulla* Dominante. Tanto che, pur acquisiti tutti gli elementi di tradizionale contrassegno di quel mondo, il risultato denuncia alla fine e per converso una singolare perdita di senso»: BELLAVITIS-ROMANELLI, *Venezia...* cit., p. 140.

<sup>179</sup> Per un breve profilo critico su Giorgio Fossati si veda il recente contributo di MIRTA MASON, *Giorgio Fossati di Morvoto. Da incisore ad architetto in Venezia*, in «Arte & Storia», numero monografico *Svizzeri a Venezia nella storia, nell’arte, nella cultura, nell’economia, dalla metà del Quattrocento ad oggi*, VIII (2008), n. 40, pp. 332-341.

<sup>180</sup> BELLAVITIS-ROMANELLI, *Venezia...* cit., p. 140.

molto più basso rispetto alle vedute a volo d'uccello, provocando nell'immagine una messa in primo piano molto più forte della Giudecca e dell'isola di San Giorgio (che sono le parti di città rappresentate più nel dettaglio), e una contestuale preminenza, in termini di visibilità, di tutto il profilo sud della città, mentre il tessuto urbano in secondo piano (e agli estremi destro e sinistro della tavola) perde gradualmente di definizione. La Venezia di Fossati abbandona la profondità prospettica che le era propria, nella pianta di Jacopo de' Barbari, e contemporaneamente dissolve la sua forma peculiare, che non è più percepibile ma soltanto intuibile. Come nell'Ughi, anche qui la modifica dello sguardo sulla città è significativa di un sentire, che, secondo Puppi, riguarda «il logorio dell'orgogliosa e intrepida certezza dei destini, lo smarrimento di un'identità ch'era stata compatta certezza; e l'incapacità, insomma, di sostenere con nuovi e vitali contributi – di rinnovare – l'immagine del *mito* di un'avventura storica privilegiata, incomparabile e irripetibile»<sup>181</sup>. Fossati, dunque, denuncia l'impossibilità di una soluzione: l'unica possibilità sta nell'osservare Venezia senza tentare di dare senso alla sua inestricabile maglia urbana. A ben guardare, un punto di vista così oggettivamente personale caratterizza anche l'approccio di Fossati alla storia dell'architettura, e nello specifico all'opera di Andrea Palladio, che egli affronta collaborando alla realizzazione dell'*Architettura di Andrea Palladio*, pubblicato in nove volumi su iniziativa di Francesco Muttoni tra il 1740 e il 1760. Il nono volume, l'unico interamente attribuibile al Fossati, «può darci un'idea del metodo di indagine del Fossati. Egli non affronta sistematicamente lo studio del Palladio: il suo metodo appare piuttosto un sistema di confronto “idealistico”»<sup>182</sup>. Il metodo di Fossati, che utilizza criteri di selezione e interpretazione degli edifici del tutto soggettivi, è stato descritto dal Lorenzoni in modo chiaro: «Il Palazzo Y, di un certo sapore di classicità, è bello, è perfetto; qual è l'architetto bello e perfetto? Il Palladio: dunque il Palazzo Y è del Palladio»<sup>183</sup>. Allo stesso modo, nella pianta del Fossati Venezia non è più guardata in maniera tale da far emergere, nella restituzione sulla tavola, le sue qualità monumentali e/o strutturali, seppur passate attraverso il filtro dell'ideologia, testimoniando dunque

---

<sup>181</sup> LIONELLO PUPPI, *Nel Mito di Venezia*, Venezia, Il Cardo, 1994, p. 94. Cfr. anche FAVILLA, RUGOLO, *Venezia '700...* cit., p. 20

<sup>182</sup> MASON, *Giorgio Fossati...* cit., p. 337.

<sup>183</sup> GIOVANNI LORENZONI, *Giorgio Fossati. Le cosiddette opere palladiane di Padova e l'idea di Palladio*, in «Padova», gennaio/febbraio (1963), citato in *ibidem*.

una indiscussa fiducia nei propri mezzi e nell'oggetto da rappresentare, ma da una prospettiva che sembra dichiarare la difficoltà da parte degli intellettuali veneziani di superare, nel progetto e soprattutto nel concreto della realizzazione urbanistico-architettonica, lo scarto tra la peculiare struttura urbana di Venezia e le teorie urbanistiche che si tentava di applicare. Tale situazione d'*impasse* non riguardava soltanto il problema della forma urbana, ma molti altri aspetti della società, della politica e della cultura della Dominante, *in primis* la rielaborazione della propria storia recente<sup>184</sup>; in tutti questi contesti la soluzione si dà nel recupero e nello studio del proprio passato, anche molto lontano, nella ricerca di un *genius veneticus*<sup>185</sup>, come avviene, per fare un esempio, con la pubblicazione della già citata pianta di Paolino da Venezia da parte di Tommaso Temanza.

Si potrà obiettare che tale sostanziale differenza di percezione e restituzione della città tra il punto di vista interno alla Dominante e quello esterno "foresto" sia cosa tutto sommato *normale* e comprensibile. Questa osservazione potrebbe in definitiva essere corretta e lo è, a Venezia, sino a una certa data; tuttavia parrebbe smentita dalle prime guide ottocentesche che finalmente superano la concezione delle analoghe pubblicazioni sei-settecentesche, e propongono una visita della città libera dallo schematismo dei sestieri e dalla componente ideologica nella scelta dei monumenti da mostrare e delle informazioni da trasmettere. Questo non tanto nella prima di tali opere, la *Guida di Venezia o amico delle belle arti* di Gianantonio Moschini, pubblicata nel 1815, ma soprattutto negli *Otto giorni a Venezia* di Antonio Quadri.

---

<sup>184</sup> Cfr. GINO BENZONI, *Verso la fine? A proposito dell'ultimo secolo della Serenissima*, in *Venezia. Itinerari per la storia della città*, a cura di Stefano Gasparri, Giovanni Levi, Pierandrea Moro, Venezia 1997, pp. 245-269.

<sup>185</sup> Cfr. GUIDO ZUCCONI, *Da Temanza a Selva, l'idea di Genius veneticus*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, a cura di Martina Frank, Bologna, Archetipo libri, 2011, pp. 201-211.



## 2.4 - Le guide ottocentesche

La guida di Giannantonio Moschini, pur essendo aggiornata alla situazione del patrimonio monumentale della città successiva alle spoliazioni e distruzioni Napoleoniche, solo in parte presenta mutazioni della struttura tradizionale improntate a un sostanziale rinnovamento della fruizione di Venezia. E, d'altra parte, questo non sembra neppure essere l'obiettivo del letterato, che nell'introduzione del volume si occupa più che altro di ricostruire una bibliografia di riferimento<sup>186</sup>, segnatamente tutte quelle pubblicazioni che si concentrano sull'aspetto della città e ne danno una ricostruzione anche storica, e che sono le fonti utilizzate per la stesura del suo testo, nonché sul tipo di informazioni che egli intende trasmettere o che preferisce invece tralasciare: tale selezione sarebbe prova della novità della sua opera, ma che riguarda sostanzialmente lo schema retorico del testo e non le modalità di esperienza della città. L'unico elemento inedito è l'indicazione del senso di movimento all'interno degli edifici, in particolare quelli sacri, seguito nella descrizione delle pitture «che ne son degne particolarmente»<sup>187</sup> ivi conservate:

Nominata una chiesa, ne dico l'architetto, se lo si conosce, facendo alcun cenno del pregio dell'opera, se lo merita: ed entrato in chiesa, incominciando alla destra, ricordo una cosa dietro l'altra, a non obbligare i miei leggitori ad aggirarvisi su e giù più e più volte con proprio e altrui incomodo<sup>188</sup>.

L'intento primario di Moschini non è tanto quello di fornire a un pubblico forestiero un efficace strumento di visita di Venezia arricchito con indicazioni pratiche per muoversi agilmente all'interno dello spazio urbano, ma piuttosto di «descrivere le nostre cose»<sup>189</sup>, ovvero le opere di pittura e d'architettura, nel modo più completo e colto possibile; il suo destinatario è chiaramente l'*amico delle belle arti* indicato nel titolo, veneziano o straniero che sia. Questa scelta, se da una parte si motiva con un effettivo interesse dell'autore per tali argomenti, coerentemente con la sua formazione e

---

<sup>186</sup> Per una sintesi dei temi trattati da Moschini nell'introduzione si veda VENIER, *Gianantonio Moschini...* cit., pp. 29-38.

<sup>187</sup> MOSCHINI, *Guida di Venezia...* cit., p. XXXII.

<sup>188</sup> Ibidem.

<sup>189</sup> Ivi, p. XL.

produzione erudita, risente certamente del cambiamento radicale della società e della classe intellettuale veneziana successivo alla fine della Repubblica, per cui da un lato viene meno la componente celebrativa e ideologica di questo genere di testi e di conseguenza si modifica il senso di un organismo urbano, che non è più capitale di uno stato del quale aveva sempre incarnato i valori, e dunque si ritrova, improvvisamente, a essere *semplicemente* una città. Entrando nel merito della struttura del testo, notiamo che la classica divisione in sestieri viene apparentemente superata da Moschini attraverso una successione continua di brevi capitoli nei quali sono riuniti tutti gli edifici facenti capo a una parrocchia, che viene descritta ampiamente e nel dettaglio. I monumenti descritti sono soprattutto chiese, ma non mancano palazzi privati interessanti per le collezioni d'opere d'arte al loro interno. In realtà la sequenza delle parrocchie maschera un'organizzazione che tiene ancora conto della partizione amministrativa tradizionale, poiché esse si susseguono a partire da San Pietro di Castello (Parrocchia I) fino al Redentore (Parrocchia XXX), secondo un ordinamento che segue l'ordine dei sestieri, con una certa consonanza con i percorsi dettati dalle guide precedenti. Quel che è certo è che Moschini non ragiona mai, in questa edizione, in termini di itinerari o di giornate di visita, come faceva il *Forestiere illuminato*; l'unico percorso a cui dedica uno spazio unitario nel testo è il Canal Grande, che per la prima volta compare nelle guide veneziane non come elemento strutturale della città, e dunque solamente nominato e brevemente descritto, ma come luogo di fruizione. Rimandiamo al prossimo capitolo i dettagli relativi alla visita del canale e al problema della sua emergenza in qualità di spazio simbolico e di esperienza; ci preme qui sottolineare invece che le soluzioni adottate da Moschini sembrano essere sintomo del bisogno di svincolare la descrizione della città dalle logiche che avevano dominato i secoli precedenti e, soprattutto in quest'ultima sezione, di andare a ricercare all'interno dello spazio urbano contesti di fruizione coerenti e coesi, nonché estremamente suggestivi, che potessero soddisfare le richieste di un pubblico sempre più esigente e sempre più carico di aspettative.

La soluzione deve aver destato consensi<sup>190</sup>, poiché venne riproposta poco dopo nel *Forestiere istruito*, edito a Venezia per i tipi di Giovanni Parolari nel 1819. L'opera, della quale non conosciamo l'autore, è impostata secondo il modello del *Forestiere illuminato*, la cui ultima edizione era stata pubblicata nel 1806 con poche modifiche rispetto all'originale<sup>191</sup>. La nuova guida è ancora una volta divisa in sestieri, ai quali corrispondono sei giornate di visita come nella versione dell'Albrizzi, mentre i percorsi interni a ciascuna parte presentano sostanziali differenze sia nella scelta dei monumenti da descrivere, con una sostanziale riduzione degli edifici religiosi (di cui molti andati distrutti) e un proporzionale aumento di palazzi privati, sia nella loro successione, talvolta capovolgendo il senso degli itinerari per terminare il cammino presso un luogo scenografico e di grande valore artistico, come per la Salute nel sestiere di Dorsoduro<sup>192</sup>, oppure di nuova valenza simbolica, come per il sestiere di San Marco, dove il percorso è costruito per terminare al Teatro la Fenice. Inedito per le guide è la scelta di dedicare la settima "giornata" non già alle isole, come avveniva nel *Forestiere illuminato*, bensì a «esaminare le Fabbriche, che adornano il Canal Grand»<sup>193</sup>, che l'autore descrive seguendo alla lettera l'impostazione di Moschini. Tuttavia, diversamente da quanto accade nella *Guida di Venezia*, qui l'itinerario è concepito come un tragitto da compiersi esclusivamente sull'acqua; mancano infatti le trattazioni relative alla chiesa di San Stae e, questa molto ampia e dettagliata, all'Accademia di Belle Arti, che Moschini invece inserisce tra Palazzo Corner e Palazzo Contarini, "costringendo" sulla carta il visitatore a scendere dalla barca e a entrare all'interno dell'ex complesso della Carità.

A giudicare da quanto affermato dallo stesso Moschini, egli non dovette gradire la pubblicazione di questa nuova guida, e infatti scrive:

Uscita la mia Guida, il tipografo Parolari, a cui capitarono fin mano le non dispregevoli stampe dell'antico nostro Forestiere Illuminato, fè

---

<sup>190</sup> Cfr. GIANNANTONIO MOSCHINI, *Lettera del professore Giannantonio Moschini all'arciprete Giuseppe Monico sul volume II delle Chiese di Venezia descritte e illustrate da G. B. Soravia*, Treviso, Francesco Andreola Tipografo, 1823. Cfr. VENIER, *Gianantonio Moschini...* cit., p. ?

<sup>191</sup> Che risentono del mutato clima politico, per cui vengono eliminati riferimenti diretti alla Repubblica di Venezia.

<sup>192</sup> Con la quale termina anche la *Guida di Venezia* del Moschini.

<sup>193</sup> *Forestiere istruito...* cit., p. 340

questo riordinare per aggiungervele ad ornamento e adescamento; e la nuova opera ridondò di tanti spropositi che non ne sono che la millesima parte quelli che voi, invitati da altra cagione, notaste nel vostro Giornale [...] Ma il libro si vendette con gli infiniti suoi errori e la edizione ne fu rinnovata<sup>194</sup>.

Evidentemente il *Forestiero istruito* doveva aver ottenuto un certo successo, probabilmente dovuto al formato più agevole e alla velocità di consultazione, aspetti mancanti nell'opera di Moschini, ricca di citazioni erudite e divisa in quattro volumi. Ciò indusse con ogni probabilità il letterato veneziano a tornare, nell'edizione successiva della *Guida di Venezia* (1828) a un'impostazione più tradizionale, riducendo sensibilmente la parte dedicata al *canalazzo*, ma impostandola in modo più chiaro e fruibile, ovvero dividendo le brevi descrizioni dei palazzi in due colonne, corrispondenti alla riva destra e sinistra del canale. È possibile che su tale scelta possa aver influito il confronto con l'impostazione degli *Otto giorni a Venezia* di Antonio Quadri, che Moschini deve aver apprezzato, se afferma «[...] al nuovo editore dell'*Itinerario italiano* piacque dire [...] che la mia *Guida* ha servito di modello a molti lavori in questo genere, e non ha guari, a quello del Quadri...»<sup>195</sup>, il cui metodo «n'è tutto suo e nulla aggiunse nelle cose d'arti»<sup>196</sup>.

Antonio Quadri, infatti, stravolge completamente l'impostazione delle guide e lo fa con il chiaro intento di rendere la fruizione della città più agevole possibile al forestiere. È egli stesso a chiarirlo, nel *Discorso preliminare* del doppio volume:

[...] non mi sono proposto d'istituire un Architetto, uno Scultore, un Pittore, impolitico, ma è stato mio divisamento di offerire al Pubblico un metodo facile per osservare i più cospicui Capi d'Arte, che adornano la Città di Venezia, e per conoscere i Fasti, e le Epoche principali della Storia di quello Stato, di cui fu essa per tanti secoli la Capitale. | Questo è lo scopo, queste sono le due Parti dell'Opera. Primo ufficio di un Autore quello essendo di tener dietro esattamente al fine propostosi, sarà mia cura di soddisfare al precetto, e quindi non uscire dai limiti

---

<sup>194</sup> MOSCHINI, *Lettera del professore...* cit. p. 5.

<sup>195</sup> Ivi, p. 4.

<sup>196</sup> Ivi, p. 5.

determinati dal Titolo di questo Libro<sup>197</sup>.

E ancora più avanti, l'autore fornisce ampie motivazioni e spiegazioni alle sue scelte. Quadri infatti inserisce la trattazione dei monumenti di ciascuna *giornata* all'interno di una griglia suddivisa in quattro colonne [Fig. 57], le quali contengono, nell'ordine, i dati relativi alla "Località", al "Numero progressivo" che associa ai monumenti, agli "Oggetti, Epoche ed Autori" e, infine, alle "Cose Meritevoli di particolare attenzione ed osservazione". Egli costruisce, dunque, uno strumento estremamente maneggevole e duttile, che ben può adattarsi alle esigenze del visitatore, messo in grado di scegliere se compiere una visita approfondita del monumento o fermarsi alle informazioni di base. Non solo: come già più volte ribadito, Quadri supera l'impostazione in sestieri e costruisce degli itinerari di visita più liberi, e decisamente più interessanti sul piano dell'esperienza, concentrandosi, nella prima giornata solamente sull'area marciana che viene indagata in ogni minimo dettaglio, e soprattutto, nella terza, al Canal Grande, di cui abbiamo già detto [Fig. 56]. Pur senza tralasciare di narrare anche i *fasti* del passato di Venezia, quella di Quadri è forse l'immagine che più di tutte vuole rispecchiare la città nel suo aspetto monumentale, senza mai abbandonarsi alla trattazione erudita o a procedimenti retorici, anzi fornendo i dati storici secondo un taglio critico personale e calzante<sup>198</sup>.

Se dunque da una parte la città inizia a essere osservata, studiata e proposta secondo criteri il più possibile scientifici e oggettivi, come avviene all'incirca negli stessi anni, sul versante iconografico, con *Le fabbriche più cospicue di Venezia* di Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo e Gian Antonio Selva<sup>199</sup>, altro percorso intraprendono molti autori

---

<sup>197</sup> QUADRI, *Otto giorni...* cit., pp. VII-VIII.

<sup>198</sup> Secondo una tendenza che si verifica anche in altri contesti: cfr. GIANNI CARLO SCIOLLA, *La "Guida d'Udine" di Fabio di Maniago e il genere periegetico tra Sette e Ottocento nell'Italia settentrionale*, in CATERINA FURLAN, MAURIZIO GRATTONI D'ARCANO (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del convegno (Pordenone, 25-26 novembre, Udine 27 novembre 1999), Udine, Università degli studi di Udine, 2001, pp. 221-227

<sup>199</sup> Cfr. VINCENZO FONTANA, *"Le fabbriche più cospicue di Venezia..." di Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo e Gian Antonio Selva*, in ALESSANDRO BETTAGNO (a cura di), *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia, Arsenale Editrice, 1998, pp. 195-202: «Nel 1815 cominciano a uscire le dispense in folio di questa importante e fondamentale opera in due volumi che si conclude nel 1820. L'edizione ha una veste editoriale neoclassica per i tipi di Alvisopoli... Con questa pubblicazione l'Accademia di Belle Arti veneziana consegna alla città e al mondo una rassegna di edifici civili e religiosi misurati in pianta e in

stranieri, che iniziano a guardare e rappresentare Venezia trasfigurandola in un orizzonte di senso totalmente soggettivo<sup>200</sup>.

---

alzato accompagnati ciascuno da un saggio storico descrittivo perché siano studiati, meditati e copiati. Ecco quindi Venezia non solo maestra di pittura ma anche di architettura.», p. 195.

<sup>200</sup> Cfr. JOHN JULIOUS NORWICH, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, 2003, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2006; CHRISTIAN DEL VENTO, XAVIER TABET (a cura di), *Le mythe de Venise au XIXeme siècle*, atti del convegno, Caen, Presse Universitaire de Caen, 2006.



Fig. 1 - Gabriel Bella, *Il corso di san Pietro di Castello*, seconda metà del XVIII secolo, Venezia, Fondazione Querini Stampalia





Fig. 2 - Gabriel Bella, *Il corso delle Cortigiane in Rio della Sensa*, seconda metà del XVIII secolo, Venezia, Fondazione Querini Stampalia (inserire il riferimento in testo)



Fig. 3 - Gabriel Bella, *Il passeggio sulla Riva degli Schiavoni*, seconda metà del XVIII secolo, Venezia, Fondazione Querini Stampalia



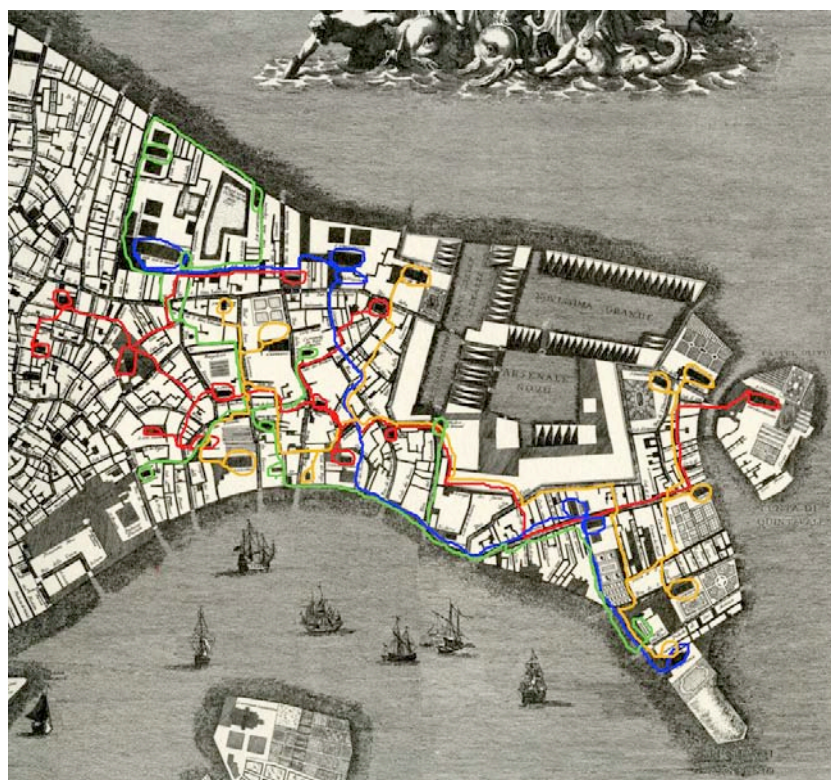


Fig. 4 - Visualizzazione della successione dei monumenti nella *Cronica veneta* di Pietro Antonio Pacifico. Sestiere di Castello

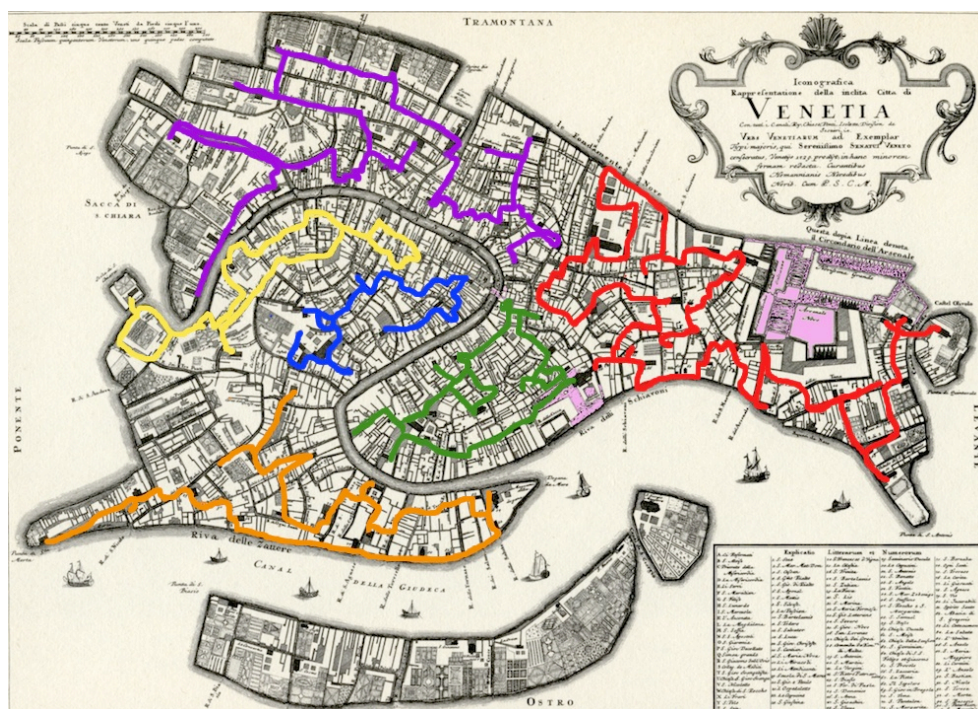


Fig. 5 - Visualizzazione dei percorsi nel *Ritratto di Venezia* di Domenico Martinelli



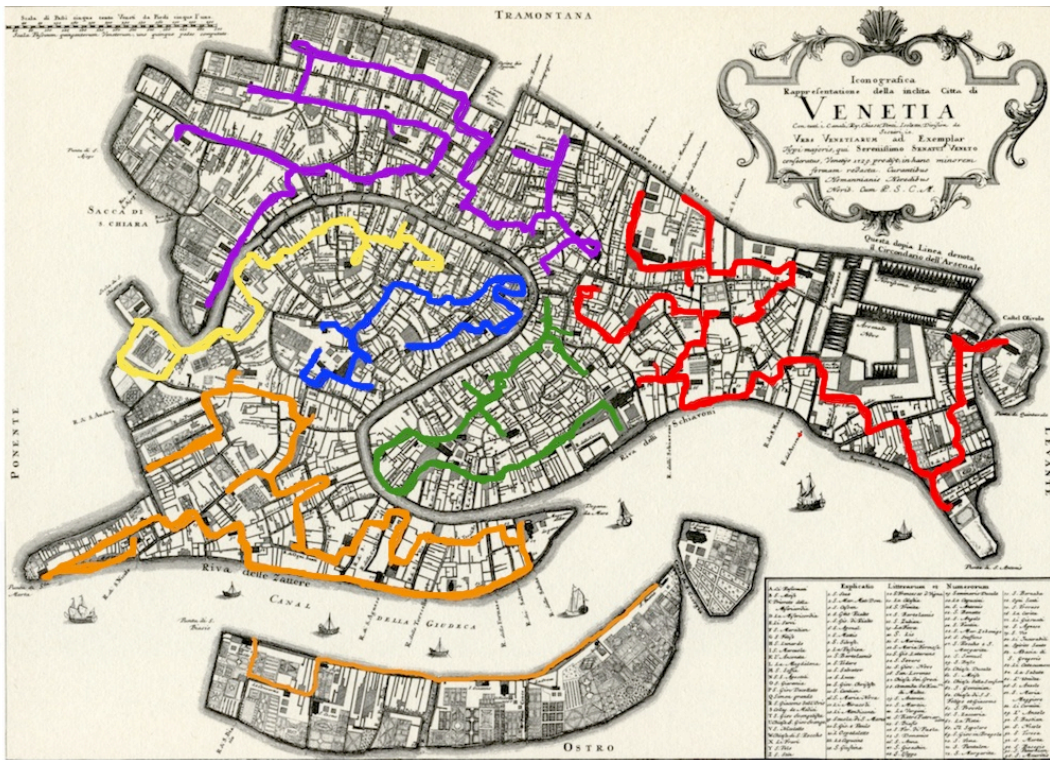


Fig. 6 - Visualizzazione dei percorsi nelle *Ricche minere* di Marco Boschini

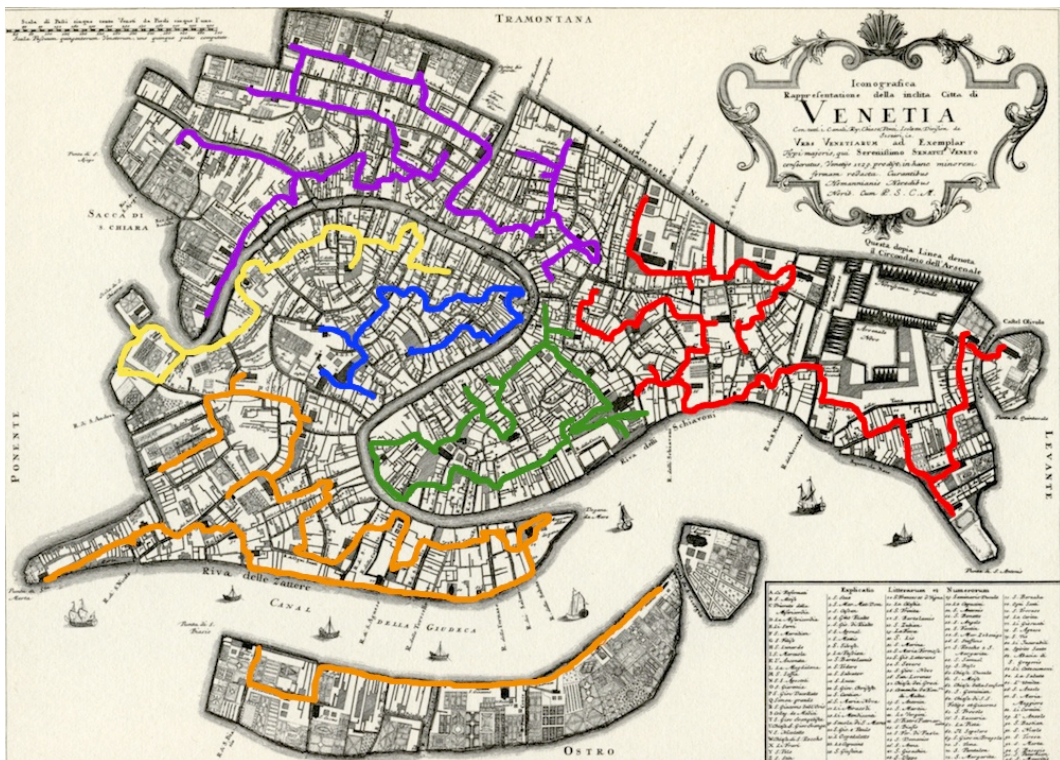


Fig. 7 - Visualizzazione dei percorsi nelle *Nouveau voyage d'Italie* di François Dessein



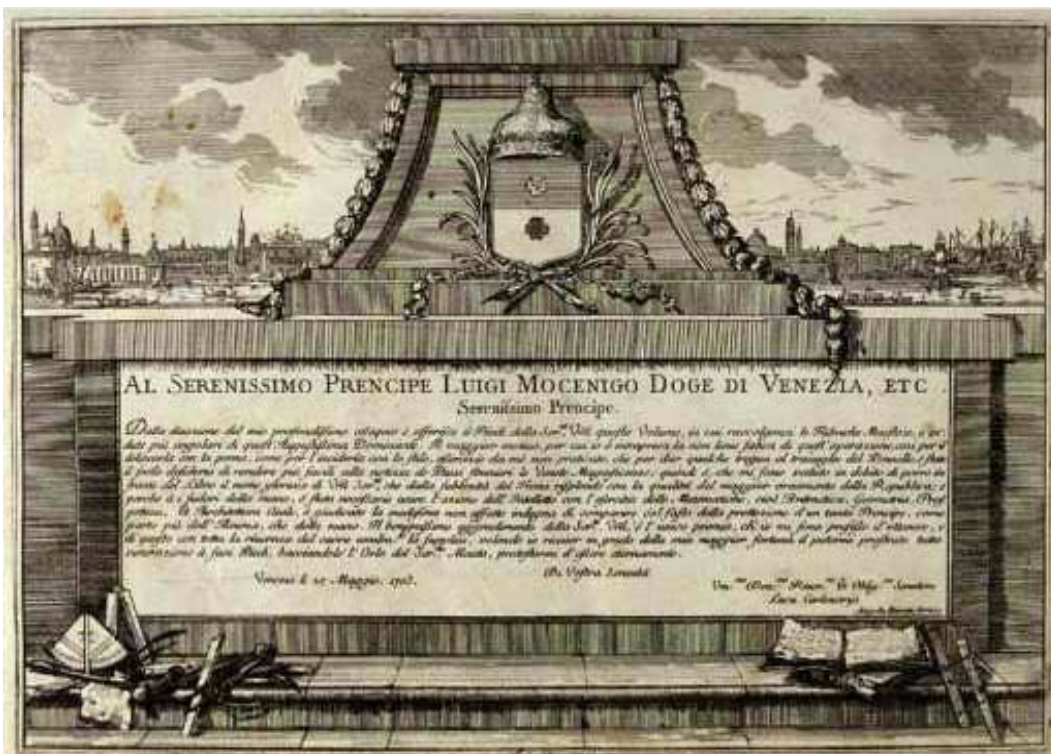


Fig. 8 - Luca Carlevarijs, *Le Fabbriche, e vedute di Venezia*, 1703, frontespizio



Fig. 9 - Luca Carlevarijs, *Le Fabbriche, e vedute di Venezia*, 1703, Basilica di San Marco



TAV. VI



Fig. 10 - Luca Carlevarijs, *Le Fabbriche, e vedute di Venezia*, 1703, *Veduta della Piazza di Rialto*



Fig. 11 - Luca Carlevarijs, *Le Fabbriche, e vedute di Venezia*, 1703, *Palazzo Grimani a San Luca*





Fig. 12 - Vincenzo Coronelli, *Singularità di Venezia*, 1709-10, frontespizio



Fig. 13 - Vincenzo Coronelli, *Singularità di Venezia*, 1709-10, volume "Palazzi", occhio della sezione dedicata al sestiere di San Marco















TAV. XI

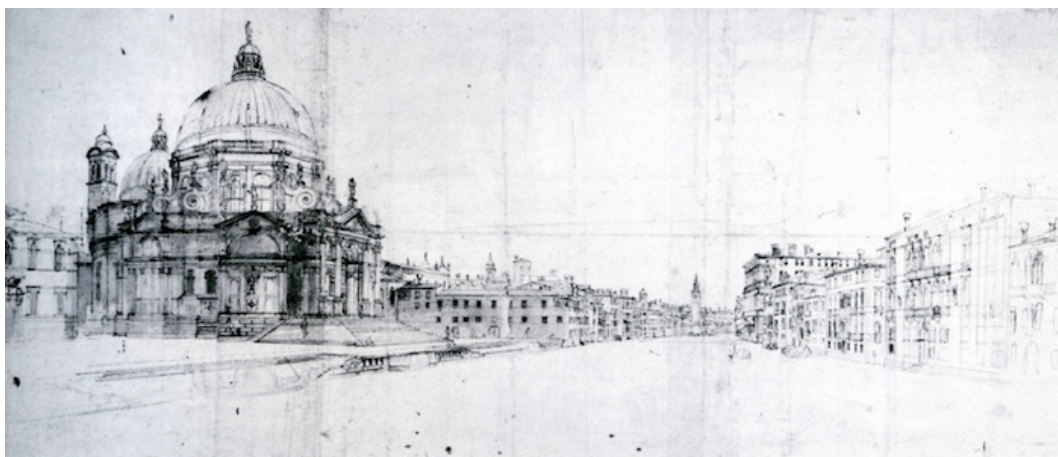


Fig. 20 - Gaspard van Wittel, *Venezia. Santa Maria della Salute e l'entrata del Canal Grande*, Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuel



Fig. 21 - Gaspard van Wittel, *La Basilica della Salute e l'entrata del Canal Grande*, collezione privata



Fig. 22 - Luca Carlevarijs, *Regata in onore di Federico IV di Danimarca in occasione della visita a Venezia nel 1709*, 1711, Los Angeles, Getty Museum





Fig. 23 - Marco Sebastiano Giampiccoli, *La Regata in onore dei "Conti del Nord"*

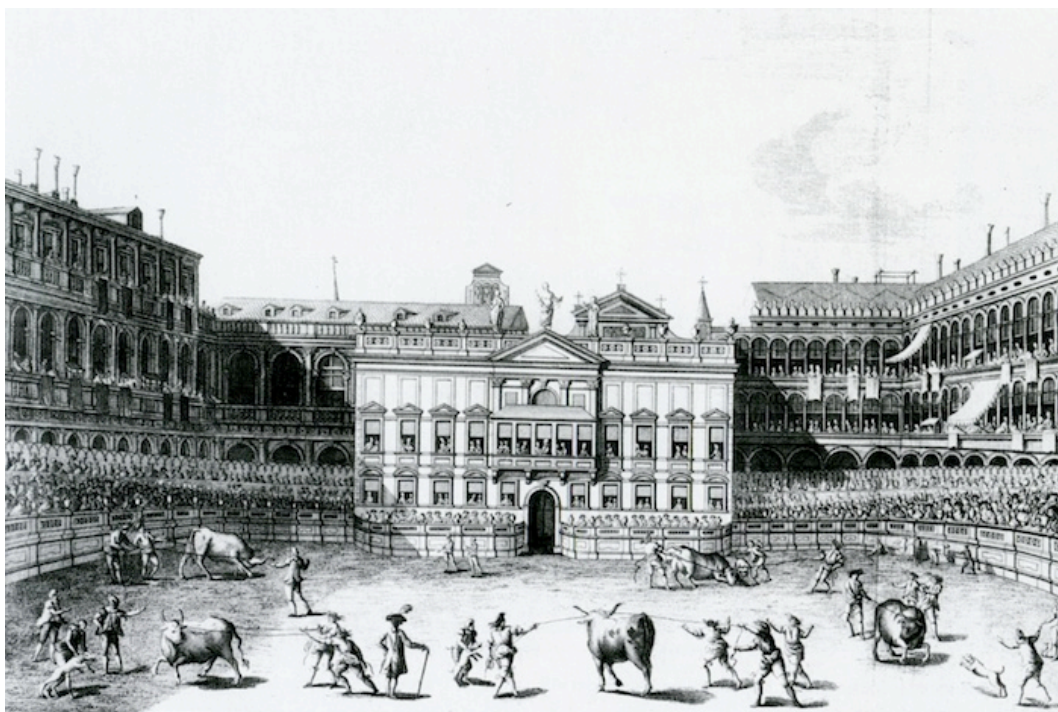
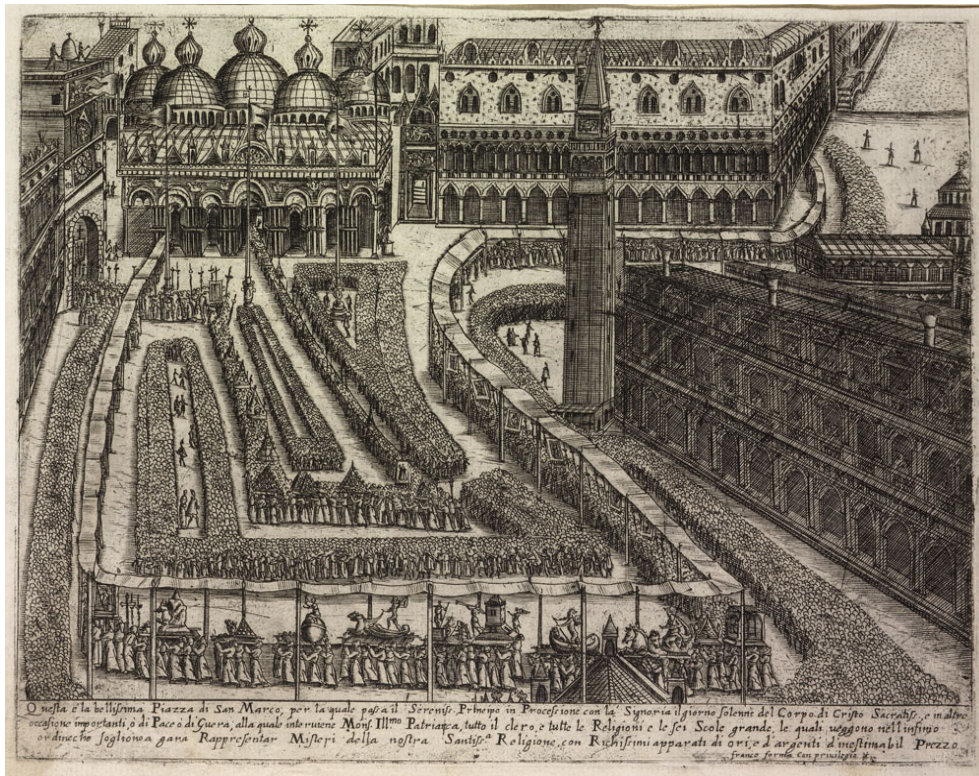


Fig. 24 - Antonio Baratti, *La "Caccia al Toro" in onore dei "Conti del Nord"*





Questa è la bellissima Piazza di San Marco, per la quale passa il Sereniss. Principe in Processione con la Signoria il giorno solenne del Corpo di Cristo Sacrosancti, e in altre occasioni importanti di Pace o di Guerra, alla quale interviene Mons. Illmo Patriarca, tutto il clero, e tutte le Religioni e le scuo. Scuo. grande, le quali soggiono nell'istesso ordine che sogliono a gara Rappresentar Misteri della nostra Santiss. Religione, con Richissimi apparati di orni e d'argenti d'instimabil Prezzo. Franco formà con privilegio. 25



Feste che si sogliono fare per la Città della Caccia del toro, amazzar la Gatta col capo raso, pigliar l'anadre, pigliar l'occa nell'Acqua, et altro.

Jacomo franco forma

Figg. 25-26 Questa è la bellissima Piazza di San Marco, per la quale passa il Sereniss. Principe in processione con la Signoria il giorno solenne del Corpo di Cristo... (in alto) e Feste che si sogliono fare per la città della caccia del toro, amazzar la gatta col capo raso, pigliar l'anadre, pigliar l'occa nell'acqua et altro (a sinistra), dagli Habiti d'Huomeni et Donne veneziate di Giacomo Franco, 1610 MARCIANA





Fig. 27 - Gabriel Bella, *L'ingresso di un procuratore di San Marco*, post 1779 - ante 1792, Venezia, Pinacoteca Querini Stampalia



Fig. 28 - Joseph Heintz il Giovane, *La processione de Redentore*, XVII secolo, Venezia, Museo Correr





Fig. 29 - Gabriel Bella, *L'andata del Doge a San Zaccaria*, post 1779 - ante 1792, Venezia, Pinacoteca Querini Stampalia



Fig. 30 - Francesco Guardi, *Il Bucintoro dirige alla Riva degli Schiavoni durante la festa della Sensa*, 1780 circa, Copenhagen, Staten Museum for Kunst



TAV. XVI

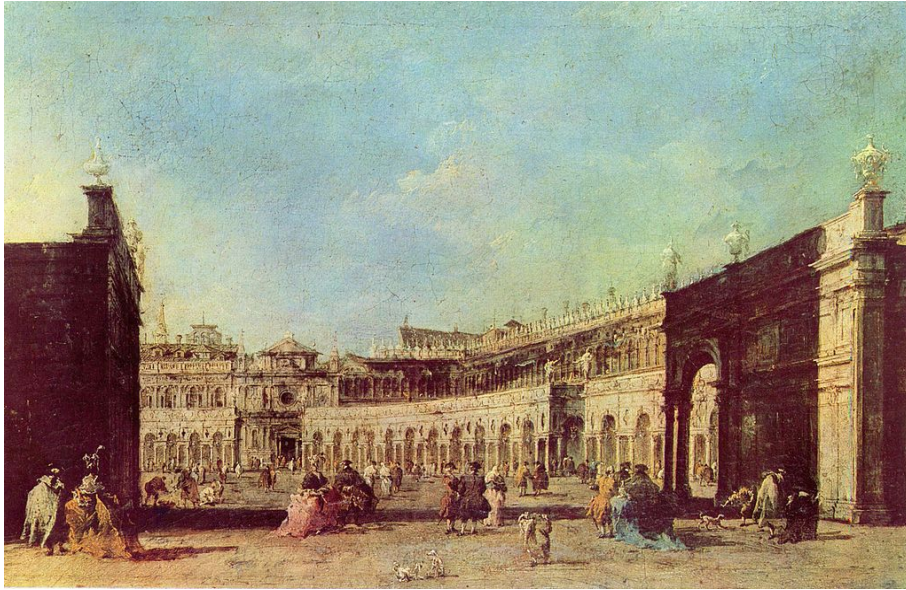


Fig. 31 - Francesco Guardi, *Piazza san Marco Parata per la festa della Sensa*, post 1780, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig 32 - Francesco Guardi, *La Regata sul Canal Grande nei pressi di Rialto, ???*, Lisbona, Fondazione Gulbenkian



Fig. 33 - Giandomenico Tiepolo, *Il Mondo Nuovo*, 1791, Venezia, Ca' Rezzonico



TAV. XVII

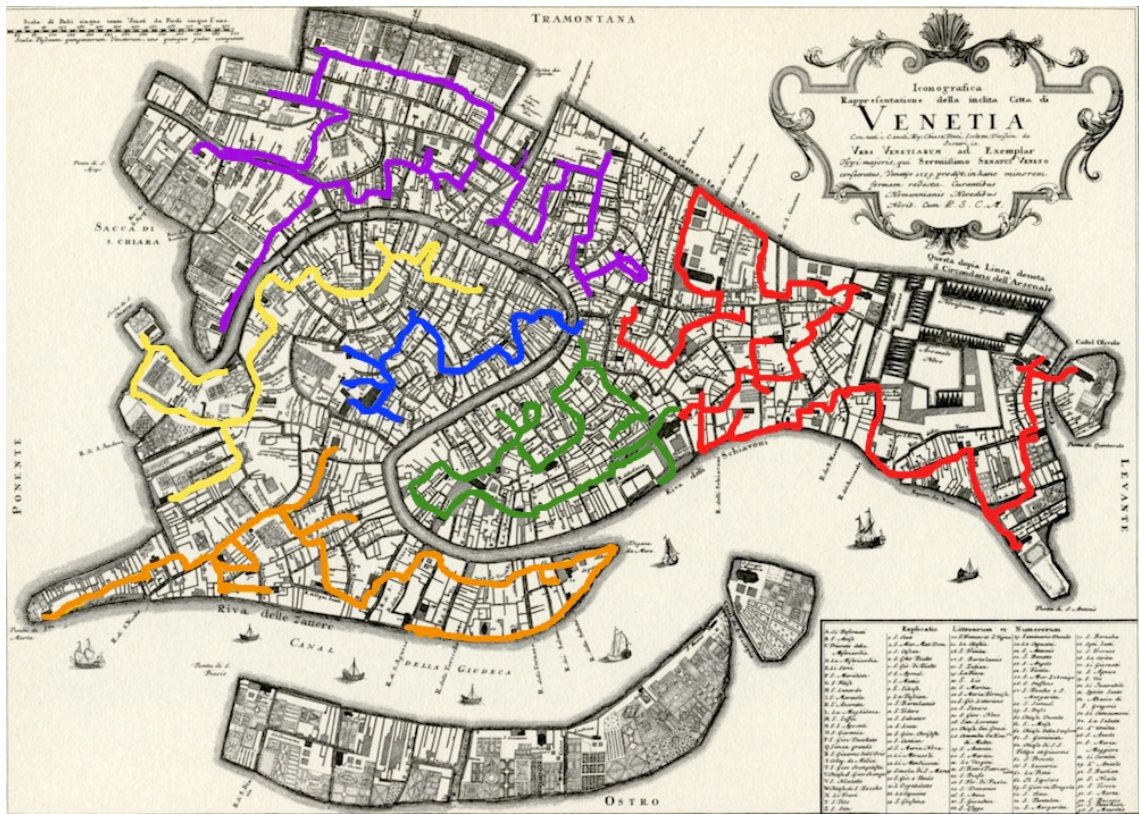


Fig. 34 - Visualizzazione dei percorsi nel *Forestiere illuminato*

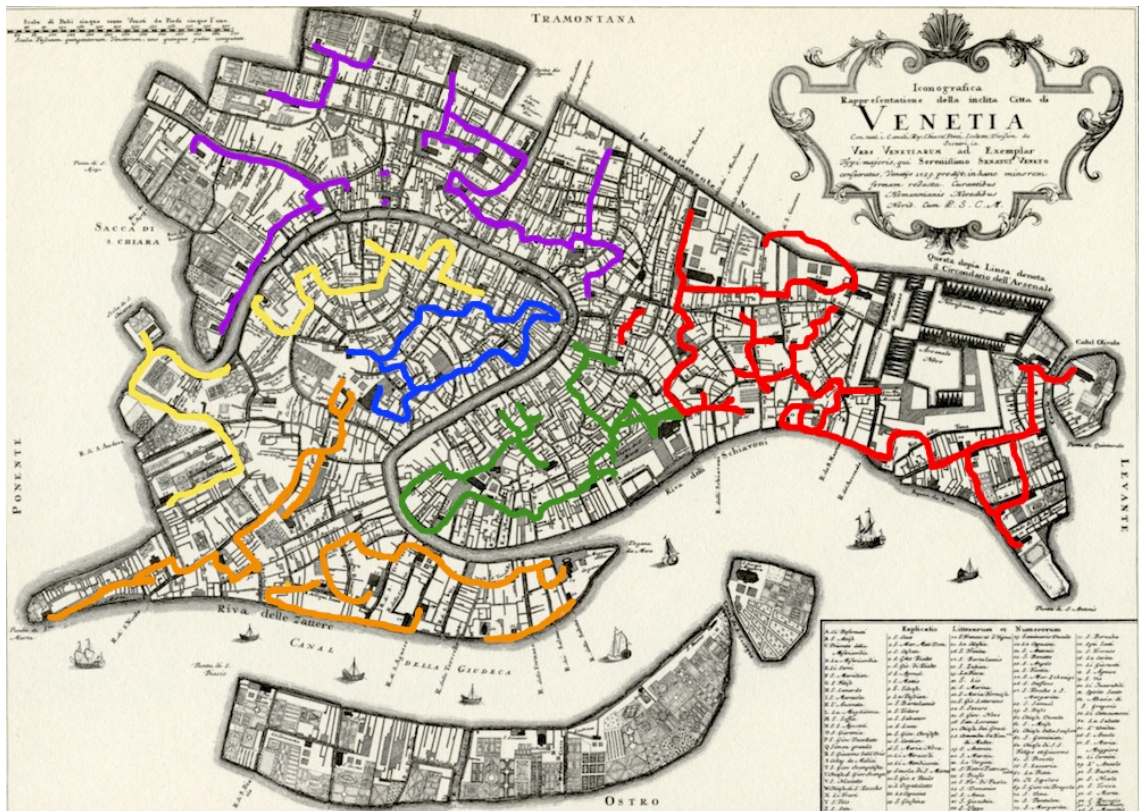


Fig. 35 - Visualizzazione dei percorsi nella *Guida de Forestieri* di Vincenzo Coronelli, edizione del 1744



TAV. XVIII



36



37



38



39

Figg. 36-39 - Francesco Zucchi, *Teatro delle fabbriche più cospicue*, 1740. In senso orario dall'alto: *Veduta di Venezia venendo dalla parte della Fossetta*, *Veduta di Venezia venendo dalla parte di Chioggia*, *Veduta di Venezia venendo dalla parte di Mestre*, *Veduta di Venezia venendo dalla parte di Fusina*



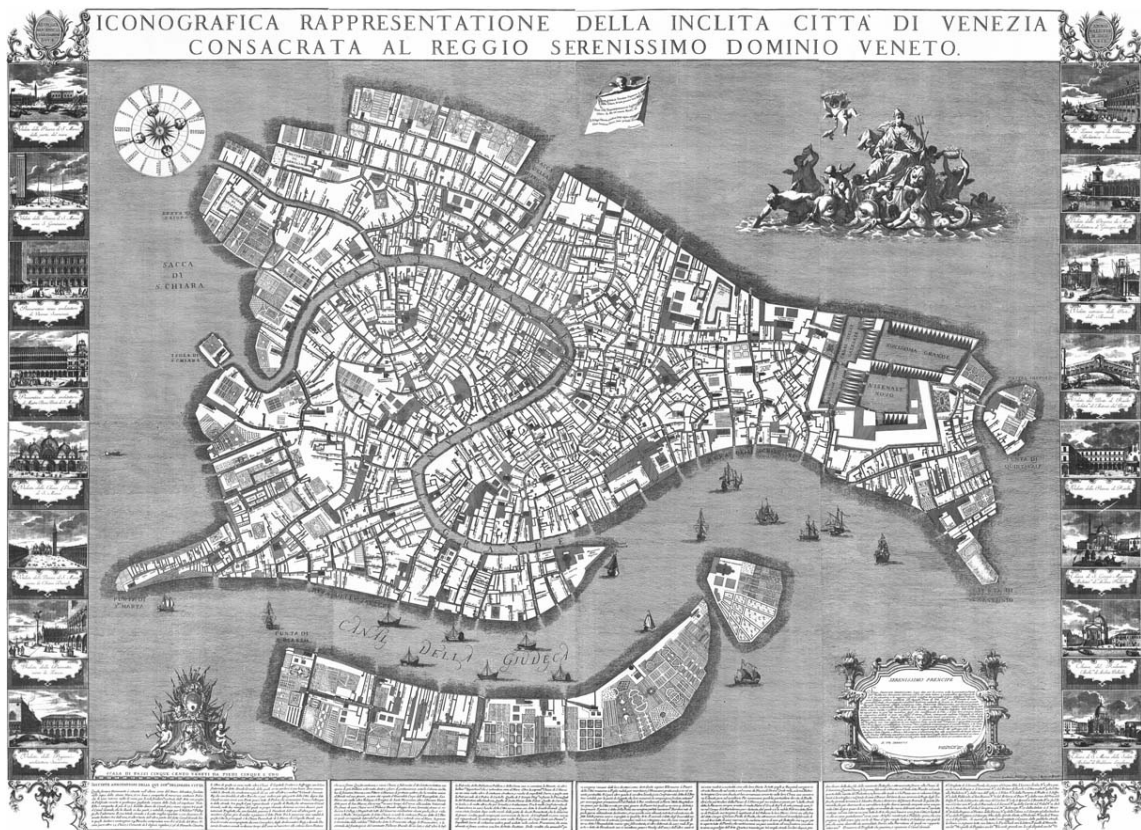


Fig. 40 - Lodovico Ughi, *Iconografica rappresentazione della inclita città di Vene*, Venezia, 1729



Fig. 41 - Lodovico Ughi, *Iconografica rappresentazione della inclita città di Vene*, copia, Norimberga, 1732



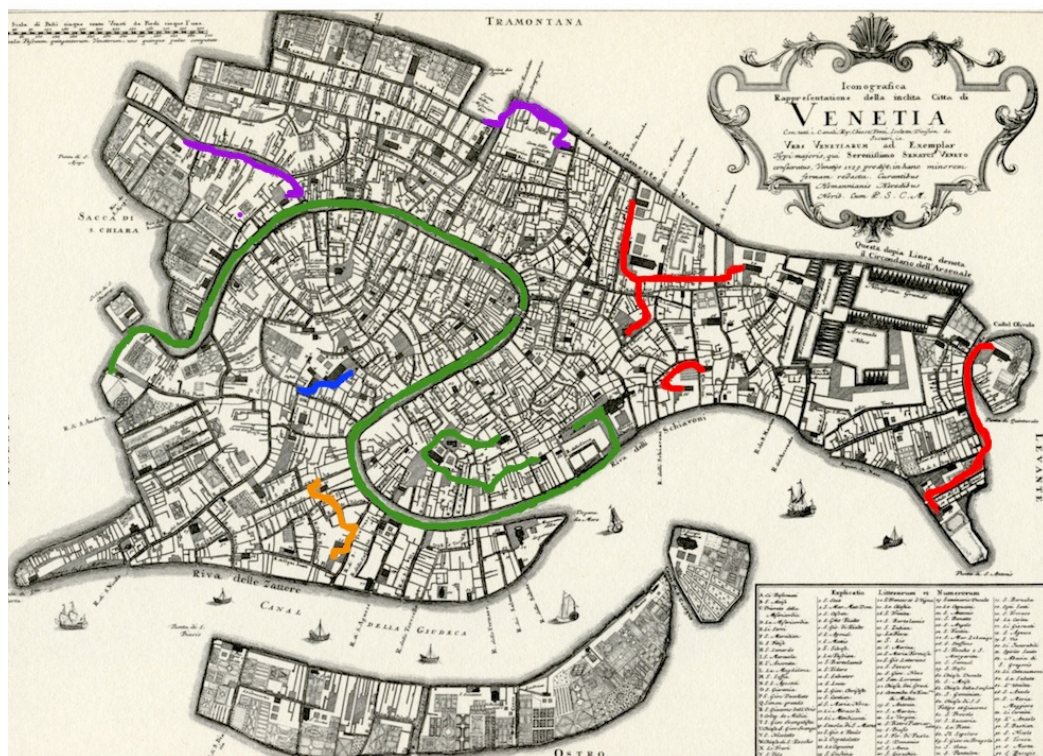
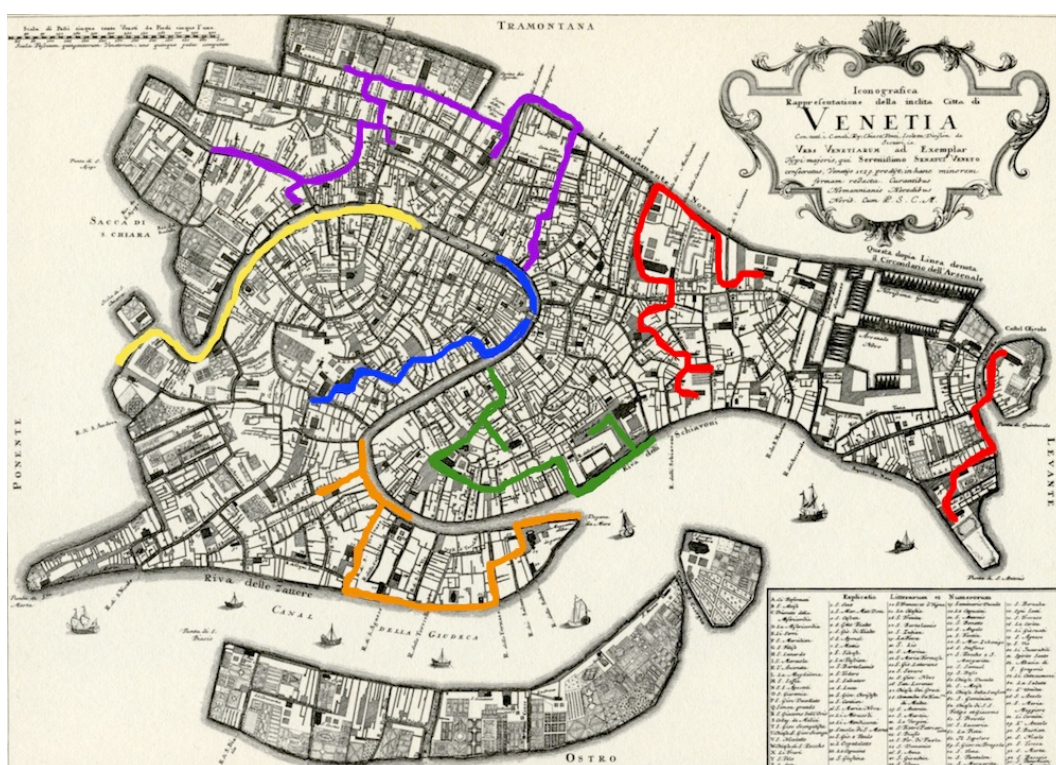


Fig. 42 - *Il Gran teatro di Venezia*, Per Domenico Lovisa, 1717, visualizzazione della successione delle tavole (esemplare BNMV: 166.D.21)



*Il Gran teatro di Venezia*, Per Domenico Lovisa, 1717, visualizzazione della successione delle tavole (esemplare Biblioteca Casanatense di Roma)





Fig. 44 - Giuseppe Valeriani, Carlo Zucchi, *Veduta della Dogana di Mare di Venezia*, in *Il Gran teatro di Venezia*, Per Domenico Lovisa, 1717



Fig. 45 - *Campo di S. Maria Formosa*, in *Il Gran teatro di Venezia*, Per Domenico Lovisa, 1717





Fig. 46 - Pontis D. Jobi, super Canalem Regium extensi, eiusq[ue] vicini[a]e prospectus, in *Il Gran teatro di Venezia*, Per Domenico Lovisa, 1717



Fig. 47 - Veduta della facciata della chiesa di S. Eustachio sopra il Canal Grande di Venetia, in *Il Gran teatro di Venezia*, Per Domenico Lovisa, 1717





47



48

Figg. 47-48 - Antonio Canal, Antonio Visentini, *Urbis Venetiarum prospectus celebriores*, 1742: tavole dal titolo *Caput Canalis et ingressus in urbem* (in alto) e *Ex Ponte Rivoalti ad orientem, usque ad Aedes Foscarorum, cui respondet Ripa Vinaria* (in basso)



Figg. 49-50 - Antonio Canal, Antonio Visentini, *Urbis Venetiarum prospectus celebriores*, 1742: tavole dal titolo *Pons Rivoalti ad occidentem, cum Aedibus Publicis utrique Lateri adjectis* (in alto) e *Ex Fullonio usque ad Aedem S. Clarae ubi Canalis desinit* (in basso)





51



52

Figg. 51-52 - Antonio Canal, Antonio Visentini, *Urbis Venetiarum prospectus celebriores*, 1742: tavole dal titolo *Platea S. Stephani ad meridiem* (in alto) e *Area S.S. Apostolorum cum eorum Templo* (in basso)



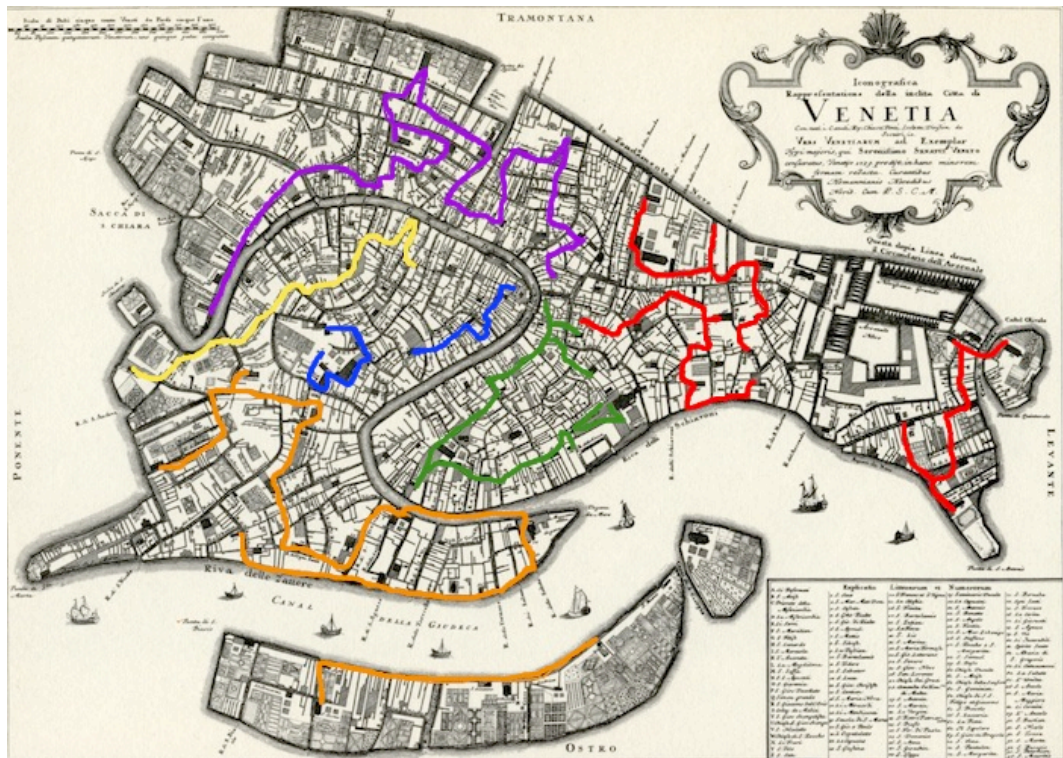


Fig. 53 - Visualizzazione dei percorsi nel *Voyage d'Italie* di Charles Nicolas Cochin

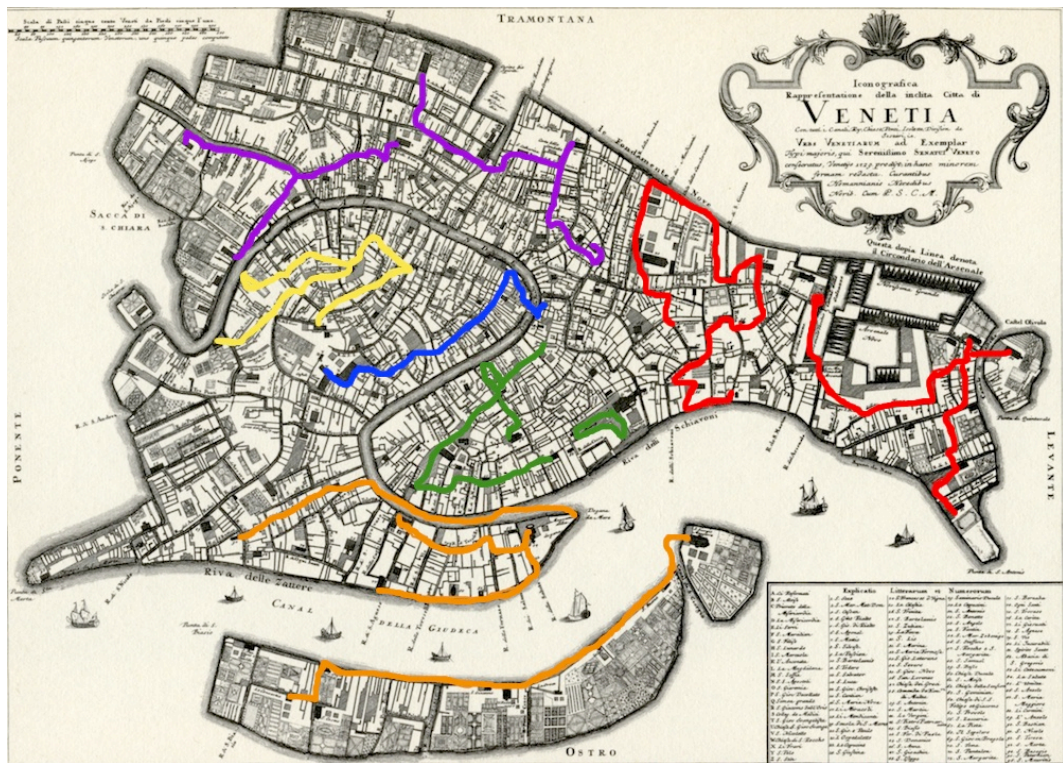


Fig. 54 - Visualizzazione dei percorsi nel *Description historique et critique de l'Italie* di Jerome Richard



TAV. XXVII

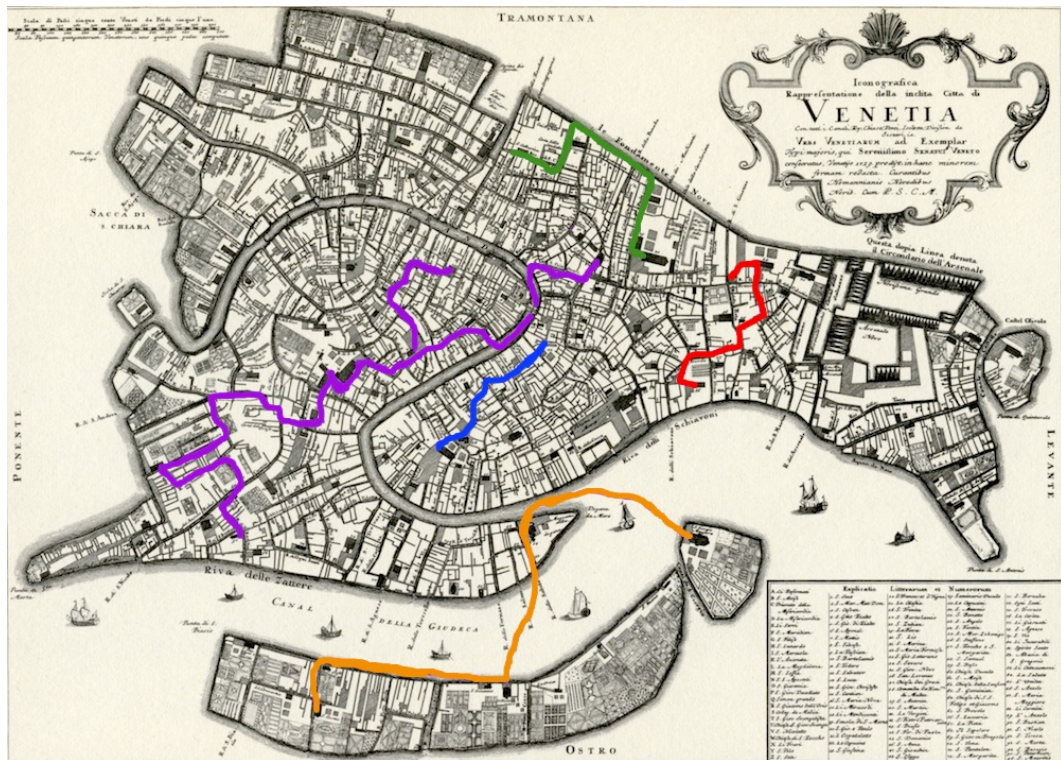


Fig. 55 - Visualizzazione dei percorsi di *A sketch of a tour on the continent* di James Edward Smith

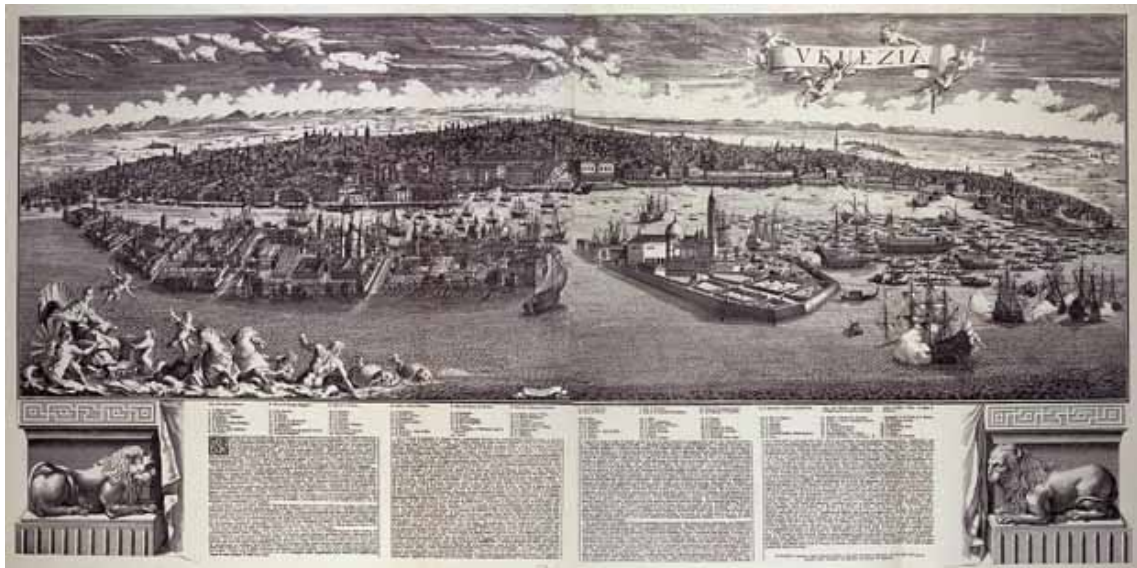
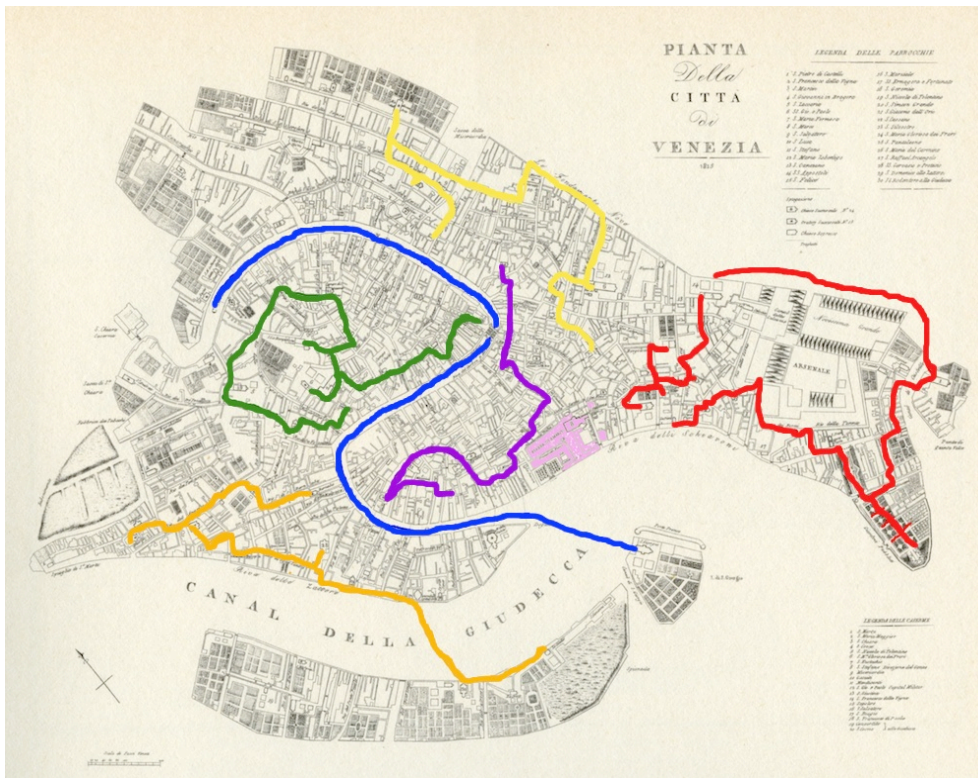


Fig. 56 - Giorgio Fossati, *VENEZIA*, 1743





57

92      GIORNATA PRIMA

LOCALITÀ	NUMERO progressivo	OGGETTI Epoche ed Autori	COSE MERITEVOLI di particolare attenzione ed osservazioni
AL PONTE DI CANONICA	15 P. *	<p><b>PALAZZO TREVISAN.</b></p> <p>ARCHITETTURA dello stile de' Lombardi. D' ignoto Autore. Taluni l' attribuiscono ad uno de' Lombardi altri a Guglielmo Bergamasco.</p>	<p><i>Magnifico Edificio</i> disposto con molta eleganza. Incrostato di marmi, fra i quali distinguonsi i Greci, ed Egizj. Annunzia l' Epoca del ri- sorgimento della buona Archi- tettura.</p> <p style="text-align: center;">NB.</p> <p><i>Confrontando il Prospetto di questo Palazzo con quel- lo della Chiesa di S. Basso descritta al N.º 8, si ravvi- sano le due estremità oppo- ste del Vertice cui nel seco- lo XVI era salito l' ottimo gusto Architettonico.</i></p> <p><i>Il primo può collocarsi al cominciamento dell' ascesa, ed il secondo al termine del- la discesa.</i></p> <p><i>Scorse infatti fra l' uno, e l' altro l' intervallo di oltre due Secoli, nei quali l' Ar- chitettura fece rapidamente il suo giro.</i></p> <p style="text-align: center;"><b>FINE</b> DELLA GIORNATA PRIMA.</p>

58

Fig. 57 - Visualizzazione dei percorsi negli Otto giorni a Venezia di Antonio Quadri (in alto)

Fig. 58 - Organizzazione delle informazioni in una pagina degli Otto giorni a Venezia di Antonio Qua (a sinistra)

# I

## CAPITOLO TERZO

### **La percezione e l'interpretazione degli spazi: l'area marciana e il Canal Grande**

Nei capitoli precedenti abbiamo chiarito le modalità di interazione tra i fruitori e la città di Venezia, in particolare considerata nella sua forma globale e nella sua struttura interna. Abbiamo dunque messo in luce come certe sue caratteristiche uniche influenzino sensibilmente l'esperienza dello spazio urbano e la sua interpretazione, sia da un punto di vista strettamente pratico (specialmente per i visitatori stranieri) che rappresentativo, allorché si tenta di razionalizzare con la parola e con l'immagine un contesto che nasce e si sviluppa seguendo un moto organico, solo in minima parte indirizzato da regole aprioristiche. Ne deriva dunque un ampio spettro di immagini, ai cui estremi si trovano la Venezia totalmente astratta, descritta attraverso categorie derivanti da un bisogno celebrativo (o più raramente anticelebrativo) e che si mostra unicamente attraverso le sue preziosità, e una Venezia *umana*, concreta e percepibile, in grado di mettersi a nudo e lasciarsi vivere, nonostante le reali difficoltà che questa pratica comporta. In sintesi, fino a ora abbiamo analizzato come la città *nel suo complesso e nei suoi elementi costitutivi* entri in relazione con coloro che la osservano e la percorrono, senza entrare nel merito dei singoli spazi ed edifici di cui è composta; a questo punto è pertanto necessario indagare come questo rapporto influenzi la percezione di taluni luoghi della città, se può esistere in questo senso una gerarchia in termini di fruizione, prendendo in considerazione ancora una volta le tracce che questo processo ci ha lasciato nella produzione di testi e immagini raffiguranti la città. Prima di entrare nel

dettaglio del discorso, dobbiamo chiarire alcune questioni rimaste ancora in sospeso e che si ricollegano all'argomento del precedente capitolo: prima di tutto, nel dettaglio, come la natura anfibia di Venezia influenzi la visione e la percezione dei suoi luoghi e il legame tra questa percezione e le modalità di traduzione degli spazi cittadini in immagine. Infine, anche attraverso l'analisi delle finalità di fruizione che caratterizzano questi stessi luoghi, arriveremo ad elaborare delle proposte in merito alla qualità del rapporto di reciprocità tra la rappresentazione visiva di Venezia e le modalità della sua esperienza.

### **3.1 - La fruizione di Venezia dall'acqua e sulla terra**

Si è visto nel capitolo precedente come la natura anfibia di Venezia comporti anche una diversa e complementare possibilità di spostamento all'interno dei suoi spazi. Si è anche accennato all'importanza di questo aspetto per una piena comprensione della città, evidenziando come taluni cambiamenti della sua struttura, specialmente per quanto riguarda la viabilità, abbiano influenzato il modo di interpretarla da parte dei visitatori stranieri e tuttora incidano, in modo anche più pesante, sulla percezione dei turisti<sup>1</sup>, i quali, grazie alla capillare presenza di ponti e al potenziamento dei percorsi pedonali, raramente si trovano a percorrere la città con un mezzo acquatico idoneo, diverso cioè dai veloci motoscafi e i poco "esplorativi"<sup>2</sup> vaporetti, a meno che non decidano di ricorrere al costoso giro in gondola, che non conserva più nulla dell'originale funzione. L'esperienza della città nella diversità di aree che la compongono sia dall'acqua che da terra sembra invece essere condizione fondamentale

---

<sup>1</sup> Cfr. GIOVANNI MARIACHER, *Introduzione* a GIANNINA PIAMONTE, *Venezia vista dall'acqua*, 1968, ed. cons. Venezia, Stamperia di Venezia, 1992, pp. 3-4, qui p. 3.

<sup>2</sup> Si intende che il viaggio in vaporetto, pur essendo accessibile a molti, non permette di apprezzare fino in fondo lo spostamento via acqua poiché si limita ad alcuni grandi canali (Canal Grande, Canale della Giudecca, Canale di Cannaregio e così via) e ai bacini, non penetrando *fin nei più remoti angoli della città*, così come raccontavano i viaggiatori del passato. Va aggiunto altresì che il vaporetto è comunque un mezzo più veloce degli antichi traghetti, e dunque comporta una fruizione della città *temporalmente* alterata, come ha pienamente messo in luce nei suoi diversi studi Sergio Bettini, che sul problema del tempo nell'esperienza artistica, architettonica e urbanistica ha riflettuto per tutto l'arco della sua attività scientifica. Cfr., in particolare, SERGIO BETTINI, *Cinema e architettura*, in «Lumen», II (1956), 2, pp. 177-179.

per averne una percezione completa, sia a livello dell'osservazione che da un punto di vista più pienamente corporeo, e tale completezza è dunque la base per interpretarla nella maniera più idonea.

Ne erano consapevoli i viaggiatori, e ne hanno lasciato testimonianza nei loro scritti, certo influenzandosi l'uno con l'altro, anche in questo caso, nei modi espressivi, ma crediamo mantenendo una certa verità nei racconti che riscontriamo per tutto il periodo preso in considerazione. Le osservazioni generate dalla percorrenza delle calli veneziane sono già state oggetto di analisi che qui riprendiamo per sottolineare non tanto l'opinione dei foresti sulla qualità delle strade, ma il fatto che raramente la narrazione di spostamenti via terra dà adito a giudizi estetici sui monumenti, mentre si concentra di più sull'affresco della società veneziana, delle botteghe e delle mercanzie e così via (basti pensare alle Mercerie). Infatti, al livello dello sguardo, è dall'acqua che «The appearance of the city [...] is still more singular»<sup>3</sup>, ovvero che si riesce ad apprezzarla in tutta la sua bellezza:

The Prospects are often very agreeable as you pass along the Canals: The perspective View through the Arches of many Bridges at once, in the lesser Canals, at Palaces frequent in all, but more particularly adorning each side of the great one, make the voyaging through these warry Streets very entertaining<sup>4</sup>.

Ciò che colpisce non è solo la qualità estetica dell'osservato, ma altresì la «varieté des objects que m'offraient les riches palais et les façades d'églises qui à chaque coupe de rame se développaient à ma vue»<sup>5</sup>. In effetti possiamo dire che Venezia è una città che si mostra sull'acqua, nella quale i prospetti tipici delle città di mare si moltiplicano per il numero di canali che la percorrono<sup>6</sup>. Di conseguenza, la maggior parte degli edifici di

---

<sup>3</sup> STOLBERG, *Travels through Germany...* cit., p. 581.

<sup>4</sup> WRIGHT, *Some observations made...* cit., 48.

<sup>5</sup> PETIT-RADEL, *Voyage historique, chorographique...* cit., p. 157.

<sup>6</sup> Per semplificare il discorso si tratteranno di seguito insieme edifici sacri e civili di diverse epoche, senza tenere conto, se non quando strettamente necessario, delle cronologie e delle differenze di stile, poiché il nostro obiettivo non è riportare in sintesi la vicenda architettonica delle chiese e dei palazzi, cosa evidentemente impossibile in poche righe e per la quale rimandiamo alla bibliografia che verrà citata in nota, bensì ricostruire a grandi linee il contesto monumentale con il quale i fruitori sei-ottocenteschi interagivano durante la visita della città. Sull'«offerta» artistica e architettonica di Venezia nel Settecento si vada il recente FAVILLA-RUGOLO, *Venezia '700...* cit.

pregio si affacciano sull'acqua o dalla parte della facciata (più frequentemente) oppure lateralmente, in ogni caso osservabili da un visitatore che stesse passando lungo il canale che li lambisce. Le chiese, ad esempio, spesso sorgono nei pressi di una riva, che solitamente serviva il campo sul quale sorgeva, i quali, per motivi connessi all'igiene dell'area e all'approvvigionamento dei viveri, erano sempre serviti da canali, che sono stati a volte interrati, come nel caso di campo San Polo. Tale consuetudine si mantenne nei secoli, arricchendosi molto presto di un valore scenografico e celebrativo, per cui era la facciata stessa della chiesa a rivolgersi verso il canale o il bacino, come avveniva del resto anche per la prima chiesa di San Marco, di fronte alla quale scorreva il rio Batario oggi scomparso<sup>7</sup>. Il carattere di importanza che rivestiva la scelta di rivolgere la parte più significativa della chiesa verso l'acqua ci è testimoniata ad esempio dalla chiesa di San Giacomo dell'Orio, la cui facciata si trova dalla parte di un angusto campiello affacciato sul rio, mentre è tutto l'intero corpo dell'edificio a mostrarsi, modellandone gli spazi, sull'ampio campo principale<sup>8</sup>, similmente a quanto avviene anche in campo Santa Maria Formosa (dove vengono costruite due facciate), in quello di Santi Giovanni e Paolo, così come avveniva nel passato in altri luoghi dove i canali sono stati interrati, come per San Silvestro e Sant'Agnese. Ancora più significativa è la modalità espositiva degli edifici sacri lungo i canali principali, su tutti ovviamente il canal grande, e i bacini, delle quali molto spesso è la sola facciata a essere visibile dall'acqua, mentre l'intero corpo viene nascosto dagli edifici circostanti, sul modello dei palazzi privati; tale soluzione viene spesso enfatizzata arretrando il prospetto della chiesa rispetto alla riva, così da creare uno spazio antistante, una sorta di pausa nello spartito urbano, che assolve a finalità liturgiche (come nel caso del Redentore), ma anche estetiche. E certamente tale senso scenografico raggiunge l'apice tra Sei e Settecento con la costruzione di templi come la Salute, gli Scalzi, San Simeone Piccolo,

---

<sup>7</sup> Cfr. MICHELA AGAZZI, *Platea Sancti Marci: i luoghi marciani dall'11. al 13. secolo e la formazione della piazza*, Venezia, Comune, Assessorato agli affari istituzionali, Assessorato alla cultura - Università degli studi C' Foscari, Dipartimento di storia e critica delle arti, 1991, pp.79-80.

<sup>8</sup> Cfr. UMBERTO FRANZOI, *Le chiese di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1976, pp. 56-59.



i Gesuati, tanto che all'inizio del Settecento, almeno i tre quarti delle chiese di Venezia erano osservabili tranquillamente passeggiando in gondola<sup>9</sup>.

Medesime considerazioni scaturiscono in relazione ai palazzi, per i quali il rapporto con l'acqua è ancora più diretto, essendo questi nella quasi totalità impostati sul modello della casa-fondaco, ovvero la tipologia di abitazione prediletta dai ricchi (e spesso nobili) mercanti veneziani o stranieri residenti in città (come la nota famiglia Mastelli di origine greca, che possedeva un palazzo sul rio della Madonna dell'Orto)<sup>10</sup>. Di tale relazione avevano coscienza anche i forestieri sei-settecenteschi, che sperimentavano in prima persona la comodità dell'accesso diretto dall'edificio al canale e viceversa, ma tale rapporto non era solamente di tipo funzionale, atto ad agevolare lo scarico delle merci dalle barche al magazzino situato al piano terra della casa; esso si espandeva a tutta la facciata la quale con le sue aperture (le logge, i trafori gotici, le finestre) innescava con l'acqua uno scambio continuo di luce, accentuato dal colore che ne caratterizzava le superfici, almeno fino al XVII secolo: a mosaico, ad affresco, a intarsio marmoreo. Negli ultimi due secoli della Repubblica gli architetti modificarono in parte questo sistema relazionale, potenziando la forza e l'imponenza degli edifici, adottando soluzioni che limitavano forse quel senso di compenetrazione proprio dei palazzi del medioevo e del primo Rinascimento, ma accentuandone il valore scenografico, specialmente in alcuni punti strategici per la visione, non solo sul Canal Grande<sup>11</sup>, sempre lavorando sulla superficie, non più con il colore, ma attraverso il chiaroscuro dato dalle aperture e dalle decorazioni in pietra bianca.

Ciò raramente avveniva sulle *insule*, e quasi mai lungo le calli, poiché il sistema viario di terra manteneva una funzione primaria di collegamento e le strade, come sappiamo,

---

<sup>9</sup> Tale proporzione si è ricavata dall'osservazione della posizione rispetto ai canali degli edifici sacri riportati sulla pianta di Venezia di Ludovico Ughi del 1729. Si sono dunque tenute in considerazione tutte le chiese andate distrutte, nonché quelle situazioni poi modificate nel tempo con l'interramento dei rii (San Silvestro, Sant'Agnese, San Francesco di Paola, ecc.) o la realizzazione di costruzioni tra la chiesa e l'accesso all'acqua. Per un'ampia trattazione sulla chiese veneziane si vedano FRANZOI, *Le chiese di Venezia...* cit.; SABINA VIANELLO, *Le chiese di venezia*, Milano, Electa, 1993; ALESSANDRA BOCCATO, *Chiese di Venezia*, San Giovanni Lupatoto (Verona), Arsenale, 2010.

<sup>10</sup> Cfr. ALVISE ZORZI, *I Palazzj veneziani*, Udine, Magnus, 1989, pp. 218 sgg.

<sup>11</sup> Come Palazzo Lezze alla Misericordia di Baldassarre Longhena, (1650-1660); Palazzo Zenobio ai Carmini di Antonio Gaspari, (1690-1700); Palazzo Priuli-Manfrin di Andrea Titali, (1735 circa). Cfr. ELENA BASSI, *Palazzj di Venezia: admiranda urbis venetae*, ed cons. Venezia, Stamperia di Venezia, 1987; ANDREA FASOLO, *Palazzj di Venezia*, San Giovanni Lupatoto (Vr), Arsenale, 2003.

avevano dimensioni proibitive per riuscire a cogliere la bellezza di un prospetto; di conseguenza non aveva senso costruire, anche lungo i principali assi viari (che non fossero quelli acquei), come le mercerie o le attuali Ruga Rialto e calle dei Fabbri, degli edifici di pregio<sup>12</sup>. Tale eventualità si verificava invece più spesso negli spazi aperti, la piazza (che tuttavia merita un discorso a sé) e i campi, sui quali sorgono palazzi patrizi di grande importanza; spesso comunque questi edifici avevano una doppia facciata, corrispondente al doppio accesso (un po' come avveniva per talune chiese), come nel caso di palazzo Ruzzini a Santa Maria Formosa. Si conferma dunque da questa pur breve analisi la prevalenza del fronte acqueo rispetto a quello di terra come spazio di presentazione dell'immagine di sé da parte della città, direttamente e singolarmente nella persona dei membri del patriziato, quest'ultimo caso sempre più frequente negli ultimi secoli della Repubblica per quel processo di dislocazione dell'iniziativa edilizia e decorativa che caratterizza questo periodo<sup>13</sup>. Dal punto di vista dei fruitori, tale prevalenza si traduce com'è ovvio in una possibilità di visione ottimale, data dalla combinazione di una giusta distanza dall'edificio e una corretta prospettiva dello sguardo.

La duplicità veneziana non si risolve soltanto nella contrapposizione statica di punti di vista, ma coinvolge anche situazione più propriamente performative, poiché, nelle due nature, non è solo lo sguardo che cambia, ma la qualità della partecipazione del fruitore allo spazio urbano. Riprendiamo a questo proposito le già citate parole di Edwin Wright, il quale, parlando appunto del tragitto in barca lungo i canali afferma che la vista dall'acqua «make the voyaging through these warry Streets very entertaining»<sup>14</sup>. Un viaggio dilettevole e appassionante, valido nel suo andamento temporale e non solamente in funzione della meta da raggiungere, specialmente percorrendo il canal Grande «when you see the Gondola's to and fro in such Multitudes, between two Ranges of the finest Buildings imaginable, and discover new Towers, or new Cupola's,

---

<sup>12</sup> Questo ovviamente non accadeva in altre città di terraferma, dove anzi l'eventualità di costruire un palazzo o una chiesa in una strada non particolarmente ampia aveva portato gli architetti a trovare soluzioni ottimali di decorazione della facciata, tali che si potesse osservare e apprezzare nella sua interezza anche da breve distanza, come nel caso della Chiesa di Sant'Andrea della Valle a Roma (cfr. ALBA COSTAMAGNA, *Sant'Andrea della Valle*, Milano, Skira, 2010). A Venezia tuttavia, gli spazi sarebbero stati davvero troppo angusti per permettere una tale soluzione.

<sup>13</sup> Cfr. KIEVEN, PASQUALI (a cura di), *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Settecento ...* cit.

<sup>14</sup> WRIGHT, *Some observations made...* cit., 48.

every Stretch of the Oar your *Barcarolo's* make»<sup>15</sup>. Tale considerevole coinvolgimento, anche emotivo, nella percezione della città, deriva dunque non solamente dall'indiscutibile bellezza e qualità architettonica degli edifici osservati, ma dal tipo di fruizione che se ne fa comodamente seduti in gondola, attraverso un movimento lento e costante che permette una presa di coscienza graduale, "a ogni colpo di remo", della particolare conformazione dello spazio urbano e della sua parte monumentale, dando quindi all'osservatore il tempo necessario per coglierne la qualità del tutto singolare. La percezione acquee di Venezia è pertanto connotata da continue scoperte, ma secondo un ritmo cadenzato e regolare, dato dalla corrispondenza tra le componenti spaziale e temporale dell'esperienza. In questo senso essa si contrappone nettamente alla percezione che deriva dagli spostamenti via terra, che si svolgono in un ambiente assimilabile, nella forma reticolata, a quello dei canali, ma sostanzialmente diverso nelle dimensioni e nella finalità di percorrenza, che nella maggior parte dei casi concerne la necessità di raggiungere una destinazione tutto sommato prossima al luogo di partenza. Tuttavia, soprattutto nel caso dei turisti, è probabile che si percorresse lo spazio urbano terreno anche con una più esplicita finalità esplorativa (come d'altra parte ci testimoniano molti diari) e dunque per un tempo e un percorso più dilatati: in questo caso, la conformazione del sistema viario, che combina calli molto strette e contorte a zone più ampie nei campi, provoca una percezione discontinua, in cui si alternano le strade, lungo le quali si passa e, solitamente, non ci si ferma, e i campi, che fungono da pause, da rallentamenti percettivi, nel ritmo "sincopato" della camminata.

Ragionando in termini generali, la dicotomia di movimento all'interno del contesto urbano veneziano non dipende dunque solamente dalla diversità del mezzo di locomozione, situazione che avremmo ritrovato anche nelle città di terraferma dove similmente ci si poteva spostare a piedi o attraverso le carrozze o a cavallo. Al contrario, mentre in questi casi i sistemi di trasporto condividono sostanzialmente la medesima area di percorso, nel caso di Venezia sussiste invece una esclusività nella relazione tra mezzo e spazio, per cui all'acqua corrisponde forzatamente l'utilizzo della barca e alla terra l'assenza di qualsiasi genere di mezzo. In parole povere, quello che si vede dall'acqua, e il modo in cui lo si vede, non si può parimenti osservare da terra,

---

<sup>15</sup> BREVAL, *Remarks on several...* cit., p. 208.

non nel senso di una visione statica, ma di una percezione dinamica, ovvero nella successione delle emergenze architettoniche. Ne deriva che, quando si voglia percorrere la città con il fine di ammirarne e conoscerne i monumenti e le relazioni formali che tra essi intercorrono, si può certamente indicare il modo più corretto per farlo, l'unico possibile, cioè muoversi con la barca e non una barca qualsiasi, ma la gondola<sup>16</sup>.

### 3.2 - Tra terra e acqua: esperienza e rappresentazione

Le osservazioni sin qui esposte potrebbero apparire scontate se ci si limitasse a constatare lo stato di fatto; tuttavia nel nostro caso questo chiarimento è necessario per poter procedere all'analisi dei "luoghi" di cui è composta Venezia, i quali sono formati non soltanto dalle emergenze concrete, ovvero le architetture e gli altri segni percepibili, ma da tutto lo spazio che sta *tra* queste emergenze, il quale esiste per essere esperito da una comunità di fruitori secondo esigenze diverse, che contribuiscono a delinearlo tanto quanto la componente materiale. Questo non soltanto in termini spaziali, ovvero di un'esperienza sensibile, ma soprattutto in termini rappresentativi: è proprio su questo piano che a Venezia si gioca lo scarto tra le diverse modalità di raffigurazione dei singoli spazi urbani (dunque non dell'intera *forma urbis*), sia in termini quantitativi che qualitativi. Intendiamo dimostrare che molto spesso la rappresentazione di talune aree cittadine, nel nostro caso specifico l'area marciana e il Canal Grande, sia nella ricorrenza più o meno frequente di loro immagini, che nella modalità di raffigurazione prescelta, è in stretto rapporto con le consuetudini di fruizione che le caratterizzavano, e inoltre che questa pratica influenzava, a volte modificandoli, la percezione e il significato di questi stessi luoghi. Proprio per questo,

---

<sup>16</sup> Cfr. BETTINI, *Venezia: nascita...* cit., p. 10. Si veda cosa afferma Rangoni de Gonzague: «[...] ce sont des canaux bordés de maisons, dont quelques-uns ont des quais sans parapets, où l'on marche en gondole, voiture délicieuse qui fend le flots avec une vélocité étonnante, en laissant immobiles ceux qui sont dedans. Elles sont couvertes & tapissées de noir ; mais le noir est égayé par les glaces de la porte & des fenêtres. Voilà les carrosses de Venise : les chariots & les charrettes sont des barques»: Rangoni de Gonzague, *Lettres de Madame la Princesse...* cit., pp. 62-63.

volendo comprendere quale fosse il valore di determinati spazi cittadini nell'esperienza di Venezia tra la fine della Repubblica e i primi decenni dell'Ottocento e di come essa si modificò nel corso del tempo, sarà necessario indagare a fondo tale reciprocità, tenendo in considerazione, molto più di quanto non è stato fatto sin'ora, le questioni che riguardano le modalità di trascrizione dello spazio urbano veneziano sulla superficie bidimensionale della tela o della lastra, o, più in generale, il problema del vedutismo.

Non intendiamo entrare nel dettaglio della totalità delle questioni legate al genere della veduta, poiché saremmo costretti a tenere in considerazione aspetti che non rientrano a pieno titolo nelle finalità del presente studio, come, ad esempio, la qualità della stesura pittorica o le influenze stilistiche tra i diversi pittori, o ancora le problematiche tipologiche che si riassumono nell'annosa questione della differenza tra veduta e capriccio<sup>17</sup>. Gli elementi che ci interessa invece mettere a fuoco riguardano la qualità dello sguardo su Venezia e le sue strategie di rappresentazione, non tanto da un punto di vista tecnico o strettamente compositivo, interrogandoci su come gli artisti fissassero nella pratica l'immagine sul supporto e quali regole prospettiche seguissero per darle una forma: questi quesiti hanno già trovato risposta in lavori dai quali questo discorso non può comunque prescindere. La prospettiva adottata riguarda invece più nel dettaglio la modalità di inquadramento della realtà urbana, ovvero si lega al problema della scelta e dell'intenzionalità a essa sottesa<sup>18</sup>.

Per chiarire preliminarmente il discorso, che in questa sede sarà condotto attraverso l'analisi e il confronto tra le modalità rappresentative dell'area marciana e del Canal Grande, si rende necessario riprendere brevemente la contrapposizione che abbiamo visto instaurarsi nella prima metà del Settecento, tra la pianta di Ludovico Ughi e la veduta di Giorgio Fossati. In un recente saggio nel catalogo di una mostra su Canaletto

---

<sup>17</sup> Si veda sulla questione il fondamentale lavoro di CORBOZ, *Canaletto: una Venezia immaginaria...* cit.

<sup>18</sup> Sul problema dell'intenzione si veda MICHAEL BAXANDALL, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica dell'opera d'arte*, 1985, tr. it. Torino, Einaudi, 2000; nel caso delle vedute di Venezia l'intenzionalità è strettamente legata al modo in cui Venezia si mostra a livello internazionale, ovvero al suo pubblico straniero: cfr. LEVEY, *I vedutisti veneziani...* cit..



al musée Maillot di Parigi, Lionello Puppi<sup>19</sup> ha messo in relazione queste due esperienze cartografiche con l'operazione di sfaldamento della realtà urbana compiuta da Carlevarijs con le *fabriche, e vedute di Venezia* del 1703, individuando in tali diverse queste tipologie di traduzione di Venezia in immagine una conseguenza della messa in discussione dell'ideologia del mito, così come era stata elaborata a partire dal Quattrocento, attraverso una comune "logica paratattica" che «sollicite une perception paractique de l'*imago urbis* [...] invitant à une lecture parcellaire de l'ensemble»<sup>20</sup>. Scrive infatti Puppi:

Cela signifie avant tout que le contexte historique a évolué, minant les certitudes de l'impavide conscience de soi qui s'était insinuée dans le mythe, déterminât à présent un experii différent de celui de la cité dont l'éclat éblouissant d'une impossible apparition unitaire s'estompe en segments de lumière. L'impérieuse solennité du schéma et du maillage de la procession, comme représentation d'une identité, se manifeste dans la rencontre de l'épisode politique qualifiant de sa propre histoire et de l'événement religieux, se fragmentant alors en épisodes séparés d'exhibition fastueuse, tandis que l'événement de la Veneta Magnificienza dans des moments de Venete Magnificienze se dévide à son tour dans les cadences de la trame narrative qui construit la structure de «ces livres à voir», voués à une immense fortune éditoriale en raison de leur intention explicite de rendre plus facile à la connaissance des pays étrangers [en somme, pour instruire l'étranger] les beautés de la ville qui ont émergé de la déconstruction de l'*imago urbis* issue du mythe<sup>21</sup>.

In senso percettivo, ci sembra che la pianta di Fossati inviti a una lettura particellare più che dell'intero corpo urbano (come avviene in Ughi e Carlevarijs), solamente del profilo sud della città e delle isole in primo piano, lasciando quasi del tutto indistinto tutto il resto e dunque mantenendo una gerarchia di valori tra le diverse aree urbane, specialmente tra l'area marciata e il corpo retrostante della città, che non ritroviamo in Ughi e che tuttavia non conserva più il senso che recava nella pianta di de' Barbari e va

---

<sup>19</sup> Cfr. LIONELLO PUPPI, *De l'imago urbis du mythe de Venise à sa déconstruction dans la veduta*, in *Canaletto à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Maillot, 19 settembre 2012- 10 febbraio 2013), Tecniarte, Paris, 2012 a cura di Annalisa Scarpa, pp. 26-36.

<sup>20</sup> Ivi., p. 35

<sup>21</sup> Ibidem.

interpretata secondo le parole di Puppi. La coscienza della difficoltà di rappresentare la *forma urbis* nella sua interezza e policentricità è incarnata nella pianta del Fossati e nelle altre forme di rappresentazione; tuttavia Fossati non sembra dare una “soluzione” al problema rappresentativo, così come invece a nostro avviso avviene sia nella pianta dell’Ughi, attraverso la messa a nudo della struttura urbana, sia attraverso la frammentazione sintattica del vedutismo: il processo si inaugura con Carlevarijs, che inizia a sezionare la città, ma saranno i vedutisti di metà Settecento, e Canaletto in particolare, a fornire forse l’unica soluzione possibile al problema rappresentativo di Venezia, ricomponendo le vedute urbane in insiemi coerenti che non rispecchiano la città quale è, ma quale dovrebbe essere, e rispondono al tentativo di «governare l’immagine del sistema urbano di Venezia»<sup>22</sup>. È la Venezia che “fabbricar potrebbsi”<sup>23</sup>, ma non l’unica rappresentata in un secolo in cui

Il linguaggio delle arti [...] occupa, fisicamente non meno che ideologicamente, la città; se taluno appariva interessato e forse incalzato dal problema – squisitamente illuminista – di spiegare e dar ordine alla struttura urbana, altri, al contrario, risultava affascinato da quanto di dedalico e oscuro, di contraddittorio e difforme essa conservava e celava nelle sue viscere, nel suo stesso disegno, nel suo mostrarsi e voler essere proteiforme<sup>24</sup>.

Vediamo ora come tali considerazioni si declinano nei discorsi relativi all’area marciana e al Canal Grande.

### **3.3 - Attorno alla Basilica: la fruizione dell’area marciana**

A differenza di altre zone di Venezia che progressivamente perdono o acquistano importanza e dunque vedono modificarsi il proprio peso all’interno del contesto urbano, l’area marciana mantiene pressoché intatta la propria rilevanza per tutto l’arco

---

<sup>22</sup> GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia nel Settecento...* cit., 21.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, p. 16

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 22.

cronologico preso in considerazione; tale rilevanza si basa sul valore degli edifici, tra i più significativi della città sia sul piano architettonico che, in particolare, su quello ideologico, nonché da tutte le attività e i riti sacri e civili che vi si svolgevano. La considerazione, indiscussa per il Sei-Settecento, rimane valida anche nei primi decenni dell'Ottocento, quando i segni tangibili del potere perdono il significato originario, derivante dalla peculiare ideologia della Serenissima, e tuttavia restano al centro del discorso figurato sulla città, acquisendo un senso alternativo a quello tradizionale, dedicato non più alla celebrazione dello Stato, ma al mantenimento e alla trasmissione della memoria dei fatti e dei personaggi protagonisti della storia veneziana, in particolare quelli maggiormente connotati da un carattere misterioso, immaginifico o patetico. Lo si comprende bene leggendo le parole di John Scott, pubblicate nel 1821:

Saint Mark seems to me the greatest curiosity of the world: savours of the superstition of the time, its heroism, grandeur of imagination, and imperfection of art. It is made up of consecrated robbery, yet robbery of things only valuable by force of imagination<sup>25</sup>.

Si tratta di un cambiamento nella connotazione dei luoghi del tutto coerente con lo spirito romantico che trovava nella città lagunare sostanza per le proprie rielaborazioni, sia a livello letterario che in immagini, come avviene nell'opera intitolata *Un mois à Venise* di Louis Forbin e Louis Dejuinne (1825)<sup>26</sup>, nella quale le immagini raffiguranti alcuni palazzi della città, con una certa preminenza di Palazzo Ducale, sono associate a racconti tratti dalla storia di Venezia, con l'intento di sottolineare la decadenza della città rispetto ai fasti della Repubblica: «On a cherché à rattacher des sujets historiques aux diverses vues de ces demeures des patriciens de Venise, habitations magnifiques qui étaient, tout à la fois, une forte resse, une digue, et un palais somptueux»<sup>27</sup>.

Se invece si concentra l'analisi sulle testimonianze connesse all'esperienza concreta dello spazio marciano da parte di visitatori stranieri, dovremmo riconoscere una certa

---

<sup>25</sup> SCOTT, *Sketches of manners...* cit., p. 274.

<sup>26</sup> Cfr. LOUIS NICOLAS PHILIPPE AUGUSTE FORBIN, LOUIS FRANÇOIS DEJUINNE, *Un mois à Venise, ou recueil de vues pittoresques dessinées par Mr le Comte de Forbin, et mr. Dejuinne, peintre d'histoire*, à Paris, de l'imprimerie de Firmin Didot, 1825

<sup>27</sup> Ivi, p. III.

perdita di centralità di tutta l'area e una conseguente sempre minore presenza di ampie descrizioni nelle fonti, conseguenza di tutta una serie di modifiche nella percezione e nella fruizione degli spazi e, soprattutto, degli edifici. Se infatti nel 1651 James Howell dichiarava che «*Venice besides her 150 Churches and Monasteries, hath three things worthy of sight, viz. Saint Marks Church and Steeple, the Treasury, and the Arsenal*»<sup>28</sup>, conferendo dunque alla Basilica e al tesoro un peso maggiore che qualsiasi altro segno significante della città (compreso il Palazzo Ducale), circa trent'anni dopo (in un'opera epistolare pubblicata nel 1787, ma la cui lettera dedicata a Venezia è datata 5 novembre 1685) Gilbert Burnet poteva dichiarare quanto segue: «I will not offer to describe neither the *Church* nor the *Palace* of *S. Mark*, which are too well known to need a long digression to be made for them [...]»<sup>29</sup>, per poi tuttavia fermarsi a descriverne alcuni elementi, mentre nel XIX secolo Galiffe, che pure abbiamo visto trattare Venezia con particolare attenzione, dedica alla piazza San Marco solo qualche paragrafo, senza entrare nel dettaglio degli edifici che vi sorgono, ma dandone una veduta d'insieme:

I think I never saw so magnificent a place as that of *San Marco*; [...] This *place* is a long square, closed on three sides by very noble palaces with porticoes, which form a covered walk; all the ground-floors are occupied as handsome shops and coffee-houses, the latter being frequented by ladies of the first rank as well as gentlemen. The third side has two openings; one into the town, the other towards the sea: the buildings on this side, are the strange but grand church of San Marco, and the old palace of the Doge (or as the Venetians pronounce it, the *Doꝛge*.) In front of these are three very high masts bearing colours at their tops, and the lofty tower of *San Marco*. On the sea-shore are two magnificent obelisks: and from thence also the prospect is admirable<sup>30</sup>.

Tuttavia la questione è molto più complessa di quanto possa apparire da queste poche testimonianze, poiché il processo di mutamento dell'esperienza di tutta l'area compresa tra il bacino e la piazza è piuttosto lento e procede in maniera discontinua; inoltre per certi aspetti esso porta paradossalmente a conseguenze opposte rispetto a quelle dichiarate appena sopra relativamente a una più o meno riconosciuta centralità della

---

<sup>28</sup> JAMES HOWELL, *S.P.Q.V. A survey of the signorie of Venice* [...], London, printed for Richard Lowndes [...], 1651, p. 35.

<sup>29</sup> BURNET, *Letters containing...* cit., p. 126.

<sup>30</sup> GALIFFE, *Italy and its inhabitants...* cit., pp. 119-120.

piazza e dell'area circostante rispetto alla città nel suo complesso. L'analisi si complica nel momento in cui alle testimonianze straniere si confrontano non solo le guide veneziane, ma soprattutto le immagini prodotte durante la stagione del vedutismo. Il lavoro svolto per il presente studio, che si limita agli autori principali e soprattutto di origine o residenza veneziana, ha permesso di analizzare molte opere pittoriche raffiguranti l'area marciana, alle quali si devono aggiungere le centinaia di repliche a stampa che furono prodotte durante tutto l'arco cronologico preso in considerazione e delle quali abbiamo parlato ampiamente nel capitolo precedente. La compilazione di due database, per entrambe le tipologie di immagini, nei quali oltre alle informazioni di schedatura si è inserita una voce dedicata al punto di vista (o punto di ripresa) adottato ha permesso di raggruppare le differenti tipologie di vedute e condurre un'analisi qualitativa e quantitativa sulle rappresentazioni sia in senso generale che cronologico: da esse emerge la progressiva moltiplicazione dei punti di vista sugli spazi e sugli edifici rispetto alle raffigurazioni standardizzate cinque-seicentesche, che si avvia con le prime riprese vanvitelliane e, soprattutto, di Carlevarijs, protraendosi lungo tutta l'attività pittorica di Antonio Canal (il principale artefice di tale aumento esponenziale), mentre successivamente la rappresentazione dell'area marciana si assesta su punti di vista canonici e ripetuti, specialmente nell'opera di Francesco Guardi, come è facile rilevare anche dall'analisi sommaria della produzione pittorica dell'artista. È dunque possibile ipotizzare che tali cambiamenti rilevabili nelle testimonianze testuali e visive prese in considerazione corrispondano a un'effettiva evoluzione nella fruizione degli spazi dell'area marciana, affermazione che si conferma dal confronto serrato tra le fonti, il quale evidenzia sovente parallelismi degni di nota.

Prima di procedere all'analisi dettagliata del discorso, occorre definire precisamente cosa si intende per "area marciana": innanzitutto tutti gli spazi denominati "piazza" o "piazzetta" (le due principali, che prendono il nome dal santo titolare della chiesa ducale, ma anche la piazzetta san Basso), l'insieme degli edifici che li delimitano e contribuiscono a dare loro la forma apprezzabile ancora oggi<sup>31</sup>, nonché il campanile, gli

---

<sup>31</sup> Si elencano, in senso antiorario, a partire dall'angolo nord-est: la cortina edilizia sostituita, nel XIX secolo, dal nuovo Palazzo Patriarcale, la chiesa di San Basso, la Torre dell'Orologio, le Procuratie Vecchie, l'Ala Napoleonica (area precedentemente occupata dalla chiesa di San Geminiano), le



stendardi e le colonne di San Todaro e di San Marco. Completano dunque il quadro, le aree prospicienti il bacino, il molo (ovvero la parte terminale della piazzetta, al quale approdavano le navi) assieme al Broglio (la parte antistante la facciata del Palazzo Ducale verso il mare<sup>32</sup>), il ponte della Paglia (con il parallelo ponte dei Sospiri) e il primo tratto della Riva degli Schiavoni, sul quale affacciano le Prigioni, e in ultimo, la riva prospiciente la Zecca e il Fontego della Farina (il Granai di Terranova demoliti al principio del XIX secolo per far posto ai Giardini Reali). Basta una tale sintetica descrizione per trasmettere la complessità strutturale di tutta l'area monumentale, che si è plasmata nei secoli sia assecondando le esigenze liturgiche e celebrative dello Stato connotate da una forte componente ideologica e utopistica, come durante il dogado di doge Andrea Gritti, ispiratore e promotore di quella *Renovatio Urbis* della quale l'architetto Jacopo Sansovino fu interprete principale<sup>33</sup>.

La motivazione per la quale si sono voluti chiarire confini e morfologia della zona monumentale non deriva solamente dalla necessità di definire con esattezza il proprio oggetto di analisi, ma soprattutto dal riconoscimento della presenza all'interno delle fonti di una sostanziale difformità nella percezione dell'area nel rapporto tra il tutto e le parti, nonché nella denominazione dei vari spazi [Fig. 1]. Ancora una volta occorre riferirsi innanzitutto alle fonti quattro-cinquecentesche dove si riscontra la tendenza a definire col termine *piazza* l'insieme delle aree aperte disegnate nel perimetro dagli edifici e dalla laguna, con alcune partizioni interne che si distinguono gradualmente a livello terminologico<sup>34</sup> le une dalle altre, riferendosi talvolta alle attività che vi si svolgevano: in particolare l'area che attualmente prende il nome di piazzetta, ovvero quella compresa tra il palazzo Ducale, il Bacino, la Libreria e la Basilica viene sempre

---

Procuratie Nuove, la Libreria Sansoviniana, la Zecca; dalla parte opposta della piazzetta, passate le colonne, il Palazzo Ducale e la Basilica di San Marco.

<sup>32</sup> Il Broglio era il luogo dove i patrizi si incontravano per discutere delle imminenti elezioni in Palazzo Ducale.

<sup>33</sup> Cfr. MANFREDO TAFURI (a cura di), *"Renovatio Urbis" Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, Roma, Officina Edizioni, 1984. Su Sansovino si veda MANUELA MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano, Electa, 2000.

<sup>34</sup> Ci si riferisce qui *esclusivamente* all'uso che dei termini viene fatto nelle fonti analizzate, ovvero quelle strettamente finalizzate alla descrizione della città e, da una certa data in poi, destinate primariamente a un pubblico straniero. Non intendiamo invece ricostruire filologicamente la vicenda d'uso di questi termini a livello storico e dall'origine della città, anche se ci sembra che le considerazioni emerse dal presente studio rientrino in un certo senso anche in un discorso siffatto. Per ogni considerazione più propriamente storico-filologica, si rimanda alla bibliografia citata in nota.

più spesso nominata nelle fonti periegetiche Broglio (come effettivamente doveva essere chiamata nella consuetudine), nome che rimanda ai primi secoli di formazione della piazza, quando lo spazio era occupato dal *brolo* (l'orto) delle monache del vicino monastero di San Zaccaria<sup>35</sup>, e che associa l'area a ridosso di Palazzo Ducale con la pratica dei patrizi veneziani di accordarsi sul risultato di una votazione politica, pratica che veniva svolta proprio in quell'area<sup>36</sup>. Lo riscontriamo, per quanto riguarda le guide veneziane, in Martinelli e nel *Forestiere Illuminato*, per i quali la *piazzetta* è invece unicamente lo spazio antistante il palazzo dei Dogi, così come appare in un progetto per l'allestimento dei banchi per la fiera della Sensa in Piazza San Marco<sup>37</sup> e come è riportato nei titoli delle tavole raffiguranti la banchina contenute nella quasi totalità delle raccolte di vedute a stampa settecentesche, segnatamente nelle *Fabbriche* del Carlevarijs [Fig. 2], nelle *Singolarità* di Coronelli [Fig. 3] e nel *Gran Teatro di Venezia* [Fig. 4]. La denominazione antica di quest'area si ritrova anche in talune pubblicazioni straniere, come nell'opera di Rogissart, il quale descrive la piazza come un insieme unitario diviso al suo interno in due parti, tra cui quella «qu'on appelle le *Broglio*»<sup>38</sup>.

Gradualmente, nel corso della seconda metà del secolo, inizia a comparire sempre più spesso nelle fonti l'uso del termine *piazzetta* così come lo intendiamo oggi, secondo una successione cronologica che abbiamo riscontrato anche in altri contesti, ovvero prima di tutto, e quasi in contemporanea, le fonti visive<sup>39</sup> e le fonti straniere e, in ultima istanza, le guide veneziane: se infatti ritroviamo il termine nel senso già nel 1720 in Wright<sup>40</sup>, a livello iconografico esso compare per la prima volta nel *Teatro delle fabbriche*

---

<sup>35</sup> Cfr. AGAZZI, *Platea Sancti Marci...* cit., pp. 77-90.

<sup>36</sup> Cfr. DORIT RAINES *Lodovico Manin, la rete dei sostenitori e la politica del broglio nel Settecento*, in *Al servizio dell'"amatissima patria": le Memorie di Lodovico Manin e la gestione del potere nel Settecento veneziano*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 121-165.

<sup>37</sup> Cfr. MANUELA MORRESI, *Piazza San Marco: istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano, Electa, 1999, p. 22.

<sup>38</sup> ROGISSART, *Les delices de l'Italie...* cit., p. 67.

<sup>39</sup> In questo caso possiamo riferirci unicamente alle fonti a stampa, poiché com'è noto ai dipinti non veniva dato un titolo, mentre le tavole riportavano quasi sempre una didascalia, che descrive la scena raffigurata. È proprio questa pratica che ci permette di utilizzare i titoli delle tavole come fonte per capire come venivano nominati gli spazi.

<sup>40</sup> «This Return of the Piazza is call'd the Piazzetta, or little Place. On one fide the Piazzetta [that next the'Doge's Palace] is the Broglio, where the Noblemen meet and walk, and no other Person is to intermix among them, or walk in that part while they are there, except barely to cross»: Wright, *Some observations made in travelling...* cit., p. 49.

di Zucchi<sup>41</sup> [Fig. 5] e da allora l'uso sembra rimanere costante: limitatamente alla nostra cronologia, lo ritroviamo, ottant'anni dopo, nelle *Le fabbriche più cospicue di Venezia* di Cicognara, Diedo e Selva [Fig. 6], nel testo e nella *Pianta della Piazzeta di San Marco*<sup>42</sup>; mentre per quanto riguarda le pubblicazioni veneziane, la prima in cui compare la denominazione della piazzetta nel senso moderno sono gli *Otto giorni a Venezia* di Antonio Quadri.

Questa breve digressione terminologica, al di là della pura ricostruzione filologica, è utile per comprendere come la piazza e gli spazi annessi non fossero percepiti dai visitatori, e anche veneziani, come qualcosa di fisso e canonizzato, considerato che, al di là delle trasformazioni nell'utilizzo dei termini, si rilevano contestualmente reiterazioni di pratiche di denominazione più antiche e tradizionali. Tale riflessione acquista maggiore chiarezza se dalla stretta analisi dei termini passiamo a ragionare sugli spazi che essi andavano a definire e dunque alla percezione che si provava in relazione al tutto e alle singole parti, una problematica strettamente connessa al discorso terminologico. Se infatti nel Cinquecento e fino al periodo a cavallo tra XVII e XVIII secolo la *piazzeta* è sostanzialmente lo spazio a forma di L (o di squadra, come lo definisce Rogissart)<sup>43</sup>, delimitato sui lati corti da una parte dalla chiesa di San Geminiano e dall'altra dal bacino, con alcune partizioni interne che tuttavia non interferiscono con l'unitarietà concettuale dell'area, emerge gradualmente nelle testimonianze analizzate e nel confronto con le immagini coeve, una interpretazione degli spazi specifica e univoca, nel senso di una sempre più netta differenziazione delle funzioni, da una parte, e di inversione di ruolo, dall'altra. In sintesi, l'area marciana sembra modificarsi nella percezione dall'intero alla somma tra le parti.

In Sansovino lo spazio compreso fra i palazzi e le chiese marciani va interpretato come una unica piazza «spaziosa, & larga, & bella»<sup>44</sup>, divisa in quattro parti non indipendenti

---

<sup>41</sup> Precisamente nella tavola n. 8 che presenta due prospetti: la *Veduta del Palazzo Ducale nella Piazzeta di San Marco* e la *Veduta della Libreria Pubblica nella Piazzeta di San Marco*. Il Palazzo Ducale è inquadrato dalla Libreria.

<sup>42</sup> CICOGNARA, DIEDO, SELVA, *Le fabbriche più cospicue...* cit., tav. 93. Cfr. anche MORRESI, *Piazzeta San Marco...* cit., p. 109.

<sup>43</sup> «La figure de cette Place est semblable à une équierre»: ROGISSART, *Les delices de l'Italie...* cit., p. 67.

<sup>44</sup> SANSOVINO, *Venetia città...*, 1581, p. 104.

tra loro, poiché esistono e si strutturano in funzione dell'insieme<sup>45</sup>: la piazza è dunque allo stesso tempo *unita* e *divisa*, esattamente come viene definita l'intera città, secondo un procedimento retorico che mira a conferire all'area marciana una preminenza ideologica sugli altri luoghi di Venezia (la piazza era stata oggetto, in anni di poco precedenti, delle trasformazioni volute da Gritti). Le quattro piazze di cui parla Sansovino, sono le due principali, assieme alla piazza «dal lato della Canonica», ovvero l'attuale piazzetta dei Leoncini, e lo spazio antistante il Palazzo Ducale verso il Bacino, a ridosso dunque del molo per lo sbarco dei visitatori. Esattamente come avviene per l'intera *forma urbis*, anche per la zona marciana esistono conformità abbastanza evidenti con le fonti visive: non rari sono i casi, infatti, di immagini che riprendono il punto di vista tipico della cartografia quattro-cinquecentesca non solo veneziana, e dunque collocano il punto di vista molto in altro, in modo tale da mostrare facilmente tutti gli spazi, talvolta dislocando gli angoli di ripresa rispetto a quello più tradizionale, ovvero rivolto verso la piazzetta, come ritroviamo nella veduta dipinta in un codice miniato tardo quattrocentesco conservato al museo Condé di Chantilly [Fig. 7], nella quale sono facilmente distinguibili tutte le quattro parti di cui è composta la piazza. Una simile circostanza si riscontra in effetti nella quasi totalità delle piante a volo d'uccello a partire da de' Barbari, dove anche la piazzetta dei Leoncini è appena accennata, ma distinguibile. Sappiamo bene, grazie ai numerosi studi su questa e altre vedute di Venezia di simile impostazione<sup>46</sup>, che la posizione centrale conferita alla piazza rispetto a l'interno corpo urbano, nonché l'asse che si crea con le figure di Mercurio e Nettuno, sottintende un intento celebrativo molto forte, sebbene, come abbiamo chiarito, esso non verrà ripreso fino alla metà del Seicento. Parimenti, nelle immagini dedicate esclusivamente all'area marciana, l'intento rappresentativo va di pari passo con una forte componente ideologica. Un esempio in tal senso, anche se non il primo in ordine cronologico e sovente citato nella letteratura sul mito di Venezia<sup>47</sup>, è il celebre dipinto

---

<sup>45</sup> «La sua situazione compartita in quattro quadri, & congiunta insieme, si riduce in un corpo solo, formando in un tempo medesimo quattro piazze», vi, p. 105.

<sup>46</sup> Cfr. MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Venezia in una sconosciuta veduta a volo d'uccello del Seicento*, in «Antichità viva», 4, 1979; ROMANELLI, BIADENE, TONINI (a cura di), *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari... cit.*;

<sup>47</sup> Cfr. EDUARD HÜTTINGEN, *Venezia come mito*, in ALESSANDRO BETTAGNO (a cura di), *Venezia da stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 agosto – 30 novembre

di Bonifacio de' Pitati raffigurante *L'Annunciazione con L'Apparizione del Padreterno sulla Piazza San Marco* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) del 1540 [Fig. 8]. Nel riquadro centrale la piazza, nell'atto di ricevere dal Padre Eterno «its own peculiar divine sanction»<sup>48</sup>, investendo la città tutta del ruolo di Nuova Gerusalemme, che si estende, per sineddoche, all'intera città, viene dipinta cercando di mettere in evidenza tutti gli spazi della quale è composta, scegliendo non a caso il punto di vista che mette in risalto la Basilica, piuttosto che il Palazzo Ducale: quella descritta è una piazza-ventre, pietra preziosa nello scrigno urbano e a sua volta scrigno per la Basilica e le sacre reliquie ivi contenute. La relazione con il ventre della Vergine e con l'incarnazione che sta avvenendo ai suoi lati è stata chiaramente messa in luce<sup>49</sup>, assieme a tutti i significati derivati. Tuttavia raramente la veduta della piazza è stata inserita in un'analisi più specifica, che vada a chiarire i nessi tra le scene e le azioni dei personaggi, non solo da un punto di vista formale o iconologico, ma strettamente rappresentativo.

### 3.3.1 - La rappresentazione della piazza tra XVI e XVII secolo

Tra Quattro e Seicento Venezia compie un processo di ricerca di una sua identità rappresentativa parallelo a quello che porta all'elaborazione di una sua mitologia. Tale processo avviene in cartografia, come abbiamo chiarito, ma anche in altro genere di immagini, quelle cioè che non raffigurano l'intera *forma urbis* ma selezionano una porzione di spazio che sta *al posto* dell'intera città, ovvero l'area marciana, la sede del potere politico e della chiesa di Stato. L'evoluzione dell'iconografia della piazza è stato in parte chiarito da André Corboz in un saggio per la mostra *Architettura e Utopia*<sup>50</sup>. Lo storico dell'arte svizzero ha messo in luce per la prima volta la possibilità che in alcuni dipinti che inseriscono l'immagine dell'area marciana in scene religiose, mitologiche o allegoriche, il rapporto tra la scena e la veduta non sia legato soltanto alla presenza di quest'ultima, ma che sussista tra esse una «relazione di valore»<sup>51</sup>. Al di là del

---

1997), Venezia, Marsilio, 1997, pp. 9-35, qui p. 9, DAVID ROSAND, *Myths of Venice: the figuration of a state*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina press, 2001, p. 16.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Cfr. HÜTTINGEN, *Venezia come mito...* cit., p. 9.

<sup>50</sup> Cfr. ANDRÉ CORBOZ, *L'immagine di Venezia nella cultura...* cit.

<sup>51</sup> Ivi, p. 63.



discorso strettamente iconologico, di cui più recentemente si sono sottolineati le difficoltà e i pericoli<sup>52</sup>, ci interessa qui sottolineare che la formazione dell'immagine visiva della piazza in questi secoli passa necessariamente attraverso un filtro di significato, se non addirittura simbolico e allegorico. Non intendiamo in questa sede scendere nel dettaglio delle singole opere comprese tra la fine del XV e la prima metà del XVII secolo, poiché il discorso richiederebbe uno studio a sè stante, tuttavia riteniamo necessario chiarire alcuni aspetti che sono utili per poi comprendere il cambiamento nella rappresentazione della città che avviene a cavallo tra Sei e Settecento.

In questo incessante processo di ricerca di un'immagine che potesse incarnare tutti i valori della città-patria, si sperimentarono diverse possibilità di veduta, le quali, lungi dal divenire alla fine esclusive (sebbene alcune risultassero prevalenti), andarono a definire tre principali prospettive di sguardo sulla città, che potremmo definire paradigmatiche; per ciascuna di queste si potrebbero individuare dei modelli e tentare di ricostruirne i significati, intesi non come messaggi univoci, precisi e condivisi, ma come possibilità interpretative che aiutino a ricostruirne il senso in relazione al portato ideologico di Venezia. Le tre prospettive di veduta sulla città sono:

- la vista dal bacino di San Marco verso la piazzetta [Fig. 9], che inquadra i due edifici laterali della Libreria e del palazzo Ducale, le colonne, la parete sud della Basilica e la Torre dell'Orologio, che ne costituisce il punto di fuga; si tratta in sostanza di un abbassamento e avvicinamento del punto di ripresa caratteristico delle immagini di cartografia; in altri casi, specialmente in opere pittoriche in cui il bacino e l'area marciana sono visti da lontano, si sperimentano diverse prospettive, non necessariamente centrali, tra cui alcune non si ripeteranno più almeno fino al Settecento. È il punto di vista dei viaggiatori che arrivavano a Venezia, ma anche quello connesso con diverse celebrazioni e feste, protagoniste spesso di dipinti e incisioni che adottano questa prospettiva, e che mostrano l'azione all'osservatore sul

---

<sup>52</sup> Cfr. HÜTTINGEIN, *Venezia come mito...* cit., p. 9.

Bacino, che è luogo di forte spessore simbolico, se si considera che, almeno fino all'Ottocento, «ogni azione fa a esso riferimento»<sup>53</sup>;

- la vista dalla piazza verso il bacino, che ritroviamo nel dipinto di Bonifacio de' Pitati, dove la scelta del punto di ripresa dall'Orologio può essere spiegata sia per la possibilità di raffigurare un'ampia parte dell'area marciana e, soprattutto, il corpo della Basilica, che instaura un parallelo con il corpo della Vergine nell'atto di essere fecondato, sia per lo sguardo che va oltre le colonne, come se fosse la stessa città a guardare, attraverso l'"occhio" della piazzetta, verso la laguna e al di là, come accade spesso anche in immagini prevalentemente incisive (e che sono riprese da un punto di vista più ravvicinato, all'imbocco della piazzetta) che raffigurano le partenze di diplomatici veneziani verso i territori d'oltremare, oppure verso Gerusalemme<sup>54</sup>, in un momento in cui Venezia, e più propriamente la piazza, era ancora la base di partenza dei pellegrinaggi in Terrasanta. Si tratta di uno sguardo più "soggettivo", talvolta connesso all'idea della partenza, e che ritroviamo raramente in opere di autori non veneziani [Fig. 10];
- la vista da San Geminiano verso la Basilica, che ritroviamo nel celebre dipinto di Gentile Bellini con *La processione della reliquia della vera croce in Piazza San Marco* (1500) [Fig. 11], conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e che potrebbe rivelare un'origine piuttosto antica, poiché l'andamento da ovest a est dello sguardo è lo stesso della pianta di Paolino da Venezia del XVI secolo e della miniatura tardo quattrocentesca del museo Condé già ricordata; a giudicare dalle immagini, tale prospettiva rivela un senso celebrativo molto forte, poiché viene solitamente rappresentata quale spazio di feste e liturgie, nonché per la preminenza visiva della Basilica di San Marco. Va detto che questa tipologia non ha la stessa fortuna della vista dal Bacino come invece accade nella seconda metà del Settecento.

L'aspetto interessante è che tutti questi punti di vista sembrano originarsi e strutturarsi uno in funzione dell'altro, si richiamano continuamente tra di loro, nelle immagini, per

---

<sup>53</sup> UMBERTO FRANZOI, *Le trasformazioni edilizie e la definizione storico-architettonica di Piazza San Marco*, in GIUSEPPE SAMONÀ, UMBERTO FRANZOI, EGLE RENATA TRINCANATO ET ALII, *Piazza San Marco. L'architettura, la storia, le funzioni*, Venezia, Marsilio, 1970, pp. 43-77, qui p. 72.

<sup>54</sup> Sulle connessioni simboliche tra Venezia e Gerusalemme si veda: LIONELLO PUPPI, *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche tra il XIV e il XVIII secolo*, Reggio Calabria-Roma, Gangemi, 1983.

tutto il Cinquecento e oltre, in opere di vario formato e tecnica, nonché realizzate da autori di diversa provenienza. Inoltre anche solo da uno sguardo sommario sulle immagini, sembra evidente che alla diversità di significato e di linguaggio, non corrisponda realmente una differenza di *timbro*: siano esse prodotte per il contesto veneziano oppure per il mercato straniero, è sempre la stessa voce a parlare, quella di Venezia stessa. Quello che caratterizza la formazione dell'immagine simbolica (ma non allegorica, poiché mai scissa dalle fattezze reali, sebbene talvolta rielaborate in chiave fantastica) della piazza e, allargando il discorso, della città, è un processo di rispecchiamento di tipo narcisistico tra Venezia e i suoi osservatori, tra il dentro e il fuori, in cui il ricorso all'immaginario simbolico e alla manipolazione fantastica degli spazi e degli edifici (nettamente differente rispetto alla scomposizione e ricomposizione canaletiana) comunica il senso di una realtà trasfigurata, ed è espressione di «una città che si lascia vedere così come vuol farsi vedere»<sup>55</sup>. Venezia, esattamente come avviene per Narciso<sup>56</sup>, crea la propria immagine e instaura con essa una situazione di conformità simbolica, per cui l'obiettivo del pittore o del disegnatore «non è delineare una replica minuta di quel che [si] osserva, ma una comprensione in vista di una traduzione»<sup>57</sup>, comprensione di valori, ideologie, mitologie; non esistono dunque due città, quella reale e quella raffigurata, ma un'unica *utopia* di Venezia<sup>58</sup>, che si traduce nel concreto della fabbrica e nello spazio virtuale della rappresentazione, in accordo con l'interpretazione leonardesca del mito di Narciso descritta da Giuseppe Barbieri<sup>59</sup>. Ne consegue che le immagini cinquecentesche diventano la controparte visiva dell'insieme di valori della Dominante. La particolarità della situazione veneziana si situa nella possibilità di tradurre tale concetto in una contrapposizione di punti di vista: quello che

---

<sup>55</sup> LIONELLO PUPPI, *Verso Gerusalemme*, in «Arte Veneta», XXXII (1978), pp. 73-78, qui p. 74. Sull'argomento si veda in generale il catalogo della mostra *Architettura e utopia...* cit.

<sup>56</sup> Un'analisi del mito di Narciso nell'antichità e nelle trattazioni quattrocentesche e, in particolare, la sua connessione con il processo del fare pittorico si trova in GIUSEPPE BARBIERI, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza, Terra Ferma, 2000.

<sup>57</sup> Ivi, p. 175.

<sup>58</sup> Cfr. MANFREDO TAFURI, «*Sapienza di Stato*» e «*atti mancati*»: *architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500*, in *Architettura e utopia...* cit., pp. 16-39; TAFURI (a cura di), «*Renovatio Urbis*» *Venezia...* cit..

<sup>59</sup> Contrariamente alle fonti antiche, e a Ovidio in particolare, Leonardo non ritiene che il rispecchiamento di Narciso produca due entità separate, al contrario «egli usa lo specchio [...] in una compiuta prospettiva gnoseologica, servendosene il più delle volte per indicare l'approccio cognitivo che l'artista deve impegnarsi, sempre, a manifestare», la *comprensione in vista di una traduzione*, per l'appunto: cfr. BARBIERI, *L'inventore della pittura...* cit., pp. 174-175.

dall'interno guarda verso l'esterno, come nell'opera di Bonifacio de' Pitati, che è lo sguardo della città verso i suoi osservatori, e quello opposto, che è il punto di vista degli osservatori esterni, i quali non hanno ragione d'essere se non in funzione della città che impone loro i modi della sua rappresentazione.

Non stupisce dunque che l'immagine che tende a prevalere, specialmente nella produzione di autori stranieri, sia quella della piazzetta ripresa dal bacino [Fig. 12], poiché è questo il profilo che la città ha stabilito di voler offrire ai propri osservatori, il cui punto di vista, centrale e distante dal molo quanto basta per far rientrare all'interno del riquadro la Libreria (talvolta, ma non sempre, anche la Zecca) a sinistra e il Palazzo Ducale sulla destra, e mantenere visibile, almeno in parte, il bacino antistante, lascia però nascosta tutta l'area della piazza vera e propria e tutto sommato in secondo piano la Basilica, della quale è comunque visibile la parete sud, con la porta *da mar*, nonché la sommità con le cupole: questo sembra essere, insomma, il punto di vista *migliore* per rappresentare Venezia, poiché permette di descrivere, o quanto meno accennare, tutti i principali monumenti, di rendere evidente la presenza del bacino lagunare, e dunque la qualità portuale del molo (cosa che non può darsi nella vista presa dal lato di san Geminiano), e allo stesso tempo costruire una rappresentazione prospettica con un punto di fuga chiaro e prestigioso nel contesto della zona monumentale, ovvero la Torre dell'Orologio, cosa che la prospettiva inversa non poteva assicurare, perdendosi nel "vuoto" del bacino. La motivazione è piuttosto ovvia, e riguarda prima di tutto il richiamo nella memoria di chi guarda di quella che, almeno fino alla fine del secolo e nella maggior parte dei casi, era la prima immagine dell'*interno* della città che si poteva scorgere arrivando a Venezia, e anche la più affascinante da un punto di vista estetico (non bisogna dimenticare che non esisteva ancora la Basilica della Salute ad attrarre lo sguardo su altre prospettive interne). Non va tra l'altro dimenticato il legame stretto con la prospettiva tipica delle immagini cartografiche e dei ritratti di città, che circolavano già dai primi decenni del Cinquecento. Si era dunque già formata da più di un secolo almeno l'abitudine di guardare la città da quel preciso punto di vista, e, di conseguenza, lo stesso discorso poteva essere applicato alle vedute della sola area marciana, per la quale si instaurava un legame ancora più stretto, rispetto alla *forma urbis* nel suo complesso, con le pratiche di fruizione a cui abbiamo accennato: a Venezia

ancora di più che in altre città, il valore funzionale dello spazio (ovvero la presenza a ridosso della piazza del porto per lo sbarco di merci e passeggeri, nonché di tutta una serie di botteghe e magazzini per la vendita e la conservazione dei cibi) si coniuga a quello politico in un senso non solo monumentale, ma anche quotidiano. Tutti questi elementi saranno evidenziati nelle raffigurazioni che seguiranno, senza tuttavia ricorrere mai a una rappresentazione spiccatamente realistica, come avverrà nel secolo successivo.

L'iconografia della piazzetta dal bacino si fissa dunque tra XVI e XVII secolo, prevale per tutto il Seicento e rimane, seppur in tono minore, anche nei secoli successivi; soprattutto nella prima fase si caratterizza per una varietà di toni e di significati, da quelli puramente celebrativi nelle immagini di feste e cerimonie raffigurate soprattutto in forma grafica e inserite in raccolte o volumi a stampa pubblicati a Venezia da autori veneziani, come illustrazioni, a quelli fantastici, specialmente in autori di provenienza francese (come Didier Barra e François de Nomé<sup>60</sup>) [Figg. 13-14], o altre volte più marcatamente pittoreschi e aneddotici, in autori di provenienza nordica come Joseph Heintz il Giovane, i quali sembrano maggiormente concentrati nel rappresentare la vita che si sta svolgendo nello spazio della piazzetta, piuttosto che la scena monumentale che pure riveste un'importanza notevole nell'economia del dipinto. Tale vastità di connotazioni dipende certamente da quel carattere dell'area marciana, a cavallo tra celebrazione dello Stato e della semplicità del quotidiano, che è «espressione di un atteggiamento speculativo dove sono conciliate idealità e realtà»<sup>61</sup>. Tale sovrapposizione di significati e di funzioni rimane valida per tutto il Settecento e, per la sola componente celebrativa, anche per buona parte dell'Ottocento, mentre oggi essa risulta quasi completamente annullata e di certo non percepibile da coloro che visitano la piazza senza conoscerne la storia e le consuetudini d'uso.

---

<sup>60</sup> Cfr. MARIA ROSARIA NAPPI, *François de Nomé e Didier Barra. L'enigma di Monsù Desiderio* Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1991.

<sup>61</sup> UMBERTO FRANZOI, *Le trasformazioni edilizie...* cit., p. 72.



### 3.3.2 - Modifiche all'iconografia della piazza tra Seicento e Settecento

Tuttavia, sia da questo punto di vista (ovvero il rapporto tra città e vita all'interno delle immagini) che per quanto riguarda il punto di ripresa privilegiato, negli ultimi anni del Seicento, e in particolare nell'opera di Gaspar van Wittel, si innesta nella rappresentazione dell'area marciana il germe di un cambiamento che coinvolge ancora una volta la sfera dello sguardo. Il fondamentale contributo di van Wittel nell'iniziazione del genere della veduta a Venezia, anche per i possibili rapporti con Luca Carlevarijs, è già stato messo in luce dagli studi<sup>62</sup> e non è nostra intenzione in questa sede entrare nel dettaglio della questione; tuttavia è chiaro come proprio l'artista olandese abbia portato nuova linfa al problema della rappresentazione della città in generale, e della piazza in particolare. Innanzitutto, egli si appropria del punto di vista dall'Orologio, quello più marcatamente "veneziano" e, tra l'altro, molto raramente sperimentato dopo l'opera di Bonifacio de' Pitati, se non in versioni "accorciate" rispetto al punto di fuga, ovvero spostando il punto di vista all'imbocco della piazzetta; di questa inversione di veduta abbiamo testimonianza in un disegno conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma<sup>63</sup> [Fig. 15], che risale agli anni del viaggio dell'olandese a Venezia alla fine del XVII ed è il disegno preparatorio per il dipinto dal titolo *La Piazzetta di San Marco*, già attribuito al Guardi, conservato a Barcellona, per il quale è stata proposta una datazione al 1697<sup>64</sup> [Fig. 16], dunque precedente alle versioni in pittura di Carlevarijs successive alla pubblicazione delle *Fabbriche*, prima della quale, come sappiamo, Luca non sembra aver realizzato dipinti su Venezia, cimentandosi per la prima volta col genere della veduta di soggetto veneziano proprio nei disegni e nelle incisioni pubblicate nel 1703.

---

<sup>62</sup> Cfr. DARIO SUCCI, *Carlevarijs, van Wittel, Venezia*, in *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 25 settembre-26 dicembre 1994), a cura di Isabella Reale, Dario Succi, Milano, Electa, 1994, pp. 35-58; LAURA LAUREATI, *Gaspar van Wittel e l'origine del genere "veduta" nella pittura veneziana del Settecento*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 26 ottobre 2002-9 febbraio 2003 / Venezia, Museo Correr, 28 febbraio – 18 maggio 2003), a cura di Laura Laureati, Ludovica Trezzani, Filippo Pedrocco, Isabella Reale, Roma, Viviani Editore, 2002, pp. 47-56.

<sup>63</sup> Cfr. GIULIANO BRIGANTI, *Gaspar van Wittel*, a cura di Laura Laureati, Ludovica Trezzani, Milano, Electa, 1996, D339.

<sup>64</sup> Cfr. LAURA LAUREATI, *La Piazzetta di San Marco*, ivi, p. 240

Van Wittel non solo inverte il punto di ripresa rispetto a una tradizione ormai consolidata ma, anche nei dipinti in cui la piazzetta è presa dal Bacino, egli sembra adottare schemi prospettici nuovi rispetto agli esempi precedenti, allargando l'orizzonte di ripresa soprattutto verso la Riva degli Schiavoni e mettendo dunque in discussione la centralità della piazzetta rispetto alla restante parte del profilo sud della città, ancorchè il punto di vista, nei confronti dello spazio interno, cambi relativamente rispetto alla tradizione (sono sempre presenti tutti gli elementi fondamentali: l'Orologio, la Basilica, le due quinte della Libreria e del Palazzo e le due colonne sulla fronte). Anche nei due dipinti che presentano un punto di vista più ravvicinato si nota un certo scarto prospettico rispetto alla norma, soprattutto in quello conservato a Firenze (collezione privata), firmato e datato 1710, nel quale, cosa assolutamente fuori dagli schemi, la colonna di San Teodoro si trova a coprire parzialmente la torre dell'Orologio. Vi è dunque chiaramente, nelle vedute vanvitelliane, il tentativo di guardare all'area marciana (e ad altri luoghi della città) con un occhio più personale, che tiene in considerazione, più che l'immagine simbolica della città, la sua componente fenomenica, pur senza metterne in discussione in maniera drastica – sempre a livello del significato – il prestigio e il valore. Certamente in questo dovette influire la formazione nordica del pittore, il quale, infatti «non venne mai meno alla natura fiamminga di osservatore puntuale la cui ottica cristallina si traduce in immagini di una precisione quasi tagliente [...] topograficamente esatti e immuni dalle deformazioni prospettiche care ai veneziani»<sup>65</sup>. Tuttavia, non è possibile identificare soltanto in motivazioni “biografiche”, la nascita di un genere e la sua aderenza al contesto veneziano, sia che questa si voglia addebitare alle innovazioni di van Wittel nel dipingere Venezia, sia che invece si identifichi il momento di inizio nella produzione di Luca Carlevarijs<sup>66</sup>. Se

---

<sup>65</sup> SUCCI, *Carlevarijs, van Wittel...* cit., p. 41.

<sup>66</sup> Una tesi già avanzata da Giuliano Briganti nel 1972 e ripresa in SUCCI, *Carlevarijs, van Wittel...* cit. Sull'opera in pittura di Carlevarijs si veda: ALDO RIZZI, *Luca Calevarijs*, Venezia, Alfieri, 1967; ISABELLA REALE, *In margine alle origini del vedutismo vanto, Luca Calevarijs e la macchietta*, “Arte in Friuli Arte a Trieste”, 1982, nn. 5-6, pp.117-131; ISABELLA REALE, Luca Calevarijs 1663-1730, in DARIO SUCCI (a cura di), *Capricci veneziani del Settecento, catalogo della mostra*, Torino, Allemandi, 1988, pp.105-127; REALE, SUCCI (a cura di), *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana...* cit.; ADRIANO MARIUZ, *Luca Carlevarijs: “L'ingresso solenne dell'Abate de Ponponne”*, «Arte Veneta», XLVI (1994), pp. 49-53; REALE (a cura di), *Luca Carlevarijs, Le fabbriche e...* cit.; CHARLES BEDDINTONG (a cura di), *Luca Calevarijs. View of Venice*, catalogo della mostra (San Diego, 2001), San Diego, Timken museum of art, 2001; WILLIAM L. BARCHAM, *Luca Calevarijs e la creazione della veduta veneziana del XVIII secolo*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra Roma, Viviani Arte, 2002, pp.57-67; FILIPPO PEDROCCO, CAMILLO

invece allarghiamo l'obiettivo e cerchiamo di calare l'esperienza di van Wittel, e di coloro che lo seguiranno a breve lungo la strada del vedutismo, nel contesto della società urbana veneziana di quel tempo, potremmo mettere in connessione queste nuove forme di rappresentazione con una situazione mutata nelle aspettative e nella ricezione delle immagini. Questo non tanto all'interno del ristretto mondo dei *nati veneti*, ma in tutta la restante parte di personaggi che arrivavano in città provenienti da altre nazioni, per visitarla. Abbiamo già ricordato, ed è ormai opinione del tutto consolidata, come le origini del vedutismo veneziano siano da collocare all'interno del più vasto fenomeno del *Grand Tour* e che, di conseguenza, le vedute di Venezia funzionassero come *souvenirs* lì dove non c'era molto altro da "vendere" se non il proprio maestoso aspetto, al contrario, ad esempio, di Roma<sup>67</sup>.

Tuttavia, il discorso è molto più complesso della semplice legge della domanda e dell'offerta. Certamente le richieste dovevano essere cambiate e senza dubbio aumentate di numero in maniera esponenziale, altrimenti non si spiegherebbe la necessità di realizzare, in un periodo per il quale non abbiamo in verità ancora un gran numero di testimonianze pittoriche, una raccolta di vedute a stampa, le *Fabbriche* di Carlevarijs, dunque più facilmente riproducibile e a più ampia diffusione, che riporta nella dedica il riferimento allo scopo "turistico" dell'operazione. Certamente, in questo senso, Venezia si colloca in ritardo rispetto a Roma, dove tra il 1665 e il 1669 Giovanni Battista Falda aveva dato alle stampe il *Nuovo Teatro delle fabbriche, et edificii, in prospettiva di Romamoderna sotto il felice pontificato di n. s. Alessandro VII*. Ma da più parti è stato sottolineato come a Venezia il fenomeno del vedutismo abbia avuto uno sviluppo più ampio e connaturato all'idea stessa di città che si voleva raffigurare, sebbene ancora oggi gli storici dell'arte non siano concordi sulle motivazioni di tale incontro fecondo. Non è nostra intenzione in questa sede concentrare il discorso sul problema dell'origine del vedutismo a Venezia, come è già stato fatto in altri contesti, poiché sono molti i fattori che andrebbero presi in considerazione oltre a quelli che sono oggetto di questo studio, ad esempio i rapporti con la pittura del nord Europa oppure il

---

TONINI (a cura di), *Luca Carlevarijs 1663-1730. Navi e altri disegni dalle collezioni del museo Correr*, catalogo della mostra (Venezia, 2007), Venezia, Marsilio, 2007; ALBERTO CRAIEVICH, *Luca Carlevarijs*, in *Canaletto. Venezia e i suoi...* cit., pp. 88-92.

<sup>67</sup> Cfr. PINELLI, *Souvenir...* cit.

problema degli spostamenti e dei contatti tra gli artisti. Tuttavia crediamo che alcune delle considerazioni emerse dal confronto tra le fonti svolto nei capitoli precedenti potrebbero gettare nuova luce sul problema.

Innanzitutto bisogna considerare il fatto che Venezia era da sempre abituata ad accogliere visitatori stranieri, tanto che fin dal medioevo erano presenti in città strutture ricettive di buon livello. I forestieri, fino al Seicento, tuttavia, erano profondamente diversi da quelli che cominciarono a visitare la città nel XVII secolo, poiché si trattava sostanzialmente, e nella maggior parte, di mercanti ed equipaggi delle navi mercantili, nonché di pellegrini diretti verso il Medio Oriente, per i quali Venezia fungeva da scalo durante il viaggio verso la Terrasanta<sup>68</sup>. La nuova classe di viaggiatori che si forma dalla seconda metà del Seicento ha un carattere profondamente diverso da quella precedente e deriva principalmente dal mutato scopo principale del viaggio, che non è più di tipo religioso, politico o commerciale (aspetti che tuttavia rimangono ancora per buona parte del Settecento, come si evidenzia in quelle fonti che prestano una grande attenzione alla descrizione della struttura dello Stato veneziano o della sua situazione economico-mercantile), ma di natura prettamente formativa. Ne deriva, dunque, che l'attenzione si modifica non tanto, o non solo, nel privilegiare la visita di un sito piuttosto che un altro, ma nel modo in cui la città, i suoi luoghi e la sua società vengono guardati e interpretati. L'analisi delle fonti straniere, infatti, evidenzia una sempre minore presenza di digressioni storico-politiche, un po' come abbiamo visto avvenire anche nelle guide di pubblicazione veneziana, ma in maniera molto più netta, con una certa prevalenza, qualora queste siano presenti, di giudizi negativi o ironici, o ancora ricchi di dettagli mondani, riflesso della qualità del periodo di tempo che molti di questi personaggi passavano a Venezia, tra feste, spettacoli, e caffè. Al contrario, gradualmente l'attenzione si sposta verso la componente aspettuale della città e le sue ricchezze in termini storico-artistici: le guide straniere, dunque, si concentrano sempre di più nella descrizione degli edifici e nell'elencazione delle pitture più importanti che si possono ammirare nelle chiese e nei palazzi, le quali diventano il criterio principale per

---

<sup>68</sup> Cfr. MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Le testimonianze dei viaggiatori*, in *Architettura e utopia...* cit., pp. 71-73, qui p. 71.

la selezione dei monumenti da inserire nei percorsi<sup>69</sup>, e dai diari cominciano a emergere giudizi sempre più consistenti sugli edifici di pregio della città, in particolare i palazzi privati, nei quali si vanno a ricercare soprattutto i legami con l'architettura del tardo cinquecento e si tenta di identificare una spesso improbabile autografia palladiana, coerentemente con l'interesse sempre più forte che l'architetto padovano suscitava nei visitatori stranieri, specialmente inglesi, e che porterà alla nascita di una corrente neopalladiana in architettura<sup>70</sup>.

Tale progressiva inversione interpretativa riguarda la città nel suo complesso, ma si avverte in maniera più forte per l'area marciana, sulla cui rappresentazione pesavano simbologie e mitologie stratificatesi nei secoli in un palinsesto difficile da comprendere pienamente per un fruitore esterno alla società veneziana. Tuttavia la presenza di queste componenti ideologiche era chiaramente avvertita da coloro che visitavano la città e, secondo una modalità che ricorda quella di costruzione del punto di vista privilegiato sulla piazza, nelle fonti più antiche troviamo all'interno delle descrizioni

---

<sup>69</sup> Va ricordato, a questo proposito, che già nella prima metà del XVI secolo Marcantonio Michiel aveva redatto una serie di note a proposito di opere conservate presso collezioni private di Venezia e della terraferma veneta; tali scritti costituiscono uno dei primi esempi di critica d'arte veneziana: cfr. MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di Theodor Frimmel, 1896, ed. it. Firenze, Edifir, 2000. Si vedano i recenti contributi: MICHEL HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto*, 3, Milano, Electa, 1999, pp. 1181-1202; ROSSELLA LAUBER, "Opera perfettissima": Marcantonio Michiel e la "Notizia d'opere di disegno", in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto...* cit., pp. 76-116; EAD., "Et maxime in li occhi": per la descrizione delle opere d'arte in Marcantonio Michiel, in ELIANA CARRARA, SILVIA GINZBURG, *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 1-36.

<sup>70</sup> Sulla ricezione dell'architettura di Andrea Palladio in contesti stranieri e in particolare inglesi si veda: RUDOLF WITTKOWER, *La letteratura palladiana in Inghilterra*, in «Bollettino del CISA "Andrea Palladio"», VII (1965), pp. 126-152; GUIDO BELTRAMINI, JÖRGEN BRACKER, CHRISTY ANDERSON, KONRAD OTTENHEYM (a cura di), *Palladio nel nord Europa: libri, viaggiatori, architetti*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 27 marzo-13 giugno 1999) Milano, Skira, 1999; MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Nuovi documenti e alcune considerazioni sulla fortuna del Palladio in Inghilterra*, in ALFONSO GAMBARDELLA (a cura di), *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2004, 117-131; HIND CHARLES, *British reactions to Palladio's buildings, 1750-1850: the waning of Palladio's reputation*, in FRANCO BARBIERI ET AL. (a cura di), *Palladio. 1508-2008: il simposio del cinque centenario*, atti del convegno (Padova, Vicenza, Verona, Venezia, 5-10 maggio 2008), Venezia, Marsilio, 2008, pp. 348-351. Sul più generale tema di Palladio nel Settecento si veda: RENATO CEVESE, *Palladio e l'architettura veneta del primo Settecento*, in «Bollettino del CISA "Andrea Palladio"», XII (1970), pp. 106-116; PAOLO MORACHIELLO, *Tradizione palladiana e istanze del "vero" nell'architettura veneziana del Settecento*, in GAMBARDELLA (a cura di), *Ferdinando Sanfelice...* cit., pp. 297-301; MARTIN GAIER, *La fortuna di Palladio a Venezia fra Sei e Settecento*, in MALVINA BORGHERINI, PAOLA MODESTI, ANDREA GUERRA, *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia*, Venezia, IUAV, 2010, pp. 59-81.



dell'area marciana e dei suoi edifici tracce di questo portato simbolico, nella scelta dei monumenti sui quali concentrare l'attenzione e nel tipo di descrizione che ne si fa, che va a insistere sui legami tra il contesto materiale e i significati a esso connessi inoltrandosi nel giudizio politico. L'attenzione, dunque, si concentra sui segni più visibili del potere veneziano, ovvero la Basilica con il Tesoro<sup>71</sup>, e il Palazzo Ducale, la cui descrizione viene spesso presa a pretesto per trattare dell'ordinamento politico della Serenissima o, altro argomento di grande interesse, della situazione della sua giustizia<sup>72</sup>. Il Tesoro, soprattutto, compare nella maggior parte delle guide e dei diari stranieri fino alla metà del Settecento, retaggio dell'antico interesse dei viaggiatori per le reliquie contenute nella Basilica. Se quest'ultima, infatti, suscita giudizi discordanti, nonostante l'evidente maestosità dell'edificio e la preziosità dei suoi mosaici, il Tesoro genera nella gran parte dei viaggiatori un sentimento condiviso di interesse e meraviglia, talvolta superando, nell'impatto suscitato, sia la chiesa che qualsiasi altro edificio dell'area marciana. Una risposta molto simile viene suscitata ai viaggiatori dalla Libreria, che stupisce soprattutto per la raccolta di manoscritti conservata al suo interno e al loro valore storico legato alla figura del Cardinal Bessarione, piuttosto che per l'edificio che la ospita, del quale ci si limita a descrivere l'interno<sup>73</sup>, così come nel caso del Palazzo Ducale, anch'esso apprezzato più per le pitture e le sculture che ancora oggi vi si ammirano, piuttosto che per il suo aspetto esteriore che De Brosses definisce «brutta cosa»<sup>74</sup>.

Gradualmente, tuttavia, le descrizioni degli edifici e della loro qualità architettonica cominciano ad assumere maggiore peso nell'economia del testo, anche se nel caso della piazza le componenti simboliche raramente vengono totalmente trascurate. Tentando di sintetizzare il processo che si compie, in merito alla fruizione di questa specifica area della città, possiamo selezionare i giudizi relativi alla prima impressione che la piazza suscitava nei visitatori, contenuti in due opere distanti tra loro più di un secolo: se infatti nel 1687 Misson sottolinea che «la celebre piazza di San Marco è il primo luogo

---

<sup>71</sup> Cfr. LASSELS, *Voyage d'Italie contenant les moeurs des peuples, la description des Villes Capitales, des Eglises, Convents...* cit., p. 251

<sup>72</sup> Cfr. HUGUETAN, *Voyage d'Italie...*, p. 479.

<sup>73</sup> Cfr. Ibidem; BURNET, *Letters containing...* cit., p. 126.

<sup>74</sup> DE BROSES, *Viaggio in Italia...* cit., p. 132.

nel quale la nostra curiosità ci abbia condotto, appena arrivati a Venezia, ed in effetti ne è l'anima e l'onore»<sup>75</sup>, Galiffe nel 1816 ritiene di dover innanzitutto descrivere l'impatto sconvolgente<sup>76</sup> della piazza, quando la si visita provenendo dalle strette calli che la circondano. Nel primo caso, dunque, il giudizio va al di là del puro piacere estetico: la piazza è l'onore della città poiché la sua bellezza ne racchiude tutti i valori simbolici (in questo è netto il contrasto, in Misson, con il resto della città, difficile da percorrere e sporca; mentre Galiffe sottolinea innanzitutto l'impressione *sensibile* che la piazza aveva provocato in lui e le motivazioni di questa sensazione, legate alla peculiare struttura sincopata della città, per poi passare a descriverla nel dettaglio. Sembra quasi che nel corso del XVIII secolo, e compiutamente al principio dell'Ottocento, il giudizio sulla piazza si emancipi da connotazioni paradigmatiche e aprioristiche, sia positive che negative, e si evolva, allo stesso tempo, verso una sempre maggiore oggettività descrittiva, e un'altrettanto spiccata soggettività percettiva<sup>77</sup> (nel quale rimane traccia, in verità, delle simbologie tipiche). Per tutta la seconda metà del Settecento, queste due componenti si ritrovano contemporaneamente nelle fonti con una certa prevalenza dell'una o dell'altra a seconda della tipologia di viaggiatore, mentre nel XIX secolo si assiste a una divaricazione netta tra la componente oggettiva e quella soggettiva.

Tali modifiche della percezione e dell'interpretazione della piazza, che si è tentato di mettere in luce attraverso la compilazione del database, ma che richiederebbero una lettura personale delle fonti (poiché le sfumature risiedono nei modi e nei toni, piuttosto che nei contenuti), non crediamo derivino dalle capacità di analisi dei singoli fruitori e dalla più o meno presente disponibilità a superare determinate immagini preconcepite della piazza che, come abbiamo visto, circolavano già da decenni al di fuori di Venezia. Innanzitutto perché le fonti di viaggio non possono essere interpretate

---

<sup>75</sup> Cfr. MISSON, *Viaggio in Italia...* cit., p. 90.

<sup>76</sup> Cfr. GALIFFE, *Italy and its inhabitants...* cit., p. 119-120. «none at least that appeared so striking at the first sight. Its effect may, perhaps, be partly owing to contrast; for all the approaches to it are very narrow lanes, and in rainy weather very dirty ones; but the cause is of little consequence, the result is amazingly beautiful».

<sup>77</sup> Si legga, ad esempio, ELIZA DE LA RECKE: «Notre complaisant guide nous conduisit par des rues étroites et d'autres spacieuses, à la place saint Marc, si justement célèbre. Quelle surprise, quel étonnement ! quelque description qu'on fasse de cette place, unique dans le monde, on est toujours au-dessus de la réalité ; et rien ne peut exprimer la sensation dont on est saisi en entrant dans cet immense carré long, entouré des trois côtés, de majestueux et superbe édifices, et fermé par la vaste mer, du quatrième côté»: De La Recke, *Voyage en Allemagne...* cit, p. 185

come visioni totalmente personali, ma devono essere inserite all'interno dei canoni del genere letterario a cui appartengono. In secondo luogo perché non è solamente la tipologia dei fruitori e conseguentemente un certo modo di guardare la città legato a una specifica *ragione* di visita che cambiano (e non solo nel XVII secolo, ma continuamente), mentre la città rimane uguale a se stessa. È Venezia stessa che modifica il suo aspetto, non tanto (o non solo) nel concreto del costruito – come si vorrebbe fare e si tenta pure, lungo tutto il secolo XVIII, con scarsi risultati in termini di quantità di progetti concretizzati – quanto in relazione alle altre città europee, alle città dalle quali la maggior parte di questi viaggiatori proveniva. È un aspetto che abbiamo già affrontato nel precedente capitolo in merito alla struttura della città e che si ripresenta qui, legato al problema della piazza e alle categorie interpretative di questo particolare oggetto urbano.

Per comprendere pienamente il discorso in relazione al caso veneziano occorre a questo punto spostare l'attenzione sulle immagini e analizzare il cambiamento di sguardo sull'area marciana che avviene a cavallo tra XVII e XVIII secolo in seguito alle prime esperienze di Gaspar van Wittel. È possibile ipotizzare che queste prime vedute siano servite da modello o da spunto per i pittori veneziani, o comunque operanti in pianta stabile a Venezia, per cambiare definitivamente, rispetto al passato, il modo di rappresentare l'area marciana. Il cambiamento è già presente, anche se non del tutto sviluppato, nell'opera di Luca Carlevarijs, a partire dalle *Fabbriche*, dove le viste sull'area marciana subiscono un evidente incremento in termini di punti di vista [Fig. 17]: restano quelli tradizionali e codificati, ovvero la prospettiva dal Bacino verso la piazzetta e da San Geminiano verso la Basilica, nonché una variante della vista dall'Orologio, nella quale viene ampliata e resa accessibile allo sguardo tutta l'area della piazza per mostrare l'intero prospetto delle Procuratie nuove, e la versione ravvicinata, ripresa dall'imbocco della piazzetta all'altezza della Porta della Carta verso il Bacino; a questi se ne aggiungono altri, che non si ritrovano in precedenza: la vista sulla piazza opposta rispetto a quella tradizionale, ovvero ripresa dalla Basilica verso San Geminiano, la ripresa ravvicinata delle Procuratie vecchie e nuove e della Loggetta, la *Vista della Piazzetta*, ovvero dello spazio antistante il Palazzo Ducale verso il bacino, ripreso circa all'altezza del Ponte della Paglia, lo stesso palazzo che viene inquadrato

dal lato della “piazza”, ovvero il broglio e, infine, le due immagini che inquadrano aree periferiche, ovvero la *Veduta della Zecca sopra la Pescaria* e la *Veduta delle Prigioni*. Riunite insieme in successione, tutte queste immagini vanno a comporre una ripresa dell'intero spazio marciano, in linea con la concezione della *piazza* come un corpo unico diviso in più parti di stampo quattro-cinquecentesco.

Da un lato, quindi, è ancora abbastanza evidente, nell'opera di Carlevarijs, il legame con la tradizione che si rileva sia nella definizione degli spazi, e dunque nel rapporto tra titolo e immagine, sia a livello formale, nell'impostazione prospettica delle scene che inquadrano i brani della piazza raffigurati secondo punti di vista ben calibrati e rispettosi delle regole del disegno, come d'altra parte dichiara lo stesso autore nella dedica. Nonostante la chiara volontà di trasporre la città su carta nel modo più letterale possibile, l'impressione che si ha osservando le vedute della piazza, nonché le altre contenute nel volume, è di una certa fissità e staticità di ripresa, accentuata dalla frontalità nella trasposizione degli edifici, che vengono sempre disegnati mantenendo i prospetti principali paralleli o perpendicolari al piano dello sguardo, tranne lì dove le linee degli edifici servono a indicare il punto di fuga dell'immagine. La piazza raffigurata, dunque, sembra quasi svuotata della vita che la caratterizzava nel quotidiano e le figure umane che la popolano non sembrano integrarsi pienamente al contesto monumentale. Tuttavia non va di certo sminuito il valore di tutta questa operazione che può essere interpretata come il primo vero tentativo di tradurre in immagine l'autocoscienza mitica della città non attraverso simbologie e allegorie, o rappresentazione di celebrazioni ed eventi di grande spessore ideologico, ma unicamente attraverso il prestigio dei suoi monumenti. E in effetti, allargando lo sguardo ad analizzare l'opera nella sua complessità, il discorso messo in piedi da Carlevarijs e dai suoi committenti riguarda non tanto la città come organismo urbano complesso ma, attraverso un processo di frantumazione particellare, evidenzia solamente le sue chiese e i suoi palazzi, che sono i termini di una *langue* che nelle *Fabbriche* non si fa mai *parole*. O meglio, come è già stato sottolineato, c'è in effetti una messa in discorso, un collegamento tra le particelle, ma questo segue una regola esterna alla struttura della città, coerente i dettami dell'ideologia del mito.

Questa scomposizione in frammenti-edifici che, nello stesso istante, hanno la loro ragione d'essere in quanto parte di un contesto ideale, ma sono quasi autosufficienti rispetto all'ambiente fisico che li circonda, è smorzata nelle immagini della piazza, anche se qui non sono tanto gli edifici a subire il processo chirurgico di estrazione dal contesto urbano, quanto lo spazio vero e proprio, che viene tagliato quasi come se fosse fatto di materia concreta. Un passo oltre tale impostazione viene fatto da Carlevarijs nel momento in cui comincia a tradurre in pittura i soggetti sperimentati nelle *Fabbriche*, e dunque si trova a poter utilizzare una tecnica certamente meno dura e difficile di quella incisoria, la quale, possiamo aggiungere, lo portava a confrontarsi più direttamente con le immagini precedenti e dunque probabilmente a subirne in maniera più forte l'influenza. Nei dipinti, al contrario, Carlevarijs sperimenta una più ampia varietà di punti di vista [Figg. 18-21], muovendo l'osservatore sia lungo il piano di ripresa parallelo agli edifici che caratterizzava le vedute incise e contemporaneamente ruotando la sua posizione rispetto al proprio asse, modificando l'angolo di visuale, per cui gli stessi edifici vengono ripresi spesso in maniera tale che non siano più i prospetti e le facciate a essere evidenziati, ma gli spigoli della costruzione, che sembra anch'essa ruotare, rispetto alla situazione delle stampe. In questo modo, Carlevarijs inizia a dare importanza alle diverse aree che compongono l'area marciana non soltanto in funzione degli edifici che la delimitano, ma in quanto spazi che vengono fruiti e vissuti da i personaggi che li popolano<sup>78</sup>, condizione che si avverte maggiormente nei dipinti in cui il punto di vista è portato molto in basso, al livello di un osservatore reale.

Tale procedimento tuttavia non è adottato dal pittore in maniera sistematica e in definitiva la maggior parte della sua produzione, si fissa su inquadrature nelle quali si avverte una precisa impostazione riguardo i rapporti interni alla composizione, del tipo adottato da van Wittel<sup>79</sup>. Infatti:

Alla fine del primo decennio del Settecento, con inaspettata rapidità, il pittore ha ormai fissato un affidabile repertorio iconografico, ristretto

---

<sup>78</sup> E infatti gli studiosi sono concordi nel rilevare come uno degli aspetti più significativi dell'opera di Carlevarijs, la sua «vena più autentica» [CRAIEVICH, *Luca Carlevarijs*, in... pp. 88-92, qui p. 92], risieda nella vivacità delle sue macchiette che popolano tutte le opere, conferendo a queste un sapore pittoresco che manca nell'opera di van Wittel e avrà un carattere profondamente diverso negli artisti che seguiranno. Cfr anche CATHERINE WHISTLER, in *Canaletto. Venezia e i suoi...* cit., cat. 19, p. 253.

<sup>79</sup> Cfr. SUCCI, *Carlevarijs, van Wittel...* cit. p. 41.



alla platea marciana e al Bacino di San Marco, ripresi invariabilmente attraverso inquadrature stabilite, di formato standard (con rapporti 1:2 oppure 2:3) replicato per il successivo ventennio in serie di due o quattro dipinti<sup>80</sup>.

Va detto che i luoghi marciani dove il pittore si sente maggiormente libero di sperimentare punti di ripresa e prospettive insolite sono quasi tutti nell'area del molo o nella piazzetta, la quale è in assoluto la più rappresentata rispetto agli altri luoghi marciani. La piazza, ad esempio, è poco raffigurata in confronto all'asse bacino-piazzetta, sia nella veduta classica da San Geminiano che in altre più ravvicinate, nelle quali il protagonista dell'immagine è di norma il campanile nella sua parte più bassa. Ad esempio, molte delle viste presenti nelle *Fabbriche* mancano nella produzione pittorica e viceversa. Viene da domandarsi perché e quale poteva essere la differenza intenzionale, considerando che i destinatari in entrambi i casi erano i *paesi stranieri*, a parte l'ovvia differenza tecnica e di possibilità di diffusione, tra stampe e dipinti. Se, com'è evidente, la volontà dell'artista nelle *Fabbriche* è di documentare l'area marciana nel suo complesso per darne conoscenza e mantenerne la memoria, destinando l'opera specificatamente a fruitori non veneziani, sarà opportuno riflettere brevemente sulle motivazioni che portano il Carlevarijs "pittore" a scegliere punti di vista più singolari.

Va innanzitutto ricordato, sulla scorta di quanto detto in precedenza, che l'opera di Carlevarijs si indirizza ai forestieri, ma non comunica affatto un messaggio espressamente formulato per loro. Al contrario, si tratta di una comunicazione interrotta, un discorso che si ripiega su se stesso e raffigura una città allo specchio, esattamente come si è detto per le immagini cinque-seicentesche e in maniera molto simile a quanto avviene nelle guide di pubblicazione veneziana almeno fino al *Forestiere Illuminato*. Possiamo affermare, paradossalmente, che nelle *Fabbriche* Carlevarijs ha la libertà di scegliere *cosa* comunicare (ovvero non sta rispondendo a precise volontà di una committenza straniera, ma dichiara solamente che quelli sono i suoi reali destinatari), ma non *come* comunicarlo, nel senso che la scelta del modo di rappresentare la città è strettamente legata da un rapporto simbolico all'oggetto di

---

<sup>80</sup> CRAIEVICH, *Luca Carlevarijs*, in *Canaletto. Venezia e i suoi splendori...cit.*, pp. 88-92.

rappresentazione, nell'ambito del significato che le *Fabbriche* assumono nel contesto veneziano di quel tempo: in parole semplici, sembrerebbe che nel momento in cui si accinge a rappresentare Venezia in quanto incarnazione della Serenissima Repubblica Carlevarijs sia in un qualche modo "costretto" a riferirsi ai canoni della rappresentazione della città-stato (nello stesso modo, *mutatis mutandi*, in cui Pacifico fa riferimento a Sansovino), mentre quando, con ogni probabilità, risponde a esigenze meno *autorappresentative*, non tanto la grammatica, ma almeno la sintassi può virare verso una costruzione più soggettiva.

Non bisogna comunque lasciarsi prendere dalla tentazione di stabilire nessi di causa-effetto troppo netti, perché, pur fondando il discorso su dati confermati e osservazioni abbastanza oggettive, la sua complessità induce a un atteggiamento più cauto. Tuttavia se si tenta un approccio al problema del vedutismo secondo un punto di vista che tenga maggiormente conto del problema della committenza e della ricezione delle opere, non soltanto in termini di ricostruzione filologica o di storia del gusto<sup>81</sup>, ma tenendo conto dei modi con cui coloro che acquistavano queste opere fruivano della città e di come questa esperienza poteva tradursi in immagini, potrebbero emergere problematiche interessanti sulle quali concentrare l'analisi. Gli studi in materia, infatti, tendono a prendere in considerazione il problema da altri punti di vista, altrettanto importanti, come lo stile, la stesura pittorica, le modalità e i processi compositivi dell'immagine, oppure si fissano su contrapposizioni che, alla luce delle conoscenze in materia, non avrebbero più ragione d'essere (come l'infinita diatriba sulla contrapposizione tra Canaletto e Guardi, presente ancora nella mostra recentemente allestita presso il Museo Correr). Sappiamo bene quanto sia complesso ricostruire il

---

<sup>81</sup> Sulla committenza e la ricezione stranieri di pittura veneziana, e in particolare di veduta, nel Settecento si veda: FRANCIS HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, 1963, tr. it. Torino, Allemandi, 2000, pp. 251-382; FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Le "botteghe" e i turisti forestieri*, in ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LEONIDA TEDOLDI, *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, Vicenza 2003, pp. 143-166, qui p. 151. CATHERINE WHISTLER, *Vedutismo veneziano e mecenati britannici nel '700*, in PAVANELLO, CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi splendori...* cit., pp. 44-55; EAD., *Venezia e l'Inghilterra. Artisti, collezionisti e mercato dell'arte. 1700-1750*, in LINDA BOREAN, STEFANIA MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 89-102; LINDA BOREAN, *Venezia e l'Inghilterra. Artisti, collezionisti e mercato dell'arte. 1750-1800*, ivi, pp. 103-112.

*period eye*<sup>82</sup> di un determinato frangente spazio-temporale: forse non potremo mai sapere cosa i forestieri vedessero esattamente osservando Venezia e quali fossero le sensazioni profonde che provavano; possiamo tuttavia ricostruire, come abbiamo tentato di fare sin'ora, il modo in cui la città veniva fruita e i racconti sua esperienza faceva scaturire. Le connessioni tra fonti scritte e fonti visive viaggiano dunque non tanto sulla perfetta rispondenza tra testo e immagine<sup>83</sup>, come tenta di stabilire l'iconologia in opere di altro tenore (e di altre epoche), ma si basa sul presupposto che entrambe nascano in un medesimo contesto culturale e all'incirca per la stessa motivazione, ovvero conservare e tramandare la memoria (o la possibilità di memoria) di un soggiorno.

Torniamo dunque alla *piazza*. Abbiamo visto come in un dato momento emergano a Venezia nuove esigenze legate alla produzione e al mercato delle vedute di città e di come queste si modificano, rispetto a modelli più antichi, per andare in qualche modo a soddisfare i desideri di una committenza abbastanza esigente, ma disposta a pagare per portarsi a casa un ricordo della visita nella Serenissima. Abbiamo altresì notato come questo fenomeno coinvolga *in primis* proprio l'area marciana che fino ad allora era stata la sola depositaria dello sguardo sullo scenario urbano, con qualche eccezione connessa comunque a ben altri significati<sup>84</sup>. Analizzando la produzione pittorica di Luca Carlevarijs secondo questo specifico punto di vista, si rileva come il processo di cambiamento della rappresentazione della *piazza* si determini principalmente in una frammentazione e moltiplicazione dei punti di vista sugli spazi e sugli edifici e su una più ampia "presenza" dell'osservatore all'interno dell'area pedonale, spesso adottando un punto di ripresa posizionato al centro degli spazi aperti e non a ridosso degli edifici. È un cambiamento sostanziale, l'appropriazione, da parte di una nuova tipologia di attori del "teatro del mondo" veneziano, di uno spazio che prima non poteva essere ammirato che dall'esterno e nel quale erano degni di entrare soltanto coloro che ne condividevano le prerogative utopiche e mitiche, ovvero il popolo di Venezia, o,

---

<sup>82</sup> Cfr. MICHAEL BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, 1972, ed cons. Torino, Einaudi, 2001.

<sup>83</sup> In effetti, alla luce del presente studio, molte fonti sia a stampa che manoscritte potrebbero essere rilette in questo senso, tralasciando, almeno in parte, la quantità e la qualità dei dati ivi conservati e tentando invece di darne un'interpretazione più attenta ai dati relativi all'esperienza.

<sup>84</sup> Come nel caso dell'Arsenale o del Fondaco dei Tedeschi.

ancora meglio, gli esponenti del patriziato, quegl'*huomeni et donne venetiane*, raffigurati, all'inizio del Seicento, da Giacomo Franco nella sua opera dedicata ai costumi della città<sup>85</sup>. È un discorso ovviamente metaforico, ma crediamo possa ben descrivere la situazione che si viene a creare a Venezia dalla fine del XVII secolo e lungo tutto il Settecento, nell'incontro tra una città straordinaria e una classe di fruitori con bisogni diversi e che provenivano da contesti urbani sempre più lontani, strutturalmente e scenograficamente, da quello veneziano. Così la *piazza*, da oggetto da contemplare da lontano diventa luogo su cui finalmente approdare: questo potrebbe forse spiegare (senza incorrere in meccanicismi troppo spinti) la predilezione di Carlevarijs per l'area del molo e del broglio; l'area marciana è per questi personaggi, colpiti dall'intricato labirinto veneziano di calli e canali, «the only spot one can call terra firma in this city»<sup>86</sup>, uno dei pochi spazi in cui essi potevano “sentirsi a casa” e, allo stesso momento, al centro di una storia millenaria.

### 3.3.3 - Il contributo di Canaletto all'iconografia dell'area marciana

Nell'opera di Antonio Canal<sup>87</sup> il meccanismo che abbiamo appena descritto evolve ulteriormente in maniera tale da essere quasi connaturato alle modalità di lavoro del

---

<sup>85</sup> Cfr. GIACOMO FRANCO, *Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della ser.ma signoria et altri particolari cioe trionfi feste et cerimonie publiche della nobilissima citta di Venetia [...]* [Venezia], Giacomo Franco forma in Frezzaria all'Insegna del Sole, 1610.

<sup>86</sup> MILLER, *Letters from Italy...* cit., p. 338.

<sup>87</sup> La bibliografia su canaletto è molto vasta; ci limitiamo qui a segnalare gli studi più importanti e recenti a cui si uniscono quelli specificati nelle note successive: cfr. VITTORIO MOSCHINI, *Canaletto*, Milano, Aldo Martello Editore, 1954; WILLIAM GEORGE CONSTABLE, *Canaletto. Giovanni Antonio Canal. 1697-1768*, 1962, ed. cons. con revisioni di J.G. Links, New York, Oxford University Press, 1989, 2 voll.; LIONELLO PUPPI, *L'opera completa del Canaletto* Milano, Rizzoli, 1968; WILLIAM L. BARCHAM, *The Imaginary View Scenes of Antonio Canaletto*, New York-London, Garland Publishing, 1977; G.J. LINKS, *Canaletto*, London, Phaidon Press, 1982; ANDRÉ CORBOZ, *Canaletto: una Venezia...* cit.; KATHARINE BAETIER, J.G. LINKS, *Canaletto*, 1989, tr. it. Roma, Newton&Compton, 1996; MICHAEL LIVERSIDGE, Jane Farrington (a cura di), *Canaletto & England*, catalogo della mostra (Birmingham, 14 ottobre 1993-9 gennaio 1994), London, Merrel Holberton Publishers, Birmingham Museums & Art Gallery, 1993; ALESSANDRO BETTAGNO, BOZENA ANNA KOWALCZYK (a cura di), *Canaletto prima maniera*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 18 marzo-10 giugno 2001), Milano, Electa, 2001; ALAIN BUISINE, *Un Vénitien dit le Canaletto*, Cadeilhan, Zulma, 2001; FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Canaletto incisore*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002; MARTIN CLAYTON, *Canaletto in Venice*, London, Royal Collection Publications, 2005; BOZENA ANNA KOWALCZYK (a cura di), *Canaletto. Il trionfo della veduta*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani, 12 marzo-19 giugno 2005), Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale, 2005; BOZENA ANNA KOWALCZYK (a cura di), *Canaletto e Bellotto. L'arte della veduta*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo

pittore veneziano, che può essere considerato, almeno da questo punto di vista e senza retorica, la più alta espressione del vedutismo veneziano<sup>88</sup>. I fattori che concorrono a mettere in stretta relazione col tema la produzione artistica di Canaletto sono molteplici e riguardano sia la sua personalità artistica in senso stretto che la particolare contingenza storica in cui si trovò a vivere e lavorare: innanzitutto la formazione come scenografo (che lo differenzia nettamente da Carlevarijs, che aveva esordito come pittore di paesaggio), durante la quale dovette imparare gli strumenti della pratica prospettica che perfezionò a tal punto da riuscire a utilizzarla allo stesso tempo con libertà e precisione<sup>89</sup>, come non si riscontra in nessun altro pittore di vedute in precedenza; in secondo luogo l'intima conoscenza della città, che egli osserva e fissa sulla carta nei suoi taccuini, in un processo molto simile, nella teoria, a quello di Carlevarijs nelle *Fabbriche*, ma con un intento analitico più spiccato, nel voler comprendere fino in fondo la struttura della città e le sue possibilità di resa visiva<sup>90</sup>; ci

---

Bricherasio, 14 marzo 2008-13 giugno 2008), Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale, 2008; KATHARINE BAETJER, *Canaletto...* cit.; BRADLEY, BEDDINGTON (a cura di), *Venice: Canaletto and his rivals...* cit.; SCARPA (a cura di), *Canaletto à Venise...* cit.

<sup>88</sup> Rimangono a lato del nostro discorso due personaggi che in verità ambiscono a raggiungerne le vette, ma entrambi, per ragioni diverse, non poterono percorrere l'intero percorso della carriera a Venezia; da una parte Bernardo Bellotto, nipote di Canaletto, il quale lascia presto Venezia per svolgere la sua attività pittorica nel nord Europa; dall'altra Michele Marieschi, il quale ci affida non solo opere in pittura, ma anche una significativa raccolta incisoria, che morì all'età di 33 anni nel 1743, lasciando comunque una produzione cospicua che testimonia dell'intenso lavoro che aveva caratterizzato la sua pur breve carriera. Su Bellotto si vedano i recenti BOZENA ANNA KOWALCZYK, MONICA DA CORTÀ FUMEI (a cura di), *Bernardo Bellotto. 1722-1780*, Milano, Electa, 2001; WILFRIED SEIPEL (a cura di), *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 16 marzo-19 giugno 2005), Milano, Skira, 2005; KOWALCZYK (a cura di), *Canaletto e Bellotto. L'arte della...* cit.; ANDREAS HENNINH, SEBASTIAN OESINGHAUS, SABINE BENDFELDT (a cura di), *Bernardo Bellotto. Der Canaletto Blink*, Dresden, Sandstein und Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2011. Su Marieschi si veda: ANTONIO MORASSI (a cura di), *Michele Marieschi*, Bergamo, 1966; ANTONIO MORASSI, *Appunti su Michele Marieschi, alter ego di Canaletto*, in *Festchrift Ulrich Middeldorf*, Berlin, Walte De Gruyter & Co, 1968; RODOLFO PALLUCCHINI, *Francesco Albotto, erede di Michele Marieschi*, "Arte Veneta", XXVI (1972), pp. 222-223; MARIO MANZELLI, *Proposta per l'Identificazione di Michele Marieschi e del suo alter ego Francesco Albotto*, "Arte Veneta", XXXVIII (1987), pp. 210-211; DARIO SUCCI (a cura di), *Michele Marieschi. Venezia in scena*, catalogo della mostra, Bergamo, 1987; RALPH TOLEDANO, *Michele Marieschi. L'opera completa*, Milano, Mondadori, 1988; DARIO SUCCI (a cura di), *Marieschi tra Canaletto e Guardi*, catalogo della mostra, Torino Umberto Allemandi & c., 1989; MARIO MANZELLI, *Michele Marieschi e il suo alter-ego Francesco Albotto*, ASDE Associazione Dirigenza Enel ; Università di Venezia. Facoltà di lettere e filosofia, Venezia, 1991; FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI – RILIPPO PEDROCCO, *Michele Marieschi. Lavita, l'ambiente e l'opera*, Milano, Bocca, 1999; FILIPPO PEDROCCO, *Michele Mareschi*, in *Canaletto. Venezia e i suoi...* cit., pp. 162-165.

<sup>89</sup> Cfr. GIANDOMENICO ROMANELLI, *Canaletto e i suoi amici: veduta e/o visione?*, in *Il vedutismo veneziano: una nuova...* cit., pp. 38-52, qui p. 41

<sup>90</sup> Cfr. ANNALISA PERISSA TORRINI (a cura di), *Canaletto: il Quaderno veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grimani, 1 aprile-1 luglio 2012), Venezia, Marsilio, 2012.



sono poi gli incontri, con la committenza inglese da una parte, e in particolare con sir Joseph Smith<sup>91</sup>, e con gli intellettuali del suo tempo, in particolar modo Francesco Algarotti, con i quali doveva trovarsi a discutere di Venezia e dei modi per rappresentarla<sup>92</sup>.

Non possiamo affrontare la figura complessa di Antonio Canal in tutti i suoi aspetti, e nemmeno ricostruire nel dettaglio il passaggio dall'opera del Carlevarijs a quella del pittore veneziano, così come non lo faremo per gli altri vedutisti che prenderemo in considerazione. Ci interessa invece sottolineare come Canaletto sia riuscito allo stesso tempo a soddisfare le esigenze di un mercato che andava sempre più incontro ai voleri di una committenza straniera e colta e a dare un'interpretazione della città estremamente fedele alla sua peculiare struttura. Canaletto è forse più di tutti gli altri il pittore nel quale le prerogative veneziane e le richieste *foreste* riescono a convivere e a fondersi in una pittura nuova, che non a caso gli porterà fama e successo non soltanto a Venezia.

In Canaletto l'area marciana perde parte dell'importanza che comunque aveva mantenuto negli artisti che lo avevano preceduto, in favore di altre zone della città che invece acquistano maggiore dignità rappresentativa, come il Canal Grande. Qui (e in altri contesti "minori") il pittore veneziano può infatti sperimentare il suo metodo in maniera molto più libera, perché non si deve confrontare con una tradizione stabilita. Tuttavia anche nel rappresentare la *piazza* l'artista mette alla prova il suo metodo, nel ricreare prospettive e punti di vista nuovi, non solo in termini di manipolazione prospettica, com'è stato ampiamente dimostrato, ma, in modo analogo al Carlevarijs, in una ulteriore moltiplicazione delle angolazioni di ripresa. Se infatti il pittore friulano seleziona poco più di venti diverse immagini dell'area marciana, con Canaletto si superano le trenta, come viene evidenziato dalla catalogazione delle vedute riportata in appendice.

---

<sup>91</sup> Cfr. FRANCES VIVIAN, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza, Neri Pozza, 1971; J.G. LINKS, *Canaletto and his patrons*, London, Paul Elek, 1977; FRANCES VIVIAN, *Da Raffaello a Canaletto. La collezione del Console Smith. Grandi disegni italiani dalla Royal Library di Windsor*, 1989, tr. it. Milano, Electa, 1990.

<sup>92</sup> Cfr. ROMANELLI, *Canaletto e i suoi amici...* cit., pp. 41-43.

Le rappresentazioni canaletiane dei vari angoli dell'area marciana [Figg. 22-27] testimoniano dunque di un sempre maggiore interesse della committenza nei confronti di opere che presentino un taglio particolare, un angolo mai raffigurato prima, alcune volte sorprendendo per la scelta di punti di vista apparentemente insignificanti, come l'area tra il campanile e la libreria, altre volte per l'arditezza della deformazione prospettica, che manipola gli spazi conferendo alle immagini una forte dinamicità, senza indirizzare lo sguardo verso un punto di fuga unico, ma facendolo in un certo senso "muovere" sulla superficie della tela. Un altro aspetto significativo, che si collega più strettamente al problema della fruizione, riguarda un ulteriore passo avanti nell'"esplorazione" della piazza al suo interno: si nota infatti, considerando i nuovi punti di vista che Canaletto introduce nel raffigurare lo spazio marciano, che molti di questi riguardano spazi solitamente "nascosti" all'osservatore delle vedute, come la piazzetta San Basso, che verrà ripresa poco dopo in un celebre dipinto di Michele Marieschi, incluso successivamente nella raccolta a stampa delle vedute del pittore, a testimonianza di un certo interesse per uno spazio certamente di minor importanza e potenza scenografica rispetto ad altri. Ancora molto significativi sono i dipinti in cui la vista viene incorniciata da elementi architettonici degli edifici della piazza, come l'arco del *sotoportego* sotto l'orologio, o ancora quelli della continuazione della Procuratie vecchie adiacente a San Geminiano, oppure le scene riprese nel portico delle Procuratie nuove, tutte immagini che comunicano un forte valore soggettivo e di presenza reale nel luogo, accentuando quell'effetto di realtà che Canaletto riusciva a produrre attraverso la manipolazione delle prospettive.

È comunque necessario tenere in considerazione che, specialmente per quanto riguarda la zona marciana, Canaletto si trovava probabilmente ad avere a che fare con una committenza sempre più esigente e *abituata* a certi punti di vista paradigmatici: ce lo testimoniano le molte allusioni, contenute nei diari, a come l'incontro con Venezia fosse preparato dalla visione di opere di vedutismo, in particolare canaletiane, nelle collezioni più famose d'Inghilterra, tanto che qualcuno è in grado di specificare esattamente quali dipinti aveva potuto vedere e dove erano conservati. Possiamo dunque supporre che soprattutto i colti nobiluomini inglesi chiedessero pezzi sempre più particolari, in cui il carattere scenografico della piazza venisse accentuato da una

sorta di “messa in scena”, di recita dei personaggi, che tuttavia non hanno mai il carattere pittoresco delle macchiette di Carlevarijs o l’evanescenza delle figurine di Guardi. Non sono personaggi reali, sono attori in un teatro, che tuttavia è ancora più verosimile della realtà stessa e, dunque, forse più attraente: è una città rappresentata che sempre di più risponde all’idea che i visitatori stranieri si erano fatti di lei.

Il sistema di rispecchiamento narcisistico che abbiamo descritto per le immagini di Venezia prodotte fino alla soglia del Settecento, e che era ancora valido per certi versi nelle *Fabbriche* di Carlevarijs, si è dunque invertito: non è più la città che, guardandosi come allo specchio, si ricrea in continuazione uguale a se stessa e, allo stesso tempo, stabilisce in maniera fissa i (pochi) *modi* della sua osservazione-rappresentazione; al contrario alla metà del Settecento l’incontro tra due dimensioni che, in modi diversi, riflettevano sul problema della città, porta a concepire la pittura di vedute non come l’invenzione dell’osservatore-osservato (come per Narciso), ma come possibilità di ricreare, continuamente e coerentemente con la sua struttura, l’oggetto osservato. Coerentemente perché, come ha scritto Sergio Bettini, la forma di Venezia «non è data, per così dire, una volta per sempre, ma continuamente si scioglie e si ricompone: e ad ogni istante, si crea di nuovo entro il nostro tempo»<sup>93</sup>, e, dunque, anche nel tempo di Canaletto e dei suoi mecenati e acquirenti. Ne consegue che la *piazza* perde gradualmente non tanto la sua preminenza nella gerarchia di importanza dei luoghi veneziani, quanto quella capacità accentratrice che si traduceva, nei secoli precedenti, in un assolo rappresentativo. Anche i diari stranieri vivono una situazione simile e può capitare, soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo, di leggere racconti che tralasciano volutamente la descrizione dell’area marciana<sup>94</sup>, o che si limitano a tracciarla con poche standardizzate parole, oppure in descrizioni che la guardano secondo una prospettiva soggettiva<sup>95</sup>, mentre parallelamente aumentano le descrizioni di luoghi periferici, come le Fondamenta nove, la chiesa del Redentore e le isole.

---

<sup>93</sup> SERGIO BETTINI, *Venezia: nascita di una città...* p. 5.

<sup>94</sup> Come quello di Goethe, che ne descrive la vista, ma non entra nel dettaglio degli edifici.

<sup>95</sup> Si veda, ad esempio, la descrizione di Beckford: «I stepped into my boat, and now, instead of encouraging the speed of the gondoliers, begged them to abate their ardour, and row me lazily home. They complied, and we were near an hour reaching the platform in front of the ducal palace, thronged as usual with a variety of nations. I mixed a moment with the crowd; then directed my steps to the

Il momento culminante di questo processo, al tempo stesso intellettuale ed empirico, di presa di coscienza delle possibilità meta rappresentative della città di Venezia, si colloca alla metà del secolo XVIII, nel momento in cui Canaletto parte per Londra lasciando ad altri pittori, e soprattutto a Francesco Guardi, il compito di soddisfare le richieste di un pubblico di fruitori sempre più attratto dalla città e dalle espressioni della società settecentesca, la musica e il teatro, *in primis*, nonché le feste per le quali si organizzavano complessi rituali e momenti di partecipazione collettiva sempre più fastosi [Fig. 28]. Per diversi decenni gli storici hanno voluto leggere in queste espressioni il segno di una città in declino che si rifugia nel sogno e nella celebrazione di sé pur di non dover riconoscere la crisi politica ed economica nella quale versava. Tuttavia, questo pregiudizio storico è stato già da tempo smentito<sup>96</sup>. a fronte di un'effettiva perdita di centralità dello stato veneziano nello scenario europeo e mondiale, non vi fosse, all'interno della capitale la percezione cosciente che si stava andando verso il termine di una Repubblica millenaria, almeno fino agli Ottanta del secolo<sup>97</sup>. Secondo un processo innescatosi negli ultimi decenni del XVII secolo la società veneziana tende sempre di più a identificarsi e glorificarsi nella città effimera, più che in quella di pietra, come dichiara l'affresco realizzato da Giambattista Canal a Palazzo Grassi nel 1770, che raffigura un *Ricevimento* in un palazzo patrizio dell'epoca<sup>98</sup>.

Ne consegue che anche coloro che visitavano la città, i quali, va ribadito, non erano turisti *mordi e fuggi*, ma ricchi e colti esponenti della nobiltà e dell'alta borghesia europea, finissero per essere influenzati da questa atmosfera di svago perenne, non solo nei momenti della sua massima espressione, come durante il Carnevale, ma anche nel

---

great mosque, I ought to say the church of St. Mark; but really its cupolas, slender pinnacles, and semicircular arches, have so oriental an appearance, as to excuse this appellation. I looked a moment at the four stately coursers of bronze and gold that adorn the chief portal, and then took in, at one glance, the whole extent of the piazza, with its towers and standards. A more noble assemblage was never exhibited by architecture. [...]: BECKFORD, *Italy: with sketches...* cit. p. 52.

<sup>96</sup> Si legga ad esempio quanto scrive Gino Benzoni, per il quale «Fuorviante, depistante a nostro avviso, dedurre dalla fine un ossessivo racconto in termini di cronaca di morta annunciata. Altrimenti l'intero secolo XVIII si trasforma, per Venezia, in marcia funebre al rallentatore»: GINO BENZONI, *Venezia nel contesto della politica europea del XVIII secolo*, in PUPPI (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario...* cit. pp. 385-391.

<sup>97</sup> Si vedano in proposito i contributi in PIERO DEL NEGRO, PAOLO PRETO (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. L'Ultima fase della Serenissima*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.

<sup>98</sup> Cfr. FELICIANO BENVENUTI, *La città dei «piaseri»*, ivi, pp. 705-744.

quotidiano: basta vedere quanti raccontano di una società che spesso interessa e incuriosisce di più della città stessa; ne troviamo riflesso nelle descrizioni dell'area marciana, per le quali possiamo aggiungere che, mentre nei primi decenni del secolo a interessare è ancora la miscela umana multietnica che popola la piazza, segno di un'intensa attività di scambio e commercio, soprattutto con l'Oriente, che ancora prevaleva sulla società dei piaceri, nel secondo Settecento sono i caffè e altri aspetti mondani, come la visita alla piazza di notte<sup>99</sup> [Fig. 29], a stimolare i racconti dei viaggiatori. C'è un aspetto che accomuna molti diari di questo periodo e che riguarda una nuova identificazione degli spazi rispetto al passato, che si riflette nell'adattamento della terminologia con cui si definiscono le diverse parti, assestandosi sostanzialmente sulle consuetudini d'oggi<sup>100</sup>; tale cambiamento si riflette sulla percezione e la disposizione d'uso, nonché sulla gerarchia di importanza tra piazza e piazzetta, sempre a partire dall'analisi della loro "fortuna rappresentativa": a differenza di quanto si verificava in precedenza, da questo momento le raffigurazioni della piazza vera e propria superano, anche solamente a livello numerico, quelle della piazzetta e contestualmente si assiste a una drastica riduzione dei punti di vista. Si veda, a titolo di esempio, la produzione del Guardi: dalla prima all'ultima veduta egli ripete instancabilmente le stesse prospettive, spesso di invenzione canaletiana, tra le quali la più frequentata in assoluto è la vista della Basilica da San Geminiano [Figg. 30-31], mentre alla piazzetta vengono dedicate poche opere e la maggior parte riprese dall'interno verso il Bacino; la prospettiva contraria, tanto cara ai pittori a cavallo dei secoli XVII e XVIII scompare quasi completamente. Era «inevitabile che Francesco Guardi, nel dedicarsi alla pittura di veduta, basasse le proprie composizioni su quelle di Canaletto, poiché queste erano le vedute più note e di moda sul mercato del *Grand Tour*»<sup>101</sup>. Il lavoro di Guardi<sup>102</sup> e di coloro che seguiranno si concentra dunque, come

---

<sup>99</sup> Cfr. MILLER, *Letters from Italy...* cit., p. 338.

<sup>100</sup> Viene abbandonata la definizione di *Brogljo* per lo spazio tra il Palazzo Ducale e la Libreria, che comincia sempre di più ad essere definito "Piazzetta San Marco".

<sup>101</sup> WHISTLER, *Vedutismo veneziano e mecenati britannici del '700...* cit., p. 52.

<sup>102</sup> Su Guardi si veda: FRANCIS HASKELL, *Francesco Guardi as vedutista and some of his patrons*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII (1960), 3-4, pp. 356-376; PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Mostra dei Guardi*, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri 1965; DENIS MAHON, *The brothers of the mostra dei Guardi: some impression of a neophyte*, in *Problemi Guardeschi*, Venezia, Alfieri, 1967, pp. 66-155; ANTONIO MORASSI, *Guardi. L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, Alfieri, 1973; LUIGINA ROSSI BORTOLATTO, *L'opera completa di Francesco Guardi*, Milano, Rizzoli, 1974; ANTONIO



sappiamo, nell'indagine delle possibilità del *ductus* pittorico di trasferire sulla tela una sensazione atmosferica, piuttosto che una riflessione intellettuale e, per questo, l'attenzione si sposterà verso altri luoghi, verso la laguna, dove egli saprà dare interpretazioni del tutto personali dello spazio (ovvero senza ricorrere a composizioni di altri).

Interpretata attraverso le sue rappresentazioni, tra Seicento e Settecento l'area marciana si modifica dunque, della percezione dei visitatori (quindi non in senso assoluto) tradotta in immagini dai vedutisti, da “piazza d'ingresso” a “piazza pubblica”, secondo le categorie dell'urbanistica illuminista<sup>103</sup>. Come abbiamo visto avvenire in altri contesti, tali categorie sembrano divenire nelle fonti straniere i paradigmi interpretativi di una realtà spaziale che puntualmente trovano riscontro nella produzione pittorica. Non troviamo nei testi delle affermazioni esplicite di tale legame, ma esso emerge dai racconti: si ricordi che nella seconda metà del secolo XVIII la piazza inizia a essere raggiunta sempre più frequentemente attraverso le calli e sempre meno dal bacino e certamente non era più il luogo del primo sbarco in città, che si svolgeva di norma nella zona di Rialto. Il cambiamento rientra a pieno titolo nel processo di “pedonalizzazione” della città e si rafforza nell'Ottocento con le modifiche napoleoniche e asburgiche. Tale inversione nell'incontro con l'area marciana modifica profondamente la percezione della piazza; riprendiamo dunque le parole di Galiffe per andare a leggere in dettaglio l'impressione che l'area ha su di lui:

I think I never saw so magnificent a place as that of San Marco; none at least that appeared so striking at the first sight. Its effect may, perhaps, be partly owing to contrast; for all the approaches to it are very narrow lanes, and in rainy weather very dirty ones; but the cause is of little consequence, the result is amazingly beautiful. [...] This scenery would be enchanting, even in the midst of St.

---

MORASSI, *Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Venezia, Alfieri, 1975; DARIO SUCCI (a cura di), *Guardi, metamorfosi dell'immagine*, catalogo della mostra, Gorizia, 1987; ALESSANDRO BETTAGNO (a cura di), *Francesco Guardi. Vedute, Capricci, Feste*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 28 agosto-21 novembre 1993), Milano, Electa, 1993; DARIO SUCCI, *Francesco Guardi. Itinerario dell'avventura artistica*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1993; ALESSANDRO BETTAGNO (a cura di), *I Guardi*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2002; DARIO SUCCI, *Francesco Guardi*, in PAVANELLO, CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi splendori...* cit., pp. 210-213; CRAIEVICH, PEDROCCO (a cura di), *Francesco Guardi 1712-1793...* cit.

<sup>103</sup> Cfr. SIMONCINI, *La città nell'era...* cit., pp. 37-101

Petersburgh; and there is nothing either in London or Paris, that can bear the least comparison to it<sup>104</sup>.

Tali considerazioni potrebbero costituire la controparte della tendenza a raffigurare la piazza, d'ora in poi, con maggiore frequenza nell'iconografia stereotipata con la vista della Basilica presa dal lato di San Geminiano, spesso secondo un punto di ripresa centrale. Il processo di "creazione" della città attraverso la pittura secondo il gusto dei committenti, in una sintesi di istanze interne ed esterne che ha come massimo esponente Canaletto, entra dunque in cortocircuito e si verifica la situazione paradossale per cui, venuta meno in Guardi la componente di riflessione intellettuale che caratterizzava il procedimento canaletiano, la rappresentazione della città si ritrova quasi in balia delle richieste del pubblico straniero<sup>105</sup> che, in una città sempre più trasfigurata nella nuova mitologia urbana della festa, arriva forse a desiderare sempre le stesse paradigmatiche immagini della piazza, le quali, a differenza di quelle cinque-seicentesche, si sono quasi del tutto svuotate dell'ideologia della Serenissima<sup>106</sup> e si offrono, al termine del XVIII e ancora più pienamente all'inizio del XIX secolo, a nuovi contenuti, come scena di nuove celebrazioni o di episodi del passato remoto (medievale e protorinascimentale) della repubblica di Venezia, o ancora come espressione di una sempre più percepibile soggettività dell'artista, in modo del tutto coerente con i percorsi sui quali si sta indirizzando l'arte europea<sup>107</sup>. Questo spiega anche la fortuna di scorci dell'area marciana raramente rappresentati in precedenza, come le prigioni e il ponte dei Sospiri, che avvia la sua storia di icona della città decadente e, a seguire, degli innamorati, che ancora oggi lo caratterizza.

La rappresentazione della piazza nell'Ottocento si divarica dunque in percorsi simili nelle istanze, ma profondamente differenti nei risultati pittorici, tra loro e rispetto al

---

<sup>104</sup> GALIFFE, *Italy and its inhabitants...* cit., pp. 119-120.

<sup>105</sup> Cfr. WHISTLER, *Vedutismo veneziano...* cit., p. 52.

<sup>106</sup> Si consideri, ad esempio, l'attività di Giacomo Guardi «che disegnava e dipingeva le sue vedutine formato cartolina, che poi vendeva nel negozio indicato esplicitamente ai piedi della scena, "sono in vendita nel tal negozio, nella bottega che si trova al ponte dei Bareteri al tale numero ecc. ecc". Quello era un prodotto evidentemente da grande pubblico, ripetitivo e quasi seriale»: ROMANELLI, *Canaletto e i suoi amici...* cit., p. 42.

<sup>107</sup> Cfr. MARINA MAGRINI, *Venezia da veduta a visione*, in William Congdon... cit., pp. 122-123.

vedutismo settecentesco. Non andremo oltre nell'analisi della produzione pittorica, ma vorremmo terminare la trattazione sull'area marciana con una breve riflessione sulle modifiche che questo spazio subì nel periodo di Regno di Napoleone Bonaparte. Terminata definitivamente l'esperienza della Repubblica di Venezia nel 1797 e la prima fase di occupazione asburgica nel 1806, i francesi, tornati in possesso della città lagunare, decidono per volere dell'imperatore stesso, di intervenire sulla città per realizzare quelle indispensabili migliorie di cui si percepiva la necessità fin dal secolo precedente. Ne derivano le modifiche di stampo utilitaristico che conosciamo, i Giardini, la via Eugenia (ora via Garibaldi), il Cimitero, e molte altre meno evidenti e più strettamente strutturali (come l'interramento di diversi canali e la conseguente realizzazione di rio terra)<sup>108</sup>. Ma i cambiamenti riguardano anche aree più prestigiose, segnatamente la costruzione di un nuovo Palazzo Reale nel cuore della città, lì dove era percepita una mancanza di coerenza architettonica<sup>109</sup>, il lato della piazza dove sorgeva la chiesa di San Geminiano, che viene distrutta per fare posto alla nuova residenza di rappresentanza. Non intendiamo scendere nel dettaglio delle questioni che riguardano la lunga controversia progettuale per la realizzazione dell'edificio<sup>110</sup> [Figg. 32-33], solo evidenziare come, allo stato definitivo si sia scelta per l'ala napoleonica una soluzione che smorza, rispetto alla situazione precedente, il sistema di rispecchiamento tra i due lati della piazza, conferendo sempre maggiore visibilità a quello della Basilica; questo perché il Palazzo reale adotta le soluzioni decorative delle Procuratie nuove (con la sola eccezione della trabeazione a coronamento della costruzione) e soprattutto l'andamento ritmico delle arcate<sup>111</sup>, generando un continuum rotto soltanto dall'apertura di due entrate collegate a nuovi percorsi viari, specialmente quello che doveva mettere in connessione la piazza con la chiesa di Santa Maria del Giglio. Come è stato infatti sottolineato da Romanelli,

---

<sup>108</sup> Cfr. ROMANELLI, *Venezia Ottocento...* cit.

<sup>109</sup> Cfr. *ivi*, p. 96.

<sup>110</sup> Cfr. MARTINA FRANK, *Atti mancati o progetti falliti? Attorno al palazzo reale di Venezia*, in FRANCESCO CECCARELLI, GIOVANNA D'AMIA (a cura di), *Les Maisons de l'Empereur. Residenze di corte in Italia nell'età napoleonica*, atti del convegno (Lucca, 23-24 gennaio 2004), in «Rivista Napoleonica», 10-11 (2004-2005), pp. 101-114.

<sup>111</sup> Gli altri progetti prevedevano tutti un corpo avanzato verso la piazza, con colonne e timpano, che avrebbe funto da contraltare iconico e semantico della Basilica, esattamente come accadeva per la chiesa di San Geminiano.

A operazione conclusa – dopo quindi quasi un decennio di polemiche e interventi – l'assetto della Piazza risultava mutato considerevolmente, quantunque non nei termini di una radicale rifondazione, né presentava l'introduzione di elementi qualificanti di nuova progettazione: l'intervento era quindi venuto meno all'assunto iniziale d'incidere con originalità e alto potere significativo alla riqualificazione (ai fini di una diversa fruizione) del complesso marciano e, sotto questo profilo, poteva dirsi fallito.<sup>112</sup>

Fallisce perché a prevalere non sono intenzioni di stampo ideologico, ma istanze più funzionali, che si traducono nella volontà di collegare in maniera più efficace la piazza col tessuto edilizio circostante. Si tende a identificare le motivazioni di questa scelta proprio con la prevalenza di un senso classicistico di perfezione funzionale, e certamente questa ne è la ragione principale<sup>113</sup>. Tuttavia vorremmo far notare come l'apertura di questi passaggi e la relativa “invisibilità” dell'ala napoleonica nella piazza rinnovata identifichino - *creino*, in un certo senso, non più solo in pittura, ma nella realtà materiale e nelle relazioni semantiche tra gli edifici - la vista da quel lato verso la Basilica come l'unica *possibile*. E forse non è un caso che quello fosse proprio il punto di ripresa preferito, da pittori e fruitori, da quasi mezzo secolo, a riprova, forse, di quanto la stagione del vedutismo aveva inciso nel modo di percepire e interpretare la piazza, fatto confermato anche dalle scarse proteste per la demolizione di San Geminiano, rispetto al “furto” dei cavalli di San Marco voluto da Napoleone<sup>114</sup>, che infatti trova molto più spazio, nei diari del secondo decennio dell'Ottocento, che non la descrizione del nuovo Palazzo Reale. Tale nuova prospettiva rientra nel più generale processo di “congelamento” dei punti di osservazione sulla piazza, che riguarda strettamente anche il Palazzo Ducale<sup>115</sup>: è, in definitiva, atteggiamento che «riconosce in Venezia anche, se non soprattutto, un oggetto da contemplare, la consapevolezza che il mondo osserva Venezia e le sue pietre da questa stessa angolazione»<sup>116</sup>.

---

<sup>112</sup> ROMANELLI, *Venezia Ottocento...* cit., p. 96.

<sup>113</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>114</sup> Cfr. *ivi*, p. 97.

<sup>115</sup> Cfr. FRANK, *Atti mancati o progetti falliti...* cit., p. 104.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

### 3.4 - Il Canal Grande tra esperienza e rappresentazione

Molte delle considerazioni generali scaturite nell'analisi di piazza San Marco possono essere riferite anche a un altro luogo di Venezia, che oggi ne costituisce uno degli elementi essenziali di fruizione, ovvero il Canal Grande e in questo senso verranno ripresi nelle pagine seguenti. La trattazione relativa alla grande via d'acqua si concentrerà dunque, più che su gli aspetti più generali del vedutismo, sulla qualità della sua rappresentazione specifica. Tale scelta non è dovuta a motivazioni aprioristiche, ma deriva dalla particolare connotazione che il Canal Grande viene ad assumere nel corso del Settecento. Infatti, mentre l'area marciana *esiste*, come spazio (auto)rappresentativo e di fruizione, sin dal medioevo, del Canal Grande si trovano ben poche testimonianze nelle fonti scritte e visive. Non vogliamo dire che la sua presenza in città non fosse nota e dichiarata. Tuttavia, il carattere eminentemente funzionale del suo percorso per tutto il medioevo e buona parte dell'età moderna, soprattutto nel tratto dalla Dogana a Rialto che veniva percorso dalle navi mercantili dirette al centro commerciale della città, non produce immagini significative. Se, infatti, la piazza era il solo luogo deputato, da Venezia, per lasciarsi guardare da uno sguardo esterno e dunque andava a costituire un insieme scenograficamente coeso, il Canal Grande, invece, veniva considerato e brevemente descritto in relazione a due aspetti principali, nessuno dei quali collegato a problematiche di fruizione. Innanzitutto il Canale è, sin dalle fonti, più antiche il principale (poiché il più ampio) artefice della dicotomia divisione-unione che caratterizza la città, contribuendo a darle forma. Leggiamo dunque la suggestiva descrizione di Sabellico:

Quegli antichi veneziani, che la città edificarono (come io penso) dalle alte acque più tosto, che dalle ripe Rivoalto da principio lo chiamarono, et oggi ancora notevole parte della città indi ha preso nome. Questo da Occidente entrando accostandosi alla città primieramente la Chiesa di S. Marta costeggia: indi bagnando gli edifici a man manca presso alla Chiesa di S. Chiara entrato nelle case, la regione della Croce da Cannareggio divide, et correndo tra l'una et l'altra quasi per otto stadi, alquanto da oriente a mezzogiorno piegata tra la regione Paolina che è a destra mano et quella di S. Marco verso occidente si volge, et così per quattro stadi ne va dritto, et prima che alla ripa di S. Samuel pervenga, di nuovo ad oriente si piega et con dritto et piacevole corso tra la regione di S. Marco sopraddetta et Dorso Duro fino alla Chiesa di S.



Giorgio che è all'incontro del palagio, tra città et le case perviene: ma lasciata a sinistra mano la città, per aperti laghi vagando, al porto della città finalmente corre<sup>117</sup>.

Comunque, «primieramente è da sapere che la città della quale scrivere cominciamo, con alto et ritorto rivo che a forma di Meandro gli va per entro, in due parti è divisa»<sup>118</sup>: questa descrizione del Canalazzo, come linea di demarcazione di forma serpentinata, alla quale poco più tardi si aggiungeranno considerazioni riguardanti la lunghezza e il collegamento tra una sponda e l'altra<sup>119</sup>, si ripete praticamente identica nella maggior parte delle fonti, soprattutto nelle guide ma anche nei diari, sia veneziane che straniere, per tutto il periodo preso in considerazione, a riprova della connotazione assiale che il canale aveva assunto man mano che andava formandosi la città, grazie alla maggior ampiezza e profondità del suo letto, e che è evidente già nella pianta di Paolino da Venezia.

L'altro aspetto su cui si concentrano queste prime descrizioni, a partire da Sansovino, e buona parte delle successive, è la descrizione dei palazzi che si affacciano sul canale, dei quali si vuole sottolineare la qualità architettonica e il prestigio delle famiglie patrizie che li hanno costruiti. Una certa attenzione viene data anche al Fondaco dei Tedeschi, al quale si riconosce il valore non solo nella componente materiale della costruzione ma come centro importante degli scambi commerciali tra Venezia e la comunità *todesca*, composta da personaggi provenienti non soltanto dall'attuale Germania ma da una vasta area dell'Europa centro orientale, la quale era abbastanza integrata all'interno del tessuto sociale veneziano<sup>120</sup>. Tuttavia, quantomeno nelle guide e nelle cronache veneziane analizzate, la descrizione dei palazzi sul Canal Grande, così com'è proposta nelle fonti cinque-seicentesche, non viene accolta, preferendo mantenere

---

<sup>117</sup> SABELLICO, *Del sito di Venezia...* cit., pp. 11-12.

<sup>118</sup> Ivi, p. 11.

<sup>119</sup> Cito da SANSOVINO, *Venetia città nobilissima...* cit. p. ? : «[...] il qual Canale essendo per lunghezza 1300. Passa dalla Dogana di mare fino all'ultima punta di S. Chiara, & non attraversato da ponte alcuno, fuori che da quello di Rialto [...]».

<sup>120</sup> Non bisogna dimenticare, tra l'altro, che almeno fino alla fine del XV secolo, la gestione del Fondaco era di diretta competenza dello Stato Veneziano. Cfr. KARL-ERNST LUPPRIAN, *Il Fondaco dei Tedeschi e la sua funzione di controllo del commercio tedesco a Venezia*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1978.

esclusivamente la trattazione delle chiese ordinate per sestiere. Se qualche edificio civile privato compare, ci riferiamo in particolare al *Forestiere illuminato*, questo non è mai segnalato per il suo affaccio sul Canal Grande, ma di preferenza per la vicinanza a chiese di particolare pregio e importanza. Anche nelle prime edizioni della *Guida de' Forestieri* del Coronelli, dove non compare la successione dei sestieri, lì dove l'autore consiglia al visitatore i luoghi imprescindibili alla visita, egli non cita mai il *canalazzo*, né i palazzi che vi si affacciano, mentre più volte lo nomina nel descrivere e ricordare gli *eventi* che lungo il suo corso si svolgevano: freschi, *musiche in barca*, regate<sup>121</sup>.

Secondo le fonti veneziane, dunque, il Canal Grande determina con la sua esistenza la demarcazione più netta nella struttura della città e si rende visibile solamente in relazione alle cortine di edifici che lo delimitano su entrambe le sponde, ma non esiste mai, nelle rappresentazioni testuali e visive, nella sua veste esperienziale. Le uniche eccezioni riguardano le raffigurazioni di feste sull'acqua. Queste immagini cominciano a circolare in verità molto più tardi che non quelle dell'area marciana e sono da attribuirsi nella maggioranza dei casi agli autori nordici e fiamminghi che lavorano a Venezia nella seconda metà del Seicento. In queste immagini il canale non viene rappresentato in sé, ma come scena nella quale si svolge un'azione ben precisa [Figg. 35-36] e connotata, come succede anche per alcune vedute coeve della piazza, dove tuttavia la scenografia riveste un peso di tutt'altro livello. È un discorso simile a quello che riguarda raffigurazioni di feste veneziane del medesimo periodo, come la processione della festa del Redentore, raffigurata da Heintz il Giovane.

In effetti, considerato secondo tale prospettiva, il processo d'origine dell'iconografia del Canal Grande e i successivi cambiamenti che questa subisce, diventa paradigmatico di molti altri luoghi tradizionalmente ignorati dai pittori e dagli incisori, come anche la zona di San Zanipolo-Mendicanti o il Canale di Cannaregio, o ancora alcuni campi, come San Polo e Santa Maria Formosa. Per tutti questi spazi, infatti, l'emergere di immagini è sempre connesso con pratiche di fruizione, inizialmente collettive (ovvero condivise tra popolazione veneziana e visitatori *foresti*) e successivamente più marcatamente straniere, come emerge dal confronto tra i luoghi citati nei testi e le fonti

---

<sup>121</sup> Cfr. CORONELLI, *Guida de' Forestieri...* cit., p. 114.

iconografiche, anche se, nel caso del *canala* <sup>قناة</sup>, l'inversione di tendenza è molto più forte, poiché esso passa da una totale assenza a una preminenza che “gareggia” con quella dell'area marciana. Questo non soltanto su un piano visivo, ma anche nelle fonti testuali, come abbiamo potuto chiarire in precedenza, considerando lo spazio sempre più centrale che esso occupa nelle guide successive alla fine della Repubblica a partire dal Moschini, fino alla consacrazione negli *Otto giorni a Venezia* del Quadri, dove la sua visita, intesa come un percorso in barca da un'estremità all'altra, occupa un'intera giornata, la terza.

Al contrario, va rilevato che nelle fonti straniere precedenti all'Ottocento (e per tutto il periodo preso in considerazione) il Canal Grande riveste un peso nettamente maggiore rispetto a quelle veneziane, poiché non viene solo descritto brevemente o nominato in relazione ai palazzi e al ponte<sup>122</sup>, ma si ritrovano significative descrizioni dei tragitti lungo il suo corso, che sono riconducibili a tre momenti o condizioni del soggiorno a Venezia. Innanzitutto l'arrivo: sia che si arrivasse da Mestre che da Fusina, ma anche in qualche caso, da Malamocco, si percorreva sempre un tratto di Canal Grande per risalire verso la zona degli arrivi, che si stabilisce a Rialto. La differenza sta nel tratto percorso: se nel primo caso (e talvolta anche nel secondo) si entrava dal Canale di Cannaregio per poi imboccare il Canal Grande all'altezza della Riva di Biasio oppure ci si immetteva nella grande via d'acqua ancora sopra, dall'isola di Santa Chiara, nel caso opposto si penetrava all'interno della città dall'imbocco del Canale a ridosso del Bacino di San Marco e si saliva verso la zona realtina.

In buona parte di queste situazioni la fruizione del grande rio veneziano era preceduta dall'arrivo in città attraverso i fiumi di terraferma, e in particolare la Brenta: soprattutto il corso d'acqua che da Padova conduceva alla laguna preparava l'esperienza del Canal

---

<sup>122</sup> Si legga Deseine, per il quale la città è divisa da molti canali «dont le principal qu'on appelle le grand Canal divise la Ville en deux parties presqu'egales, mais non pas de droit fil, car il va en serpentant, & fait la figure de la lettre S inversée. [...] On fait état qu'il y a à Venise [...] 450. ponts dont celui de Rialte qui est le seul sur le grand Canal a couté près de 300 milles ducats à bâtir. Il est de marbre, & n'a qu'une arche, mais elle est fort large, & porte deux rangs de boutiques, douze de chaque côté, & couvert de lames de plomb, saillant entre leurs espace trois rués, dont celle du milieu est la plus large, On y monte par trois rangs de degrez, le grand Canal fut lequel ce pont est bâti, a 1300. pas de long, & 40. de large. Il fut bâti en 1587 ses fondemens font appuyez fur dix mille pilotis d'ormes»: DESEINE, *Nouveau voyage d'Italie...* cit., pp. 184-185.

Grande<sup>123</sup>, sia da un punto di vista temporale, abituando il forestiere al ritmo lento degli spostamenti in città, sia offrendo, lungo le sponde, la visione delle ville palladiane<sup>124</sup>, la cui cifra stilistica rimane negli occhi e nelle menti dei viaggiatori che, una volta arrivati a Venezia, tenderanno a rivedere la mano dell'architetto vicentino in ogni palazzo della città<sup>125</sup>, commettendo errori interpretativi di un certo significato<sup>126</sup>. Il carattere propedeutico del tragitto lungo il Brenta era riconosciuto e sfruttato dai veneziani a fini propagandistici<sup>127</sup>, sebbene si debba riconoscere che tutta l'area del corso d'acqua fu interessata da lavori di ingegneria idraulica nel corso del Settecento<sup>128</sup>. Un'altra circostanza in cui si faceva esperienza del Canal Grande si verificava durante gli spostamenti da un luogo all'altro della città che, come abbiamo visto, a Venezia davano la possibilità di osservare in tutta tranquillità le facciate principali dei palazzi e molti edifici sacri; condizione questa, che veniva sfruttata anche in momenti di puro svago, ovvero quando il percorso lungo il canale non era dettato da particolari motivazioni e avveniva solo per il gusto di godere della vista magnifica che Venezia poteva mostrare in quel brano di città.

In relazione al primo di questi tre aspetti, va sottolineato come, parallelamente al canale, anche la stessa zona realtina accrebbe sensibilmente il suo potenziale iconico: l'analisi quantitativa delle vedute, infatti, evidenzia come tra Carlevarijs e Guardi [Fig. 38-39] le raffigurazioni del Ponte aumentino esponenzialmente, attraversando tutta una fase di sperimentazione, in cui si "provano" diversi punti di vista da cui raffigurarlo (si

---

<sup>123</sup> «Pendant le trajet de Padue à Venise sur la Brenta, on sent aisément que l'on approche d'une grande ville. Les palais magnifiques des nobles qui s'élevent sur les deux rives [...] tous vous prépare à l'étonnant aspect que présente celle cité superbe»: MEYER, *Voyage en Italie...* cit. 19.

<sup>124</sup> Aspetto particolarmente accentuato negli itinerari, che descrivevano spasso anche i tragitti da una città all'altra: cfr BOCCOLARI, *Nuova geografia...* cit., p. 42. Le ville sulla riviera del Brenta non solo esclusivamente riconducibili a Palladio, tuttavia anche in questo caso la ricezione è univoca: i visitatori riconoscono quasi esclusivamente tale mano. Sull'architettura della villa veneta, e in particolare quelle della Riviera del Brenta, si veda; CLAUCO BENITO TIOZZO, CLAUDIO SEMENZATO, *La riviera del Brenta: itinerario storico-geografico e guida delle ville e degli edifici notevoli*, Treviso, Canova, 1968; *Immagini della Brenta: ville venete e scene di vita sulla riviera nel '700 veneziano*, Milano, Electa, 1996; NICOLA BALDAN, *Ville e palazzi nella Riviera del Brenta: da Fusina al Portello di Padova*, Mira, Centro Studi Riviera del Brenta, Padova, Libreria Padovana Editrice, 2005; *Il Brenta e le ville venete*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2008.

<sup>125</sup> Cfr. MARTYN, *A tour through Italy...* cit., p. 416.

<sup>126</sup> Che vanno interpretati anche alla luce della corrente neopalladiana che dominava in quegli stessi anni.

<sup>127</sup> Tale infatti sembra essere la motivazione del terzo volume delle *Singolarità di Venezia* di Coronelli.

<sup>128</sup> Cfr. PATRIZIA VALLE, *Tommaso Temanza...* cit.

veda, in particolare, il solito Canaletto), fino ad arrivare all'immagine stereotipata in cui il ponte viene raffigurato frontalmente, da sud o da nord, secondo un processo analogo a quello che aveva interessato l'area marciana. Le ragioni sono abbastanza ovvie: nella zona realtina si trovavano alcuni tra gli alberghi più importanti e conosciuti<sup>129</sup>, citati spesso nelle fonti straniere anche se non sempre in modo positivo. Il ponte destava altresì grande curiosità nei forestieri per il fatto di essere realizzato a un solo arco:

Au milieu du canal, est le fameux pont de Rialto, qui partage la ville ; il est de marbre, & n'a qu'une seule arche. C'est un monument d'une hardiesse admirable ; il est d'une telle légèreté, d'une telle élégance, qu'on diroit qu'un génie l'éleva, en l'honneur de Neptune, & pour faciliter son passage de la mer à la terre<sup>130</sup>.

Tuttavia non tutti ne apprezzano le fattezze e qualcuno rimane deluso per le sue forme “poco grandiose”<sup>131</sup>. In effetti, più che il ponte in senso stretto, ciò che attrae dell'area realtina è la fusione tra le bellezze architettoniche e la frenesia della vita economica, che, più di quanto non accadesse nella zona del bacino, si sviluppava nell'acqua. Questo brulicare continuo, l'andirivieni delle barche, danno luogo a descrizioni di grande fascino, in cui ritorna il riferimento alle immagini di vedutismo<sup>132</sup>. Tali caratteristiche connotavano l'area realtina già da diversi secoli, data la sua funzione di snodo, nello scarico delle merci e per la presenza del mercato più grande e importante della città, nonché di tutta una serie di botteghe per la rivendita di beni di lusso, come nella ruga degli Orefici<sup>133</sup>. E la situazione non doveva essere tanto dissimile a quella della piazza San Marco, per la quale Sabellico scrive «sono nella parte d sopra le osterie et di sotto molte taverne et più venditori di cotte vivande»<sup>134</sup>; eppure è solo all'inizio del Settecento che questa zona comincia ad essere rappresentata con una certa

---

<sup>129</sup> Cfr. ELENA PRADELLA, *Pianeta Venezia. Sette secoli per l'ospitalità*, Venezia, 1997 con bibliografia relativa alle fonti antiche.

<sup>130</sup> RANGONI DE GONZAGUE, *Lettres de Madame la Princesse...* cit., p. 76.

<sup>131</sup> Cfr. MILLER, *Letters from Italy*, p. 366.

<sup>132</sup> Cfr. BECKFORD, *Italy: with sketches...* cit., p. 47.

<sup>133</sup> Cfr. DONATELLA CALABI, PAOLO MORACHIELLO, *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*, Torino, Einaudi, 1987; EAD., ID., *La piazza di Rialto : di tutto il mondo la più ricchissima parte*, Venezia, Corte del Fontego, 2011

<sup>134</sup> SABELLICO, *Del sito...* cit., p. ???

frequenza, rendendo visibile l'esistenza delle due "piazze"<sup>135</sup> anche in pittura, oltre che nella prassi quotidiana, come d'altra parte sembra comunicare anche la pianta dell'Ughi, che, rappresentando la città da punto di vista zenitale annulla la centralità marciana, imprescindibile caratteristica di tutte le piante precedenti, e rappresenta una *forma urbis* che ha il suo fulcro nel Ponte di Rialto.

Si tratta di progressivo spostamento del baricentro rappresentativo dalla zona di San Marco-Castello a quella di Cannaregio-San Polo, causata da un cambiamento di attenzione da parte dei pittori e degli illustratori, che deriva a nostro avviso dalla stesso sistema di domanda e offerta che abbiamo descritto per la piazza San Marco. Ma anche in questo caso l'aspetto più interessante non sta tanto nel riconoscimento (piuttosto scontato) di tale dislocazione, ma da come tale situazione influisce nel modo di costruire i punti di vista sulla città. Tentiamo innanzitutto di spiegare il concetto confrontando tre tipologie di rappresentazione del canale contenute nelle raccolte di Coronelli, di Lovisa e di Canaletto-Visentini. La prima, che Coronelli riprende dai *Gionochi festivi, e militari* di G. Matteo Alberti (1686)<sup>136</sup> [Fig. 40-42], raffigura il canale con il punto di vista rivolto verso la sponda destra, quella che tradizionalmente per i veneziani era l'unica degna di essere osservata poiché appartenente alla parte di città più importante, non essendo il sestiere di Dorsoduro particolarmente degno di nota (e infatti viene sempre descritto per ultimo nelle guide), con la sola eccezione, in un momento successivo, della basilica della Salute, della Carità e di qualche palazzo sulla sponda sinistra, come Ca' Foscari e Palazzo Balbi in volta di canale. Alberti, inoltre, non fa terminare il canale alla punta della Dogana, bensì all'altezza del rio di Castello, in fondo al sestiere omonimo, e in questo modo inserisce nella sequenza degli edifici anche la piazza San Marco, vista ovviamente dal Bacino. Le otto tavole in cui è suddivisa la veduta rappresentano in realtà una regata, per la precisione quella organizzata per il duca di Brunsvich *al tempo della sua dimora in Venezia*, quando evidentemente il percorso della gara prevedeva tutto il tratto di laguna che dal bacino va verso il lido (successivamente esso viene reso più corto a comprendere praticamente

---

<sup>135</sup> Cfr. MORRESI, *Piazza San Marco...* cit., p. 76.

<sup>136</sup> Cfr. CASSINI, *Piante e vedute...* cit., p. 112.



solo il Canal Grande vero e proprio)<sup>137</sup>. Ma ancora più forte, in questo caso, più che per la rappresentazione di un evento specifico (che è comunque, a nostro avviso, *conditio sine qua non* per la produzione della veduta), sembra essere il riferimento ai panorami e alle vedute prospettiche con punto di vista molto ribassato di stampo nordico, inseriti in raccolte di pubblicazione solitamente olandese o tedesca a partire dai primi decenni del XVII secolo, come la veduta prospettica di Bleau pubblicata ad Amsterdam nel 1614. Non è dunque il Canale il protagonista dell'immagine: lo sono la regata e la cortina di palazzi che si succedono alle sue spalle.

Segue cronologicamente la proposta di Lovisa, contenuta solamente nel primo stato del *Gran Teatro di Venezia* [Fig. 43]: non si tratta in verità di una vera e propria rappresentazione del Canalazzo, ma può essere interpretata come tale nella sequenza di tavole che raffigurano edifici sul canale. Non possiamo sapere allo stato degli studi se tale successione sia stata decisa dall'editore o da un acquirente, visto l'andamento disomogeneo degli indici negli altri stati. Tuttavia ci sembra significativo che a quella data si volesse in qualche modo illustrare nella progressione delle tavole, forse, un percorso reale all'interno della città. Al contrario, nel caso del *Prospectus magni canalii* [Fig. 44] crediamo che questa fosse, se non la principale, quantomeno una delle intenzioni della raccolta. Questo non tanto per l'indice delle tavole, che vede inserite le immagini a formare due percorsi divergenti che partono da Rialto e vanno verso la Dogana e la Croce, quanto piuttosto per il punto di vista interno a ciascuna immagine, che ci riporta a parlare dei dipinti di Canaletto. Il *Prospectus*, infatti, viene realizzato, selezionando alcuni suoi dipinti che rappresentavano vedute nelle quali il corso d'acqua non è più soltanto il punto di ripresa di una scena "architettonica", ma, al contrario, è esso stesso protagonista dell'immagine: lo sguardo è diretto dunque verso il centro del canale, senza comunque tralasciare la descrizione visiva degli edifici sulle due sponde e in lontananza, utilizzando la luce quale legante di un insieme coeso e coerente sebbene, come sappiamo, anche qui la realtà venga sapientemente manipolata grazie agli strumenti raffinati dal pittore.

---

<sup>137</sup> GIORGIO CROVATO, MAURIZIO CROVATO, *Regate e regatanti. Storia e storie della voga a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 24.

### 3.4.1 - Il Canal Grande di Canaletto: la verifica di un metodo

Riprendendo un discorso fatto al principio del capitolo sulla fruizione di Venezia dalla terra o dall'acqua, non v'è dubbio che in questo caso il punto dove si colloca metaforicamente l'artista sia nell'acqua e non sulla sponda opposta, cosa che non possiamo affermare per altre tipologie di immagine, come quella dell'Alberti in Coronelli, o come per gli edifici-frammento di Carlevarijs. L'effetto è di una reale immedesimazione tra l'osservatore interno e quello esterno, sebbene il punto di vista sia sempre piuttosto rialzato rispetto al pelo dell'acqua. La situazione dipinta o incisa è molto simile dunque alle immagini di regata seicentesche di Heinz il Giovane. Ma qui il canale non è più la scena di un evento, una "passerella" lungo la quale esibirsi<sup>138</sup> è esso stesso l'evento, simbolo di una città che non investe il proprio aspetto di simbologie e mitologie astratte, ma le va a cercare all'interno della materia che la compone, coerentemente con una struttura organica e multiforme, trovandole. Questa non è più una città in grado di darsi risposte certe e prestabilite, ma che si interroga costantemente anche attraverso il lavoro di artisti come Canaletto, forse anche perché inizia a esserne costretta nel momento in cui si trova a essere osservata, per la prima volta, da occhi che non sono (più) in grado di comprenderla senza penetrarne l'essenza strutturale, senza "studiare il labirinto".

Come ha recentemente notato Giandomenico Romanelli, queste opere di Canaletto, e lo stesso accade per altre di Michele Marieschi, sono dei *progetti*<sup>139</sup>, e prima ancora, degli *studi* sulla città in cui «l'equilibrio sembra [...] propendere verso il futuro, verso un'utopia razionale e newtoniana, scientifica e non meno vibrante, lucida, perfetta e totale»<sup>140</sup> di quella cinquecentesca. Tuttavia, dalla messa in parallelo di queste opere con le fonti di viaggio in taluni contesti, come quello del Canal Grande, ci sembra che emerga un ulteriore valore che va ad aggiungersi al senso di sperimentazione che doveva nascere dall'incontro tra i pittori, e Canaletto in particolare, e i teorici dell'architettura e dell'urbanistica settecenteschi, come Algarotti o Temanza. Per chiarire ulteriormente questa proposta interpretativa, prendiamo a esempio tutti quei

---

<sup>138</sup> Cfr. *ivi.*, p. 22.

<sup>139</sup> Cfr. ROMANELLI, *Canaletto e i suoi amici...* cit., p. 42.

<sup>140</sup> *Ivi.*, p. 52.

dipinti in cui il pittore combina le prospettive per suggerire una certa visione del canale, come in *Il Canal Grande visto da San Vio* [Fig. 45] o ancora *Il Canal Grande verso Ca' Foscari* [Fig. 46], tenendo comunque presente che tale pratica è riscontrabile nella quasi totalità delle sue opere. A partire dunque dalle analisi tecniche che permettono di mettere a nudo il processo compositivo delle immagini e sulle quali la critica si è concentrata soprattutto negli ultimi due decenni a partire dal fondamentale saggio di Corboz del 1974<sup>141</sup>, ma tentando di andare oltre la “semplice” constatazione di un fatto<sup>142</sup>, dobbiamo chiederci quale sia il particolare *effetto di realtà*<sup>143</sup> che queste opere volevano suggerire.

Le nostre considerazioni si basano principalmente sugli studi di André Corboz confluiti nell'imprescindibile volume *Canaletto. Una Venezia immaginaria* (1985) e sui recenti risultati della ricerca che Dario Maran svolge in merito al processo costruttivo dello spazio rappresentato e dunque al rapporto tra disegni e immagini finali<sup>144</sup>. Maran è riuscito a spiegare nel dettaglio le modalità con le quali Canaletto procedeva. Il pittore, infatti, registrava inizialmente la realtà utilizzando la camera ottica e dunque disegnando sul quaderno frammenti della città che trascriveva posizionandosi in un unico punto di ripresa e ruotando sul proprio asse lungo un arco di 90°: ciascuna “tappa” della rotazione, corrispondente allo sguardo su un singolo edificio, portava alla

---

<sup>141</sup> Cfr. ANDRÉ CORBOZ, *Sur la prétendue objectivité de Canaletto*, in “Arte Veneta”, 28, 1974, pp. 205-218.

<sup>142</sup> In un testo pubblicato sul web, *Gli inganni prospettici nelle rappresentazioni del vedutismo veneziano del Settecento*, introducendo la questione dei punti di ripresa canalettiani, Camillo Trevisan afferma che questi potevano collocarsi in luoghi “insoliti”, «una finestra o un abbaino, un campanile, una barca, a Venezia molto comune per gli abitanti ma non per gli stranieri, principali destinatari dei dipinti». Crediamo di aver dimostrato, semplicemente prendendo in considerazione le fonti straniere, come la barca fosse in realtà un mezzo perfettamente accessibile ai forestieri, che anzi lo consigliano, perché di basso costo rispetto ai trasporti di terraferma. L'articolo è consultabile e scaricabile al sito <http://www.camillotrevisan.it/vedutist.pdf> (ultimo accesso in data 3 febbraio 2012).

<sup>143</sup> CORBOZ, *Canaletto. Una Venezia...* cit., p. 26.

<sup>144</sup> Dario Maran ha portato avanti gli studi su Canaletto a partire dal dottorato di ricerca (conseguito nel 2007); la tesi è stata successivamente pubblicata: DARIO MARAN, *Canaletto. Una esegesi del processo creativo*, in *Ikbnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, Siracusa, Università degli Studi di Catania, 2009, pp. 25-60; sulla scorta di tale ricerca sono stati successivamente pubblicati: ID., *Canaletto e Venezia. La veduta verso ovest del Bacino di San Marco*, in *XXXII Convegno Internazionale delle Discipline della Rappresentazione*, atti del VII Convegno Unione Italiana Disegno (Lerici, 2010), Genova, 2011; ID., *Canaletto e il Quaderno*, in *Il vedutismo veneziano...* cit. pp. 144-181; ID., *La prospettiva sperimentale: Canaletto e la camera ottica*, in *Attualità della geometria descrittiva*, atti del Seminario nazionale sul rinnovamento della geometria descrittiva (Roma, dicembre 2009-marzo 2010), Roma, Gangemi Editore, 2012 153-164; ID., *Canaletto, processo e metodo. Dalla camera ottica alla veduta*, in *Canaletto. Il Quaderno...* cit., pp. 40-53; ID., *Canaletto et le Carnet: la camera ottica*, in *Canaletto à Venise...* cit., pp. 162-169.

redazione di uno *scaraboto*, ovvero un singolo disegno<sup>145</sup>; l'insieme dei materiali prodotti in una singola seduta veniva dunque messo in sequenza nel concreto spazio del taccuino. In questo modo «Canaletto [...] registra nel suo Quaderno scene urbane per una ampiezza utile allo scopo, ovvero coerente con la finalità di comporre vedute che siano in grado di restituire la percezione di verità dei luoghi rappresentati, o almeno la compatibilità dell'immagine dipinta – o disegnata – con la memoria di quei luoghi»<sup>146</sup>. Tale tecnica deriva a Canaletto dalla pratica di scenografo che aveva svolto con il padre nei primi anni della sua attività: e infatti, i frammenti nel Quaderno sembrano quinte teatrali che possono aprirsi e chiudersi a piacimento a seconda dell'effetto finale e della porzione di città che andava a essere trascritta nel dipinto. Come sottolinea Maran<sup>147</sup>, questa tecnica permetteva di avere a disposizione una sequenza visiva completa, ma che raramente Canaletto utilizza nella sua totalità, modificando sempre il taglio compositivo di quella porzione di spazio, pur rappresentandola più volte.

Un siffatto *modus operandi* portava alla realizzazione di opere di grande potenza visiva, per il senso di *realtà* che esse generano nello spettatore, senso che, fino agli studi di Corboz, si credeva dato dalla precisione fotografica con la quale si pensava che Canaletto costruisse lo spazio. È dunque necessario domandarsi come Canaletto arrivasse a generare tale percezione e perché. Se infatti Maran ha ragione quando afferma che «le opere finite [...] sono [...] condotte sempre con la preoccupazione di determinare, nell'osservatore, la memoria dei veri luoghi»<sup>148</sup>, tuttavia crediamo di poter ritrovare nelle opere di Canaletto qualcosa che va oltre alla semplice preoccupazione da «scenografo»<sup>149</sup> «di ricreare uno spazio percettivamente vero e plausibile» riuscendo a «indurre nell'osservatore la percezione di una esatta rappresentazione dei veri luoghi, risultato ottenuto operando una consapevole e controllata manipolazione prospettica

---

<sup>145</sup> Cfr. MARAN, *Canaletto e il quaderno...* cit., p. 152.

<sup>146</sup> MARAN, *Canaletto, processo e metodo...* cit., p. 45.

<sup>147</sup> Cfr. *ivi*, p. 47.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 41; cfr anche MARAN, *Canaletto e il quaderno...* cit., pp. 153-154: «Canaletto [...] ci appare perfettamente consapevole del fatto che il riconoscimento dei luoghi deriva dalla compatibilità dell'immagine ottica, osservata in quel determinato istante, con l'immagine mentale di quel medesimo luogo, ovvero quella sommatoria – quasi infinita – di distinte inquadrature impresse nel corso di precedenti esperienze visive, rese coerenti al medesimo luogo per la loro plausibilità prospettica. I dati della memoria di un luogo, depositati nella corteccia cerebrale da distinti punti di osservazione, sono d'insieme ma anche di dettaglio e, soprattutto, di relazione tra gli elementi appartenenti alla scena».

<sup>149</sup> CORBOZ, *Canaletto. Una Venezia...* cit., pp. 179-191

delle immagini ottenute con la camera ottica»<sup>150</sup>. Questo perché Canaletto mette a punto la sua tecnica peculiare non su un luogo qualunque, ma su Venezia, una città il cui carattere eminentemente antiprospectico, di cui il pittore è pienamente cosciente<sup>151</sup>, non va inteso in senso scenografico, ma organico: uno spazio che modifica in continuazione i modi della sua percezione, i quali devono adattarsi alla peculiare irrazionalità strutturale veneziana, a una forma che cambia in continuazione a seconda di come la si guarda e che impone una fruizione dinamica dei suoi spazi, più che una visione contemplativa.

È per questa ragione, come sottolinea Corboz, che Canaletto rifiuta di sottoporre le sue sequenze di frammenti alle regole della prospettiva centrale, con un unico punto di fuga finalizzato a dare un ordine univoco e statico alla realtà urbana, e inventa (o meglio adatta al suo metodo) nuovi sistemi di costruzione dell'immagine, che sono diversi nel processo compositivo<sup>152</sup>, ma portano a un medesimo risultato percettivo. Si ottiene innanzitutto un ribaltamento delle direttrici di profondità per cui la scena non viene distribuita in progressione temporale dal primo piano allo sfondo, ma è quest'ultimo ad essere attirato verso la superficie della tela o della carta e dunque «la prospettiva di questo spazio non si misura da chi guarda al punto di fuga, ma dal punto di fuga a chi guarda»<sup>153</sup>. La visione che tale composizione genera è dunque dinamica, perché non impone un unico fuoco attenzionale, ma obbliga l'osservatore a muovere lo sguardo lungo la superficie del supporto e, di conseguenza, a “scoprire” visivamente lo spazio rappresentato esattamente come avviene nella realtà veneziana: questa la ragione per cui Canaletto compone le vedute inserendo sempre più di un punto di fuga (fino a otto nella stessa immagine), combinandoli secondo diverse sequenze che generano

---

<sup>150</sup> MARAN, *Canaletto, processo e metodo...* cit., p. 41.

<sup>151</sup> Cfr. CORBOZ, *Canaletto. Una Venezia...* cit., p. 157.

<sup>152</sup> Nel suo volume del 1985, André Corboz illustra i diversi modi di costruzione dell'immagine in Canaletto, il quale combina la “prospettiva per angolo”, come nelle vedute della Piazza San Marco, alla “prospettiva laterale” «che consiste nello spostare il punto di vista sul bordo dell'immagine, in modo da ottenere quello che si potrebbe chiamare uno “spazio a doppio regime”: da una parte uno sguardo molto rapido, perpendicolare al piano della tela, dall'altra una lenta esplorazione che si esercita a ventaglio» [p. 159]; a “ventaglio” è il modo in cui egli distribuisce gli elementi dell'immagine quando deve rappresentare una superficie curva come nel celebre *Bacino di San Marco* di Boston o ancora affidandosi «soltanto alla dimensione degli oggetti, senza scaglionamento di piano in piano» [p. 162] per suggerire la distanza tra piano e sfondo: cfr. CORBOZ, *Canaletto. Una Venezia...* cit. pp. 157-170.

<sup>153</sup> CESARE BRANDI, *Canaletto*, Milano, Mondadori, 1960, p. 34.

quella che Corboz definisce “carrellata incorporata”<sup>154</sup>. Possiamo dunque affermare che tale modalità di traduzione della realtà fenomenica si modella sulle caratteristiche intrinseche della città che va a rappresentare, una città che non si può comprendere intimamente se non nell’esperienza.

A ciò si unisce un’altra caratteristica della costruzione pittorica canaletiana, ovvero la mancanza di una “giusta distanza” di osservazione<sup>155</sup>, il darsi dell’immagine in maniera diversa, ma sempre coerente, a seconda della distanza da cui la si osserva. Tale condizione è data dalla resa in dettaglio di ogni elemento del dipinto per cui un’opera del Canal è perfettamente percepibile sia da lontano che in prossimità del supporto: in questo modo, nel processo di “scoperta” dello spazio urbano viene coinvolto non solo l’occhio ma il corpo stesso dell’osservatore, poiché egli è portato a muoversi verso il dipinto, dalla massima distanza alla minima. È in questi aspetti che risiede, a nostro avviso, la capacità delle opere di Canaletto di far emergere la memoria dell’incontro con la città: innanzitutto perché la rappresenta nelle sue qualità intrinseche, e in secondo luogo perché si indirizza non a un osservatore generico, non ai veneziani che vivono quotidianamente quella realtà. I destinatari dei dipinti di Canaletto sono persone totalmente estranee a essa: sono le differenti<sup>156</sup> componenti *culturali* che essi mettono in gioco nell’incontro con Venezia a far emergere il problema rappresentativo, dal momento che la conoscenza della città non passa più esclusivamente per la sua visione mono-direzionale (come nel Cinquecento), ma richiede una partecipazione attiva ai suoi spazi, richiede di essere *esplorata*<sup>157</sup>. Potremmo dunque ipotizzare che in questi dipinti di Canaletto si assista al tentativo di trasporre un’esperienza, più che una semplice visione, e di riportare alla memoria dei suoi acquirenti tornati in patria non

---

<sup>154</sup> Cfr. CORBOZ, *Canaletto. Una Venezia...* cit. p. 170.

<sup>155</sup> Cfr. *ivi*, p. 166.

<sup>156</sup> Intendiamo affermare, ribadendo concetti espressi in altre parti del lavoro, che la classe di visitatori che assume piene sembianze nel corso del Settecento, dei quali molti appartengono alla tipologia di committenza canaletiana, guarda alla città da un punto di vista diverso rispetto a quanto non avvenisse nei secoli precedenti e inoltre porta con sé schemi di visione degli spazi urbani che non si conformano a quello veneziano; per comprenderlo, sono costretti a prestare maggiore attenzione alle modalità in cui esso si offre alla fruizione: infatti «quando un vecchio sfondo viene dislocato dal contenuto di una nuova situazione, esso finalmente appare ai nostri occhi come figura»: MARSHALL McLuhan, BRUCE R. POWERS, *Il villaggio globale*, 1989, tr. it., Milano, Sugarco, 1989, p. 24.

<sup>157</sup> Cfr. CORBOZ, *Canaletto. Una Venezia...* cit. p. 170.



tanto la bellezza delle architetture, ma la sensazione, allo stesso tempo visiva e corporea, data da un viaggio in gondola.

Considerando il problema compositivo, ci pare che possa essere confermata la tesi che vede i destinatari delle opere incidere sulle loro modalità rappresentative se non altro promuovendo la domanda, non già di vedute *tout court*, ma di immagini che sapessero risvegliare il ricordo di un'esperienza unica nel suo genere. Non è certo facile stabilire se tale domanda abbia preceduto l'“offerta” di Canaletto oppure sia stata da essa *educata*: è un interrogativo difficile, forse impossibile, da sciogliere, dato che, probabilmente, il processo procedette per via osmotica e su di esso dovettero pesare anche altre componenti, biografiche innanzitutto, e anche in parte determinate, come si diceva, dal contesto culturale veneziano con il quale il pittore aveva a che fare. In questa sede ci interessa sottolineare come nelle opere di Antonio Canal in definitiva convergano entrambi i punti di vista, quello della città che guarda chi la osserva<sup>158</sup>, e quello di una nuova classe di fruitori “esterni” che desiderano andare oltre alle modalità di visione imposte nei secoli precedenti. In Canaletto, insomma, rappresentazione e auto-rappresentazione coincidono.

Ma il prestigio del pittore veneziano non risiede solamente nella capacità di trasporre nelle immagini esigenze così diversificate, ma soprattutto nel modo in cui, così facendo, egli modifica, primo e unico in tutto il XVIII secolo, lo statuto dell'osservatore per cui «si può ben dire che con Canal “incomincia un nuovo modo di ‘vedere’, ossia di contemplare ed effettuare”»<sup>159</sup>. Brandi ha voluto definire la particolare qualità dello spazio canaletiano con l'aggettivo *stereoscopico*<sup>160</sup>, poiché egli «distrugge il vecchio meccanismo illusionistico della prospettiva, rinnovando la visione alla base»<sup>161</sup>, riuscendo a mantenere la percezione tridimensionale senza ricorrere alla costruzione geometrica monocale e, di conseguenza, riducendo la distanza tra l'osservatore e l'oggetto rappresentato. Ci sembra dunque di poter riscontrare nel metodo

---

<sup>158</sup> «L'orizzonte ideale di queste immagini non è all'orizzonte, ma nel cristallino di chi guarda. La prospettiva di questo spazio non si misura da chi guarda al punto di fuga, ma dal punto di fuga a chi guarda»: BRANDI, *Canaletto...* cit., p. 34.

<sup>159</sup> CORBOZ, *Canaletto. Una Venezia...* cit. p. 170; Corboz riprende l'analisi di ANTONY DE WITT, *Incisione italiana*, Milano, Hoepli, 1941.

<sup>160</sup> BRANDI, *Canaletto...* cit., p. 34.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

compositivo di Canaletto il tentativo di superare un certo modo della visione dato dallo strumento della camera oscura, che egli utilizza solamente in una fase iniziale del lavoro. In un fondamentale saggio del 1990<sup>162</sup>, lo storico dell'arte americano Jonathan Crary ha ben descritto il passaggio dall'ottica geometrica imposta dalle consuetudini visive della camera oscura all'ottica fisiologica, che si concentrò sullo studio delle modalità soggettive dell'osservare, e dunque ai fenomeni percettivi generati dall'occhio umano<sup>163</sup>: se infatti tra XVII e XVIII secolo lo strumento usato dai pittori istituisce «un regime ottico che [...] distingue e separa a priori l'immagine dall'oggetto»<sup>164</sup>, nel XIX secolo «la visione soggettiva [...] munisce lo spettatore di una nuova autonomia percettiva». Secondo Crary tale mutamento avviene anche in seguito all'abbandono della camera oscura, in favore di altri apparecchi che hanno cercato di tradurre in strumentazione la visione soggettiva, tra cui la stereoscopia. Proprio in questo passaggio si colloca, a nostro avviso, l'esperienza canaletiana: l'osservatore non è più costretto a restare totalmente al di fuori della rappresentazione, ma si situa in una posizione liminare, in rapporto dialettico con essa, e tuttavia non è pronto a varcarne la soglia, perché è ancora il pittore a stabilire i modi del suo sguardo.

### 3.4.2 - Il Canal Grande nelle guide ottocentesche

Abbiamo dunque chiarito come, nel corso del Settecento, il Canal Grande diventi sempre più protagonista nelle rappresentazioni della città, sia nelle fonti straniere che in quelle visive. Testimonianze che non restavano a Venezia, ma si diffondevano per l'Europa e contribuivano a creare l'iconografia "turistica", ancor oggi valida, di Venezia, per cui se fino al XVII secolo essa si poteva rappresentare e denotare esclusivamente attraverso le immagini della piazza, ora, alla fine del XVIII, anche il *canalazzo* può essere identificato come icona della città. Così viene riconosciuto anche

---

<sup>162</sup> Il saggio è stato recentemente pubblicato anche in traduzione italiana: JONATHAN CRARY, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, 1990, tr. it, Torino, Einaudi, 2013.

<sup>163</sup> Scopo dell'analisi di Crary è di «occuparsi di come, nei primi decenni dell'Ottocento, l'individuo in quanto osservatore diventi un oggetto di studio e un insieme organizzato di saperi, dando luogo alla trasformazione del suo statuto», ivi, p. 19.

<sup>164</sup> Ivi, p. 42; continua Crary: «La camera oscura impedisce a priori all'osservatore di concepire la sua posizione come parte della rappresentazione. Il problema del corpo è quindi un problema che la camera oscura non è mai riuscita a risolvere», ivi, p. 45.

da artisti stranieri con William Marlow, che visitò l'Italia nel 1765-68 e trent'anni più tardi, nel dipingere un capriccio in cui Venezia e Londra<sup>165</sup> si fondono, è proprio il Canal Grande il frammento di città<sup>166</sup> che egli sceglie di rappresentare e per la precisione il tratto con Palazzo Balbi (sulla sinistra), mentre in fondo, al posto del Ponte di Rialto, si staglia la cattedrale di Saint Paul [Fig. 47]. Nel dipinto «è come se un improvviso ricordo di Venezia si fosse irresistibilmente intromesso in una veduta»<sup>167</sup> londinese ed esso «rappresenta un'insolita espressiva documentazione dell'impressione lasciata dall'Italia nell'immaginario degli artisti britannici»<sup>168</sup>.

Nelle guide veneziane, al contrario, in Canal Grande emerge, quale spazio di esperienza e rappresentazione, soltanto dopo la fine della Repubblica: è dunque un viaggio in gondola che nel 1815 Giannantonio Moschini suggerisce ai suoi lettori di compiere per ammirare al meglio questa parte di città, e dopo di lui, l'autore del *Forestiere istruito* e Antonio Quadri, il quale realizza tra l'altro, assieme a Dionisio Moretti (che incise le tavole) un'opera paradigmatica dal titolo *Il Canal Grande di Venezia*<sup>169</sup> [Fig. 48]. Le guide ottocentesche, insomma, non fanno altro che ratificare una modalità di fruizione di Venezia *di fatto* già ampiamente sperimentata dai forestieri e che, come abbiamo cercato di chiarire, aveva lasciato traccia nelle vedute di Canaletto e degli artisti successivi. Sarebbe dunque corretto domandarsi per quale motivo questo non accada nelle guide precedenti, anche in quelle più turistiche, come il *Forestiere illuminato*. Le ragioni sono certamente molteplici e una sicuramente risiede nell'influenza ancora molto forte che su queste avevano i modelli quattro-cinquecenteschi; vorremmo tuttavia ipotizzare una

---

<sup>165</sup> Si tratta del *Capriccio con la Cattedrale di St Paul e un canale veneziano* del 1797 ca, conservato alla Tate Gallery. Marlow potrebbe essere stato spinto «a dipingere questo capriccio dalla cessione di Venezia all'Austria secondo le clausole del Trattato di Campoformio dell'ottobre 1797, episodio che ispirava una meditazione sui parallelismi tra Venezia e Londra, ambedue splendidi centri commerciali, e sulla "minaccia per la libertà di cui Venezia era stata il simbolo"»: ANDREW WILSON, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia...* cit., p. 300, n. 252. Questa riflessione era diffusa negli ambienti culturali inglesi e infatti «Possibly William Marlow may have painted this otherwise extraordinary picture to express sentiments similar to those which William Wordsworth condensed into his sonnet *On the Extinction of the Venetian Republic*»: LIVERSIDGE, in *Canaletto & England...* cit., n. 76., pp. 146-147

<sup>166</sup> Probabilmente copia di una stampa canaletiana: cfr. FRANCIS WATSON, *Baudin, canaletto and Marlow*, in «The Burlington Magazine», XCVII (1955), p. 391.

<sup>167</sup> WILSON, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia...* cit., p. 300, n. 252.

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> Cfr. *Il Canal Grande di Venezia descritto da Antonio Quadri segretario dell'Imp. R. Governo di Venezia, e membro ordinario del Veneto Ateneo e rappresentato in 60. tavole rilevate ed incise da Dioniso Moretti [...]* Venezia, dalla tipografia Andreola, 1828.

lettura che prende in considerazione la questione a partire dal dualismo area marciana – Canal Grande/Rialto, su cui ci siamo soffermati. Si evidenzia, infatti, nelle guide precedenti alla fine della Repubblica, un comprensibile occhio di riguardo nei confronti della *piazza* e un certo *pudore* nell'affiancarle altri spazi significanti che potessero oscurarne il prestigio e la centralità, ad esclusione (in Pacifico e nelle edizioni postume del Coronelli) della chiesa cattedrale di San Pietro di Castello, la quale, tuttavia, viene raramente rappresentata in immagini durante il Settecento (e, quando accade, solitamente si tratta di raffigurazioni di cerimonie liturgiche, oppure della regata che si svolgeva nel canale che separa l'isola di Olivolo dalla città). Tale impostazione è del tutto coerente con l'ideologia della Dominante, ma non altrettanto con le pratiche dei visitatori, i quali erano i destinatari privilegiati delle pubblicazioni. È soltanto col venir meno di questa ideologia che nelle guide si dà la comparsa del Canal Grande come spazio di fruizione: Moschini “tenta” in un qualche modo, nel momento in cui la piazza aveva ormai subito cambiamenti che ne avevano modificato i valori, di creare un'alternativa all'area marciana, come luogo della contemplazione del bello e del grandioso<sup>170</sup>, tentativo ripreso dal *Forestiere istruito* e da Quadri, il quale tuttavia mantiene una preminenza della piazza e dei suoi edifici, ai quali dedica tutta la prima giornata, mentre il canal grande occupa la terza.

Ne deduciamo che il tentativo, neanche troppo velato, di Moschini di celare lo spazio marciano che a quella data (il 1815) non riesce, poiché la zona monumentale attorno alla Basilica rimane comunque fonte di attrazione per i visitatori e per coloro che desiderano conoscere la città. Rimangono dunque questi due poli attorno ai quali ruota l'esperienza della città, fissando in questo modo una pratica che è ancora oggi valida, che consiste nel percorrere l'uno per arrivare all'altra, accentuata dallo spostamento ulteriore dei *terminal* di arrivo e partenza nella zona in cui il canale incontra la parte ovest della laguna, tra piazzale Roma e la Stazione di Santa Lucia. Ancora prima della costruzione del ponte della ferrovia, si innesta dunque, anche se non in maniera

---

<sup>170</sup> E, in effetti, il Canal Grande è trattato nella guida del Moschini in modo del tutto differente rispetto alle altre parti della città, anche se viene collocato in fondo al testo, mentre l'area marciana è considerata solamente nella parte iniziale di tale percorso e trattata, come una delle tante parrocchie, solamente nell'oggetto della Basilica di San Marco. Moschini non descrive in dettaglio nessuno dei palazzi pubblici.

codificata, un percorso obbligato che inverte completamente i modi di visione e di fruizione di Venezia dei secoli più antichi.

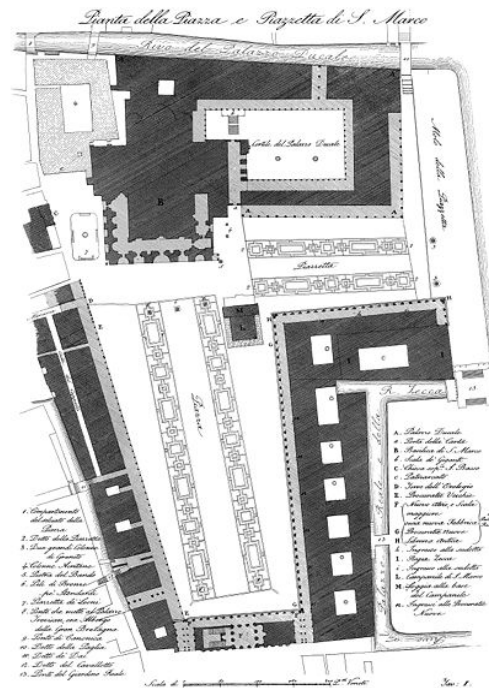


Fig. 1 - Antonio Quadri, Dioniso Moretti, *Piazza San Marco*, 1831



Fig. 2 - Luca Carlevarij, *Le Fabbriche, e vedute di Venezia*, 1703. *Veduta della Piazzetta*



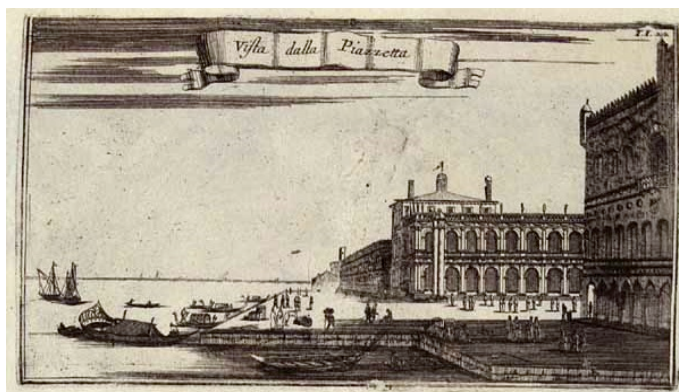


Fig. 3 - Vincenzo Coronelli, *Singolarità di Venezia*, 1709-10. *Vista della Piazzetta*



Fig. 4 - *Il Gran teatro di Venezia*, Per Domenico Lovisa, 1717: *Veduta della Piazzetta di S. Marco*

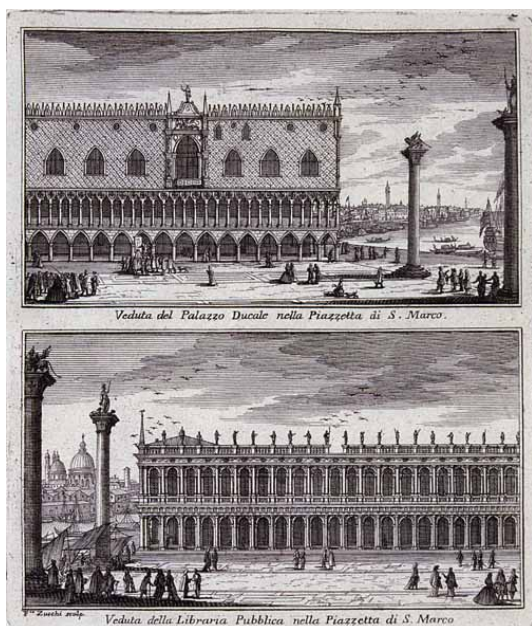


Fig. 5 - Francesco Zucchi, *Teatro delle fabbriche più cospicue*, 1740: *Veduta del Palazzo Ducale nella Piazzetta di San Marco; Veduta della Libreria Pubblica nella Piazzetta di San Marco*

TAV. III

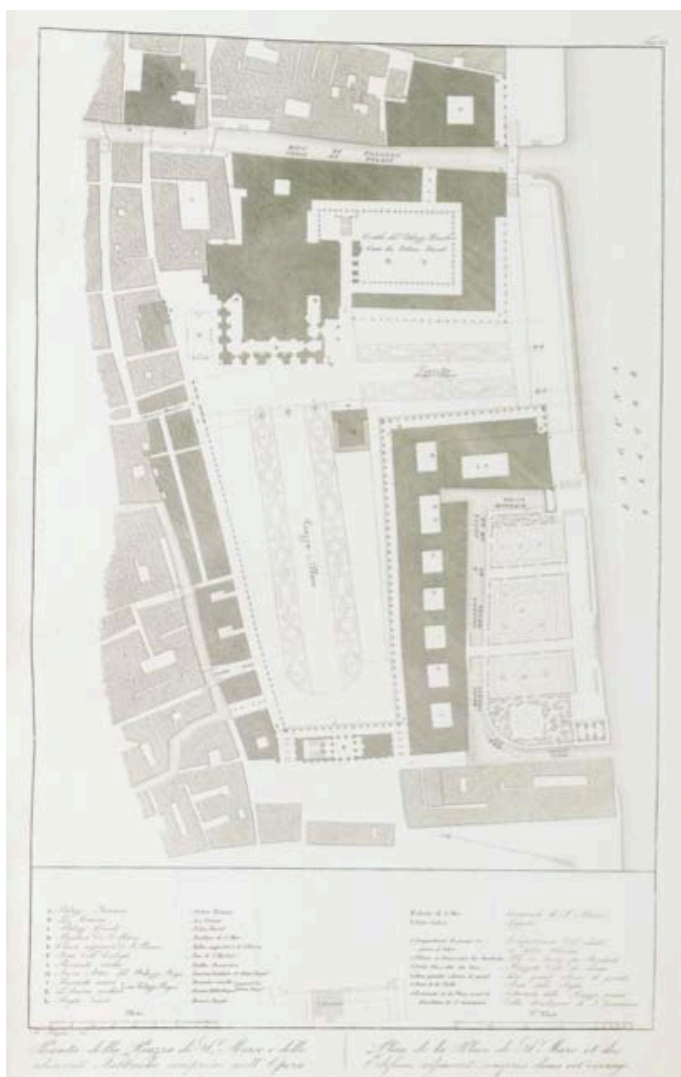
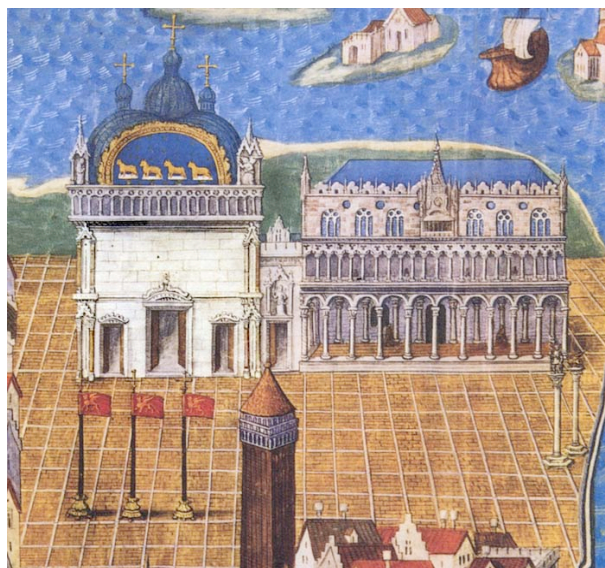


Fig. 6 - Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo, Giannantonio Selva, *Fabbriche e monumenti cospicui di Venezia*, ed. 1858, tav. 83

Fig. 7 - La Piazza San Marco in un codice miniato conservato al Musée Condé di Chantilly (XV secolo)





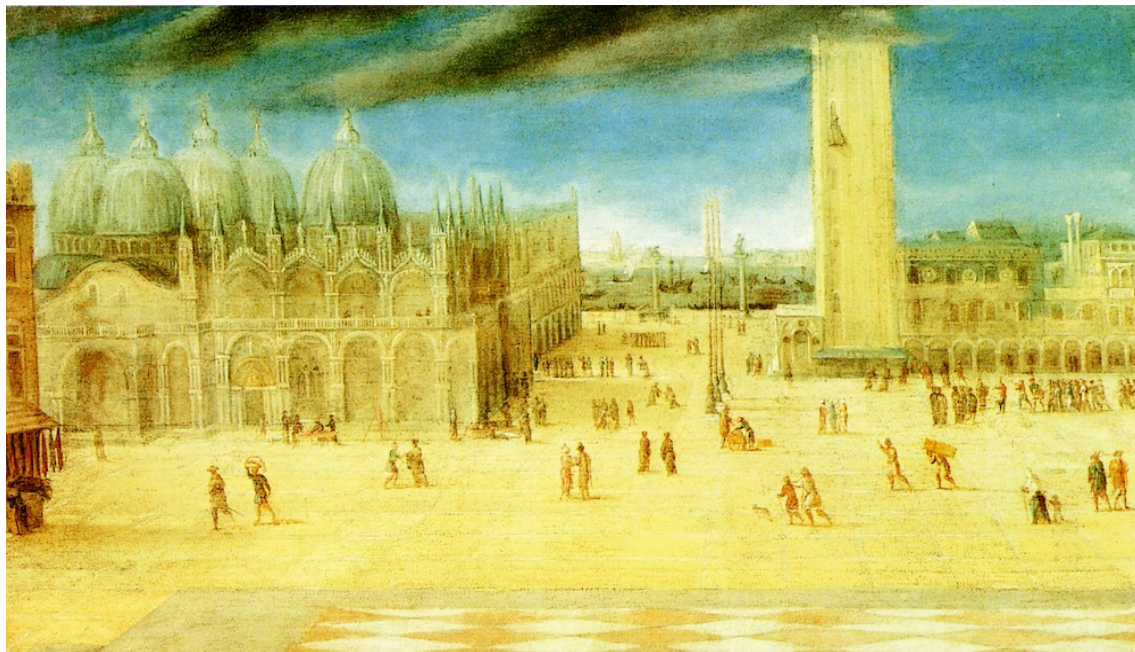


Fig. 8 - Bonifacio de' Pitati, *Annunciazione con il Padreterno che appare sulla Piazza San Marco*, prima metà del XVI secolo, Venezia, Gallerie dell'Accademia (particolare)

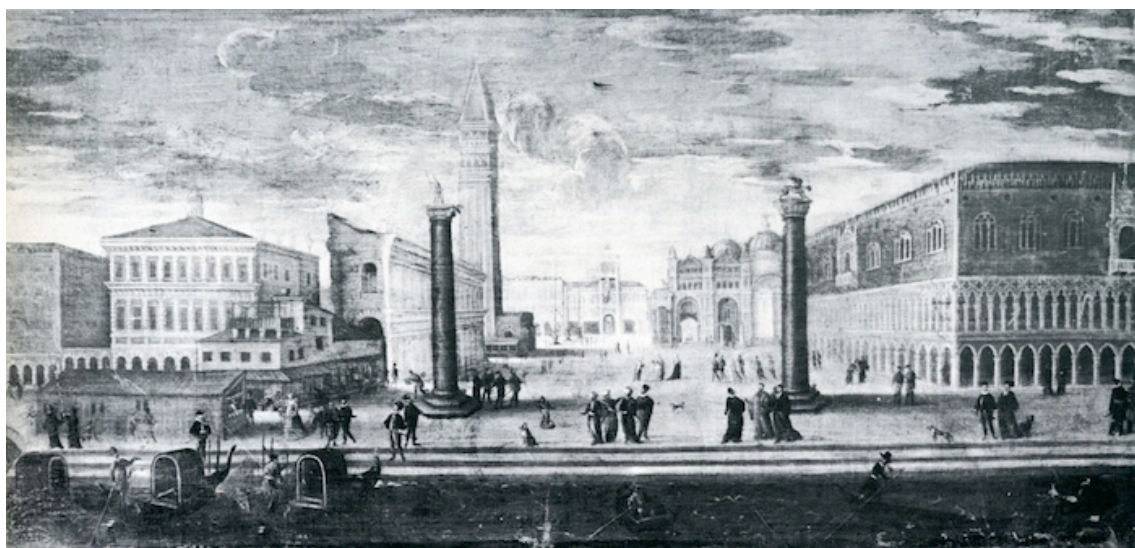


Fig. 9 - Anonimo, *La Piazzetta e il Molo*, XVI secolo, Museo Correr





Fig. 10 - Ambito di Lazzaro Bastiani, *La Piazzetta*, Venezia, Museo Correr, 1487 circa

Fig. 11 - Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco*, 1496, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 12 - Ludovico Toeput detto il Pozzoserrato, *Incendio di palazzo Ducale*, ??, Treviso, Museo civico





Fig. 13 - Didier Barra, *Veduta fantastica della Piazzetta*, prima metà del XVII secolo, collezione privata



Fig. 14 - François de Nomé, *Veduta della Piazzetta*, 1630, Venezia, Antichità Scarpa





Fig. 15 - Gaspar van Wittel, *La Piazza e la Piazzetta san Marco dalla Torre dell'Orologio*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale



Fig. 16 - Gaspar van Wittel, *La Piazzetta San Marco*, 1697, Barcellona



TAV. VIII

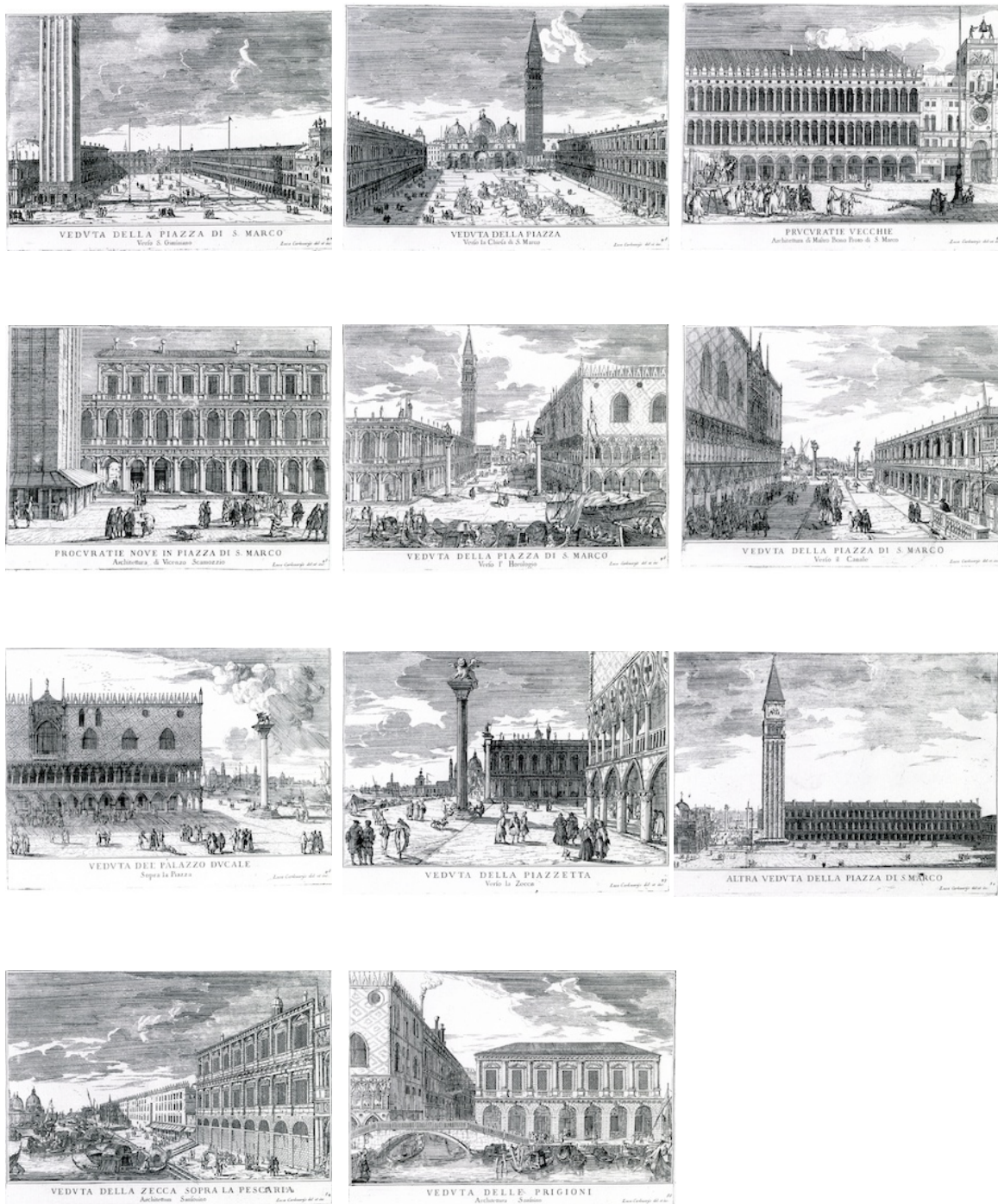


Fig. 17 - Luca Carlevarijs, *Le Fabbriche, e vedute di Venezia*, 1703: vedute della piazza (tavole 42-50; 54-55)



Fig. 18 - Luca Carlevarijs, *Piazza San Marco verso la Piazzetta*, 1712 circa, collezione privata

Fig. 19 - Luca Carlevarijs, *La Piazzetta con la libreria*, 1712, Oxford, Ashmolean Museum



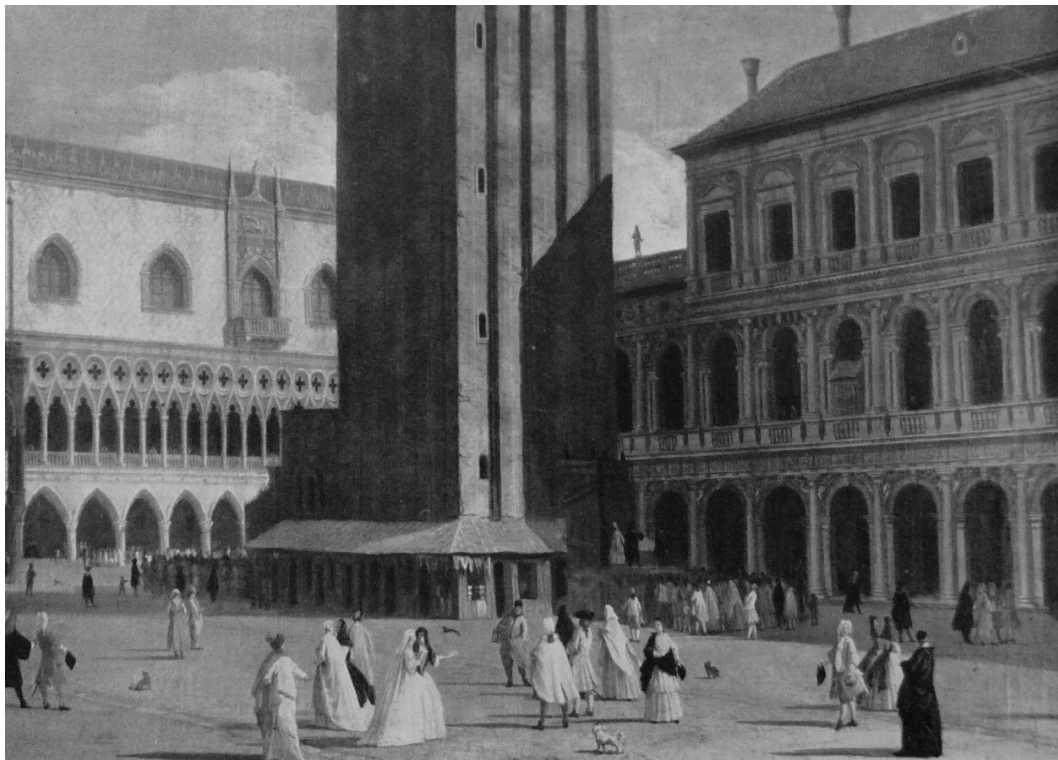


Fig. 20 - Luca Carlevarijs, *La Piazza*, 1715 circa, Verona, Museo di Castelvecchio



Fig. 21 - Luca Carlevarijs, *La Piazza*, 1715 circa, Verona, Museo di Castelvecchio



Fig. 22 - Canaletto, *Piazza San Marco vista dalla piazzetta San Basso*, 1758-60, Sarasota, Ringling Museum of Art

Fig. 23 - Canaletto, *La Piazza di San Marco*, 1720 circa, Vienna, collezione privata







Fig. 24 - Canaletto, *La Basilica e il Palazzo Ducale visti dalla Procuratorie vecchie*, 1742, Washington, National Gallery of Art



Fig. 25 - Canaletto, *La Riva degli Schiavoni verso est con il Palazzo Ducale*, 1740 circa, Milano, Castello Sforzesco

TAV. XIII



Fig. 26 - Canaletto,  
*Piazza San Marco vista dal  
portico dell'Ascensione*, 1760  
circa, Londra, National  
Gallery

Fig. 27 - Canaletto,  
*Piazza San Marco vista  
dalla piazzetta San Basso*,  
1758-60, Sarasota,  
Ringling Museum of Art







Fig. 28 - Francesco Guardi, *La festa del giovedì grasso in Piazzetta*, seconda metà del XVIII secolo, Musée du Louvre



Fig. 29 - Francesco Guardi, *La Piazza san Marco di Notte*, seconda metà del XVIII secolo, Oxford, Ashmolean Museum

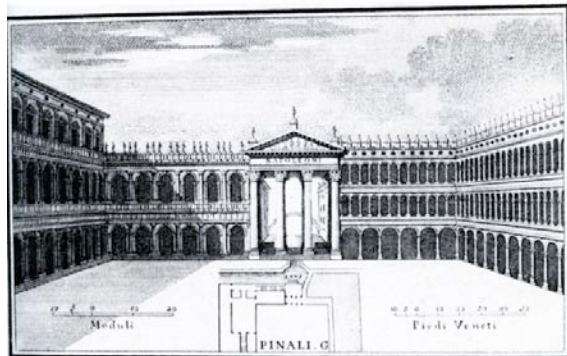


Fig. 30 - Canaletto, *La Piazza San Marco verso la Basilica*, 1728 circa, Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum

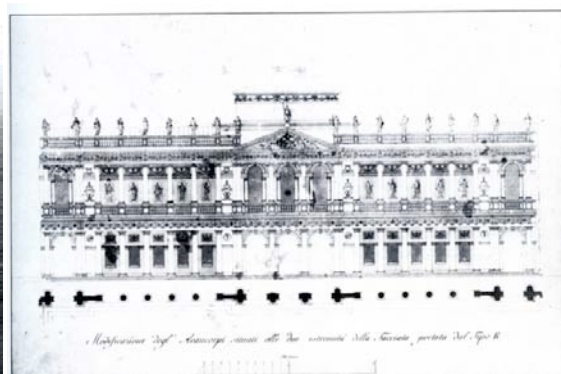


Fig. 31 - Francesco Guardi, *La Piazza San Marco verso la Basilica*, ante 1755, Londra, National Gallery





32



33

Figg. 32-33 - Gaetano Pinali, *Progetto di grande arco sostitutivo della demolita chiesa di San Geminiano*, inizio XIX secolo (a sinistra); Lorenzo Santi, *Progetto per la facciata di Palazzo Reale sul lato minore della Piazza*, inizio XIX secolo (a destra)



Fig. 34 - Anonimo, *L'albero della Libertà eretto in piazza San Marco in 4 giugno 1797*

TAV. XVII



Fig. 35 - Joseph Heintz il Giovane, *Regata in Canal Grande*, fine XVII secolo, collezione privata



Fig. 36 - Luca Carlevarijs, *Il ponte votivo per la festa della Salute*, primo trentennio del XVIII secolo, Hartford, Wadsworth Atheneum



Fig. 37 - Francesco Guardi, *Il Canal Grande e Palazzo Corser della Ca' Grandia*, 1770, collezione privata





Fig. 38 - Francesco Guardi, *Il Ponte di Rialto*, 1658-60, collezione privata



Fig. 39 . Francesco Guardi, *Il Ponte di Rialto con il Palazzo dei Camerlenghi*, 1763, collezione privata



TAV. XIX



40



41



42

Fig.g. 40-42 - Aniello Portio, Alessandro della Via, *Veduta prospettica della riva destra del Canal Grande surante una regata*, fine XVII secolo nelle *Singolarità di Venezia* di Vincenzo Coronelli (già nei *Giocchi festivi e militati* di G. Matteo Alberti del 1686)



Fig. 43 - Il Gran teatro di Venezia, Per Domenico Lovisa, 1717: Veduta della volta del Canal Grande di Venetia



Fig. 44 - Antonio Canal, Antonio Visentini, Urbis Venetiarum prospectus celebriores, 1742: Ab Aedibus hinc Grimānorum, illinc Thronorum usque ad Canalem Regium





Fig. 45 - Canaletto, *Il Canal Grande visto da San Vio*, 1720 circa, Madrid, Collezione Thyssen Bornemisza



Fig. 46 - Canaletto, *Il Canal Grande visto da San Vio*, 1720 circa, Madrid, Collezione Thyssen Bornemisza



Fig. 47 - William Marlow, *Capriccio con la Cattedrale di St Paul e un canale veneziano*, 1797 ca, Londra, Tate Britain



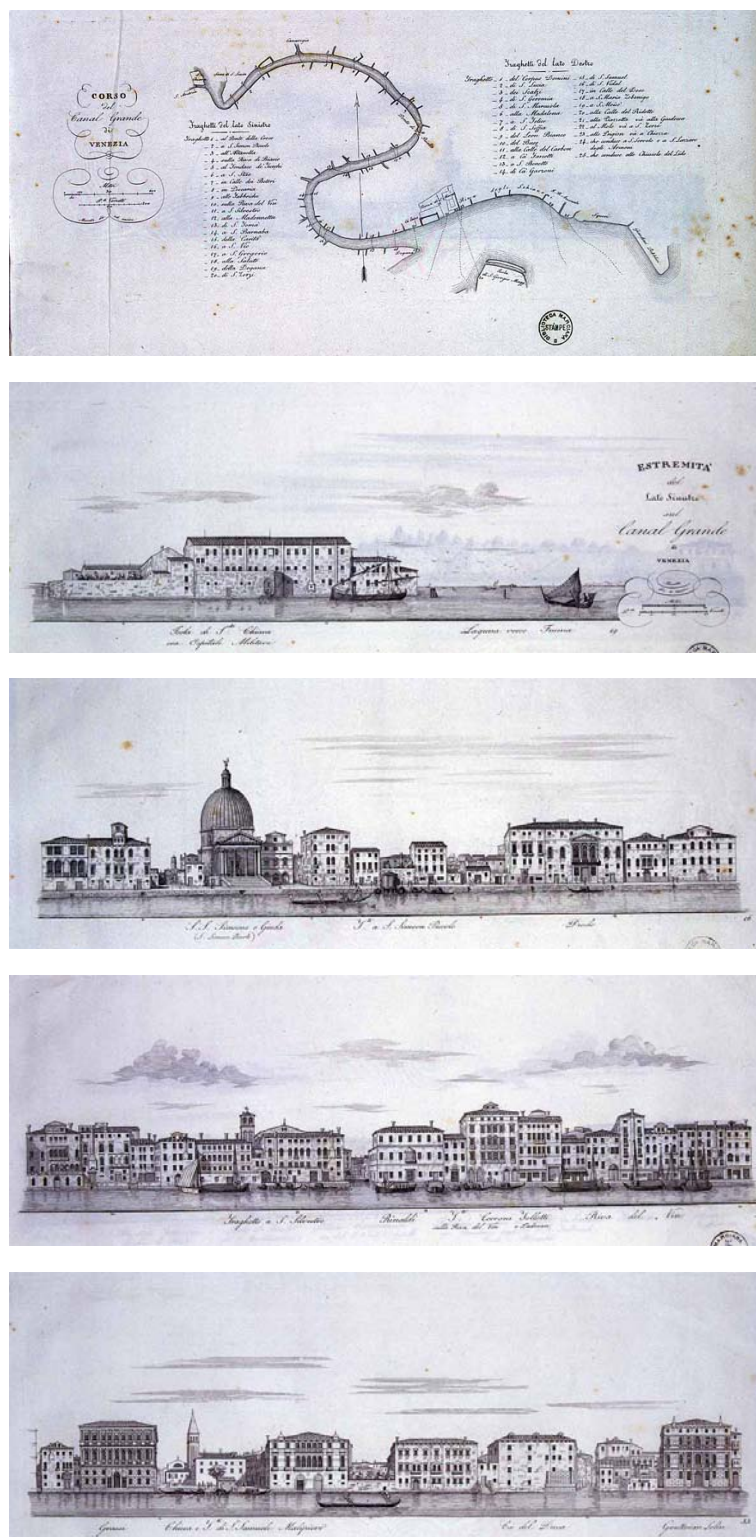


Fig. 48 - Antonio Quadri, Dionisio Moretti, *Il Canal Grande di Venezia*, 1828, tavole scelte





## II

### CAPITOLO QUARTO

#### 4. Mostrare Venezia: esperienze espositive del Novecento

*Solo così si può dire al mondo cos'è stata, cosa è, cosa sarà Venezia<sup>1</sup>*

In questo capitolo ci occuperemo di tracciare un profilo delle principali esposizioni organizzate a Venezia e su Venezia dagli anni Trenta agli anni Ottanta del Novecento. Nei circa cinquant'anni di storia presi in considerazione la città di Venezia ha ospitato diverse migliaia di esposizioni d'arte antica e contemporanea<sup>2</sup>, alcune di grande rilevanza internazionale e di richiamo per migliaia di visitatori, promosse da diversi soggetti, sia pubblici che privati, come il Comune di Venezia, il Centro Internazionale per lo Studio del Costume di Palazzo Grassi, la Biennale, la Fondazione Giorgio Cini, le molte gallerie veneziane e altri; non prenderemo in considerazione tutte queste realtà, preferendo in questa sede concentrarci sulle iniziative di maggiore spessore e soprattutto di iniziativa pubblica o comunque legata a enti e istituzioni di peso nel panorama artistico e culturale veneziano, in modo tale da ricostruire una sorta di *mappa metodologica* del modo in cui Venezia è stata mostrata per buona parte del secolo XX. Cercheremo di mettere in luce, quando risulti, il rapporto di queste mostre con il mondo accademico, veneziano e patavino in particolare, ovvero i due Atenei che hanno formato generazioni di studiosi che si sono trovati a riflettere e costruire i messaggi proposti in alcune delle esposizioni analizzate, spesso quelle che dichiarano, nella prefazione e nell'introduzione al catalogo, una più spiccata natura progettuale.

---

<sup>1</sup> Commento di un visitatore della mostra *Venezia Viva* (Venezia; Palazzo Grassi, 1954). IUAV, Archivio Progetti [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>2</sup> Per questa analisi non si tiene conto delle mostre d'arte contemporanea organizzate a Venezia nelle gallerie e nei musei di maggiore importanza, nonché della Biennale d'Arte.

Infatti, in questa parte abbiamo scelto di mantenere il discorso su un piano *intenzionale*, senza entrare nel merito della ricezione delle mostre, se non per alcuni casi esemplari e, in particolare, per la mostra “Venezia Viva” del 1964, che si cercherà di ricostruire nelle sue linee fondamentali grazie alla documentazione conservata presso il Fondo Trincolato, di pertinenza dell’Archivio Progetti dell’Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Come avremo modo di chiarire, la scelta di concentrarci su tale rassegna deriva dalla constatazione che essa può essere considerata, nel rapporto con la città, un caso di studio esemplare.

#### **4.1 - Le prime mostre d’arte antica tra promozione e tutela**

Dalla moltitudine di mostre svoltesi a Venezia nel periodo preso in considerazione è dunque necessario selezionare quelle che aiutano a ricostruire lo sguardo sulla città dei secoli precedenti e contemporaneamente aprono varchi per la comprensione di quella presente, proprio attraverso la riflessione sul passato, finalità che dovrebbe essere alla base della progettazione di nuovi contesti di comunicazione sulla città. Si è pertanto ristretto il campo a un insieme di più di cinquanta esperienze espositive abbastanza eterogenee, con una certa prevalenza, a dire il vero, di mostre d’arte e in particolare di pittura. In effetti, è comunque possibile individuare, all’interno di tale gruppo, un filo conduttore che lega tra loro buona parte delle mostre e che riguarda l’iniziativa pubblica della loro organizzazione, segnatamente quella del Comune di Venezia, che talvolta opera in collaborazione con altri enti.

A tale tipologia appartengono tutte le mostre più antiche prese in esame: questo nuovo corso si inaugura nel 1935, in piena epoca fascista, e risente di una certa necessità di propaganda che va al di là dell’intrinseco valore delle opere e che mira a collocare Venezia all’interno di un più vasto scenario in merito alle esposizioni d’arte<sup>3</sup>; per questo l’incarico viene affidato a Nino Barbantini, che da oltre due decenni si occupava

---

<sup>3</sup> Per un’esposizione sommaria delle mostre nel contesto della critica d’arte veneziana del Novecento si veda GIULIANA TOMASELLA, *La critica d’arte in Veneto nel Novecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, 2, Milano, Electa, 2008, pp. 499-536.

dell'organizzazione di mostre a la città<sup>4</sup> e che, tre anni prima, aveva dato prova della capacità di riportare alla luce una vicenda poco indagata dell'arte italiana, con l'«Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento» (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1932-33)<sup>5</sup>. Non che il tema scelto per la prima mostra veneziana fosse sconosciuto alla critica: si trattava infatti di una rassegna dedicata al «pittore più grande, il poeta più ispirato che sia comparso a Venezia, madre feconda di pittori eccellenti»<sup>6</sup>, ovvero Tiziano Vecellio, al quale erano già stati dedicati numerosi studi<sup>7</sup>. Piuttosto, l'esperienza emiliana invitava Barbantini a mettere in luce il legame del pittore con la città: «Pur essendo universale, Tiziano appartiene a Venezia, aderente ai suoi aspetti, alle sue tradizioni e al suo clima [...]. Venezia e Tiziano si identificano: sono oggi ancora una cosa sola»<sup>8</sup>. Tale connessione, che forniva la base su cui fondare il nesso tra la città e il contesto artistico italiano ed europeo, è il *trait d'union* che collega questa prima mostra con le successive e dà il via alla fortunata consuetudine di organizzare, ogni due anni, esposizioni dedicate all'arte antica<sup>9</sup> veneziana, che fossero espressione non solo del valore estetico dell'arte e della pittura specifiche della città lagunare, bensì della centralità di Venezia nel panorama artistico internazionale.

La seconda delle quali (1937), dedicata al Tintoretto e diretta ancora una volta da Barbantini<sup>10</sup>, dichiara esplicitamente la volontà di istituire tale prassi: «[...] abbiamo fatto sì che due anni fa Tiziano [...] tornasse a passare su questa terra e sostasse in mezzo a noi. Seguendo lo stesso sistema, rievochiamo questa volta il Tintoretto; tra

---

<sup>4</sup> Su Barbantini e la sua l'attività espositiva a Venezia si vedano i contributi di Nico Stringa, Guido Perocco, Flavia Scotton, Giandomenico Romanelli, Flavio Fergonzi, Francesco Valcanover e Fiorella Spadavecchia in SILENO SALVAGNINI, NICO STRINGA (a cura di), *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno (Venezia, palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995.

<sup>5</sup> Dalla cui visione scaturì il fondamentale studio di Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, Le edizioni d'Italia, 1934. Cfr. SILVANA ONOFRI, CRISTINA TRACCHI (a cura di), *L'indimenticabile mostra del '33*, Ferrara, TLA, 2000; GILBERTO PELLIZZOLA, *Situazioni ferraresi di Nino Barbantini*, in SALVAGNINI, STRINGA (a cura di), *Nino Barbantini a Venezia... cit.*, pp. 61-88.

<sup>6</sup> NINO BARBANTINI, *Prefazione*, in GINO FOGOLARI (a cura di), *Mostra di Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile-4 novembre 1935), Venezia, C. Ferrari, 1935, pp. 9-13, qui p. 9. Sulla mostra di Tiziano si veda NINO BARBANTINI, *La mostra di Tiziano*, in «Rivista di Venezia», XIV (1935), pp. 135-138; FRANCESCO VALCANOVER, *Nino Barbantini e la mostra di Tiziano del 1935*, in SALVAGNINI, STRINGA (a cura di) *Nino Barbantini a Venezia... cit.*, pp. 89-97.

<sup>7</sup> Ultimo, in ordine di tempo: WILHELM SUIDA, *Tiziano*, Roma, Casa editrice d'arte Valori plastici, 1931.

<sup>8</sup> BARBANTINI, *Prefazione... cit.*, pp. 9-10.

<sup>9</sup> Intendendo qui tutte le esperienze artistiche comprese tra il Medioevo e l'Ottocento.

<sup>10</sup> *La Mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile al 4 novembre 1937) Venezia, Tipografia Ferrari, 1937.

due anni [...] rievocheremo Paolo Veronese»<sup>11</sup>. Si comincia così a delineare un percorso che si focalizza principalmente sulle manifestazioni pittoriche<sup>12</sup> e, in questa prima fase (per poi tornare alla fine degli anni '40), di carattere monografico, finalizzato a comporre «la meravigliosa costellazione della grande pittura veneziana del Cinquecento»<sup>13</sup>. È inoltre evidente, il tentativo di stabilire collegamenti concreti tra la collezione esposta e le opere sparse nella città: questo in particolare nella mostra del Tintoretto (specialmente la decorazione della Scuola Grande di San Rocco) e in quella del Caliari (1939), la quale subisce uno spostamento di sede espositiva a Ca' Giustinian<sup>14</sup> e viene curata da Rodolfo Pallucchini<sup>15</sup>.

Lo scoppio della seconda guerra mondiale non permette di continuare, per il momento, lungo la strada monografica. Così nel 1941 si decide di ripiegare su una mostra meno impegnativa dal punto di vista organizzativo e del valore materiale dei pezzi esposti, ancora una volta curata da Pallucchini e dedicata a «ciò che ha prodotto nel campo dell'incisione il Settecento veneziano»<sup>16</sup>. L'esposizione non aveva alle spalle, come dichiarato dallo stesso direttore, un progetto di ricerca coerente e completo, per le evidenti difficoltà provocate dalla situazione storica, anzi riponeva il suo valore nel riunire nello stesso spazio circa seicento stampe, eterogenee nello stile e nei soggetti, e

---

<sup>11</sup> NINO BARBANTINI, *Prefazione*, in *La Mostra del Tintoretto...* cit., pp. 7-11, qui p. 7.

<sup>12</sup> E così sarà, in via esclusiva e considerando esclusivamente le iniziative del Comune di Venezia, almeno fino alle mostre degli anni Settanta.

<sup>13</sup> RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *Mostra di Paolo Veronese*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile-4 novembre 1939), Venezia, Libreria Serenissima, 1939.

<sup>14</sup> Ca' Pesaro, infatti, era stata nel frattempo riallestita, nell'ottica di separare le opere "nazionali" (che vanno trasferite a Roma) da quelle "internazionali" (che rimangono a Venezia). Cfr. FLAVIA SCOTTON, *Ca' Pesaro. Cento anni di arte europea*, in *Ca' Pesaro. Galleria internazionale d'Arte moderna*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 17-27, qui pp. 21-23. Per gli anni di Barbantini a Ca' Pesaro si veda anche FLAVIA SCOTTON, *Da Barbantini a Perocco, dalla Bevilacqua a Ca' Pesaro* in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Emblemi d'arte: da Boccioni a Tancredi*, Milano, Elemond, 1999, pp. 24-31.

<sup>15</sup> Su Pallucchini si veda GIUSEPPE MARIA PILO (a cura di) *Una vita per l'arte veneta. Scritti in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini*, atti della Giornata di studio (Venezia Auditorium Santa Margherita, 10 novembre 1999), Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2001. Lo storico dell'arte aveva preso incarico nello stesso anno in qualità di Direttore delle Belle Arti ed Istruzione, carica che manterrà fino al 1950: cfr. GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *Rodolfo Pallucchini, funzionario di Soprintendenza*, ivi, pp. 105-107. Sull'esperienza delle mostre d'arte antica si veda, in dettaglio, PIETRO ZAMPETTI, *A Venezia con Pallucchini per le grandi mostre d'arte antica*, ivi, pp. 109-114.

<sup>16</sup> GIOVANNI BATTISTA DALL'ARMI, *Prefazione*, in RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Ridotto, 28 giugno-30 settembre 1941), Venezia, C. Ferrari, 1941, pp. 7-8, qui p. 7. Spiega infatti Dall'Armi, podestà di Venezia dal 1941 al 1943, che «il momento attuale non consentiva la realizzazione di una mostra con materiale artistico unico, come sarebbe stata una mostra di pittura».



dunque evidenziare nessi e continuità che potessero successivamente dare luogo a una storia organica sulle testimonianze incisive veneziane del secolo XVIII<sup>17</sup>. È sempre Venezia, comunque, a essere protagonista delle mostre pubbliche e queste hanno come primario obiettivo l'essere *degne* del suo nome<sup>18</sup>. L'inasprirsi del conflitto bellico non permette, nel 1943, di realizzare alcuna esposizione e Venezia viene svuotata delle sue opere d'arte, nel tentativo di proteggerle dalle distruzioni operate dai bombardamenti, le quali vennero riunite in ricoveri sulla terraferma veneta prima, e nella Città del Vaticano, poi<sup>19</sup>.

Ne consegue che, alla fine della guerra, moltissime opere si trovassero riunite insieme; non dipinti di poco conto, ma «i maggiori tesori artistici della Regione»<sup>20</sup>. Tale «raduno occasionale»<sup>21</sup>, che non avrebbe più potuto ripetersi nelle stesse forme e nella stessa quantità di pezzi, spinse l'amministrazione comunale, prima di restituirle ai Musei della regione, a portare gran parte delle opere a Venezia per realizzare una nuova grande esposizione<sup>22</sup>, che riprendesse il ciclo delle mostre d'arte antica, nella quale le opere potessero servire a raccontare la storia dell'arte veneta dal XIV al XVIII secolo. Si tratta della celebre rassegna intitolata “Cinque secoli di pittura veneta”, la quale, seppur mancante di organicità, come dichiara lo stesso Pallucchini<sup>23</sup>, ebbe comunque un

---

<sup>17</sup> Ovvero «offrire una scelta di materiale a chi vorrà tracciare, accanto alla storia della grande pittura veneta del Settecento, quella dell'incisione contemporanea»: RODOLFO PALLUCCHINI, *Avvertimento*, in *Mostra degli incisori veneti...* cit., pp. 9-16, qui p. 9. Nelle pagine successive il direttore della mostra spiega brevemente i caratteri delle opere dei diversi artisti maestri esposti.

<sup>18</sup> «Crediamo di aver fatto di tutto affinché questa manifestazione risulti degna del nome e della tradizione di Venezia [...]»: *ivi*, p. 8.

<sup>19</sup> Sulla vicenda si veda FRANCESCA IANNETTI, *Il "lavoro di Sisifo": interventi per la difesa delle opere d'arte mobili durante la seconda guerra mondiale*, PAOLA CALLEGARI, VALTER CURZI (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, Bologna, Bononia University Press, 2005, pp. 137-146.

<sup>20</sup> GIOVANNI PONTI, *Prefazione*, in RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 21 luglio-31 ottobre 1945), Venezia, Serenissima, 1945, pp. 7-9, qui p. 7.

<sup>21</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *Introduzione al catalogo*, in *ivi*, pp. 12-13, qui p. 12.

<sup>22</sup> Cfr. ANNA PALLUCCHINI, *La mostra dei cinque secoli di pittura veneta*, in «Emporium», LI (1945), n. 102, pp. 3-20, qui p. 3 e p. 20.

<sup>23</sup> Cfr. *ibidem*: «Il motivo contingente che ha favorito la Mostra, e cioè la presenza a Venezia di quasi tutte le opere dei Musei e delle Chiese del Veneto, determina i limiti di una scelta dalla quale, oltre che la lacuna di opere del Mantegna, del Crivelli e di altri minori, è esclusa la branca veronese [...] Cionondimeno, tenendo conto delle opere a disposizione, quelle scelte dalla Commissione consultiva e presenti alla Mostra sono sufficienti a darci un'idea dello sviluppo della pittura veneta almeno nei suoi momenti essenziali [...]».

discreto successo di critica<sup>24</sup> e di pubblico, e contribuì non solo ad «arricchire le menti dei conterranei» ma a «far considerare agli stranieri, in questo speciale momento, il livello raggiunto dalla civiltà italiana»<sup>25</sup>. Il richiamo a un'auspicabile fruizione straniera<sup>26</sup>, oltre che veneziana, delle mostre compare esplicitamente nel catalogo della rassegna successiva, organizzata nel 1946 e intitolata *I capolavori dei musei veneti*, ancora una volta diretta da Pallucchini, da un'idea di Vittorio Moschini, Soprintendente alle Gallerie di Venezia<sup>27</sup>: la mostra, come è espresso nel titolo, intendeva riunire le opere dei musei del Veneto (ma anche delle province confinanti, come Trento e Pordenone), scampate ai bombardamenti, che non fossero solamente di scuola veneziana, arrivando fino all'Ottocento, con un intento educativo<sup>28</sup>, ma anche per iterare due discorsi, connessi tra loro, sui quali Pallucchini insiste molto: il primo, che riguarda la tutela e la salvaguardia delle opere d'arte, il secondo che pone l'accento sul legame tra gli studi e le esposizioni, tutte caratteristiche che devono essere tenute conto dalle istituzioni museali venete per attrarre pubblico e diffondere la conoscenza dell'arte a una vasta parte della popolazione<sup>29</sup>. Il problema della conservazione, dello studio e della valorizzazione di un patrimonio quasi sconosciuto viene ribadito anche nella mostra successiva (1947), ancora una volta antologica, ma dedicata alle opere appartenenti a

---

<sup>24</sup> Basti ricordare l'altrettanto celebre e imprescindibile saggio di Roberto Longhi, elaborato proprio in seguito alla visione della mostra, così come accadde per l'*Officina ferrarese*: cfr. ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni, 1952; cfr. anche PALLUCCHINI, *La mostra dei cinque secoli...* cit., pp. 3-20.

<sup>25</sup> La citazione è tratta da un ritaglio di giornale incollato alla copia del catalogo conservata presso la Fondazione Cini e del quale non è stato possibile ricostruire la provenienza.

<sup>26</sup> Cfr. CARLO IZZO, *Prefazione*, in RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *I capolavori dei musei veneti*, catalogo della mostra (Venezia, procuratie Nuove, 1946), Venezia, Casa editrice arte veneta, 1946, pp. IX-X, qui p. IX: «Agli stranieri che visiteranno la Mostra cui questo catalogo è dedicato, sempre pronti ad ammirare il fascino naturale della nostra terra [... finisci] è bene ricordare che noi siamo figli di questa terra, figli dei mattonai che costruirono quelle città, [... finisci] e come tali ci sentiamo di chiedere che all'amministrazione per i morti e per le loro opere si unisca almeno un po' di comprensione e di giustizia per noi tristemente vivi, e assai più infelici che colpevoli».

<sup>27</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *Introduzione al catalogo*, in *I capolavori dei musei...* cit., pp. XI-XIV, qui p. XI.

<sup>28</sup> Cfr. ivi, p. XII: «È questo un esperimento forse nuovo per il pubblico italiano: ma di un qualche interesse per l'educazione e l'affinamento di un gusto che voglia spaziare al di là dei limiti, per quanto gloriosi essi siano, di una tradizione e di una civiltà figurativa. È questa appunto la grande funzione di civiltà dei musei americani, dove l'arte dell'oriente è accolta con altrettanto amore di quella dell'occidente europeo».

<sup>29</sup> Scrive Pallucchini: «Se lo studio e la catalogazione delle collezioni, cioè la ricerca scientifica, sono riservati allo spirito d'iniziativa dei loro valorosi dirigenti, bisogna far appello non solo agli enti turistici locali e provinciali, ma anche alla stampa, affinché la conoscenza dei musei venga incrementata e diffusa al pubblico», ivi, p. XXIII. Tutto il testo si rivela un'accorta e intelligente analisi dello stato delle istituzioni museali venete nel dopoguerra, ma cerca anche di suggerire soluzioni e percorsi d'intervento», ivi, p. XXIII.

collezioni private<sup>30</sup> e intitolata appunto “Pittura veneta. Prima mostra d’arte antica delle raccolte private veneziane”, organizzata stavolta da Alberto Riccoboni<sup>31</sup>, e presentata nei contenuti storico-artistici nel catalogo da Giuseppe Fiocco, figura di spicco dell’ambiente accademico padovano della storia dell’arte, alla cui scuola sono legati direttamente o per generazioni successive, molti personaggi che parteciparono alle esperienze espositive analizzate, a livello operativo o all’interno del comitato scientifico, come Sergio Bettini, Giovanni Mariacher<sup>32</sup>, Giuseppe Mazzariol.

#### **4.2 - Le mostre degli anni Cinquanta: Venezia nell’opera dei grandi artisti dell’era moderna**

Tutte insieme, le tre mostre del primo dopoguerra andavano quindi a esporre in tre modi diversi, oltre alle opere, il problema della salvaguardia del patrimonio artistico, ponendosi in dialogo con l’opinione pubblica che sentiva forte il bisogno di interventi atti a risanare e rilanciare la città nel contesto europeo<sup>33</sup>. Ma esse non trattavano *specificatamente* di Venezia. Dunque nel 1949, poco prima di ottenere la cattedra di Storia dell’Arte moderna all’Università di Padova, Pallucchini fa rientrare le mostre d’arte antica del Comune nell’alveo della pittura della Serenissima, con la mostra di *Giovanni Bellini* a Palazzo Ducale, che diventa sede privilegiata delle esposizioni, con solo

---

<sup>30</sup> La scelta per quel tempo insolita viene spiegata dal Comitato scientifico: la mostra «si propone però di far conoscere un complesso di opere in gran parte inedite, perché racchiuse spesso nel sacrario del Collezionista, nel quale pochi sono ammessi. Opere degne di essere presentate al gran pubblico ed alla critica. Così che l’uno abbia modo di vedere cose ignorate, l’altra di approfondire vecchi problemi e sollevarne di nuovi»: *Giustificazione*, in ALBERTO RICCOBONI (a cura di), *Prima mostra d’arte antica nelle raccolte private veneziane*, catalogo della mostra (Venezia, Ala napoleonica, marzo-aprile 1947), Venezia, C. Ferrari, 1947, pp. 5-6, qui p. 5.

<sup>31</sup> Su Riccoboni si veda MARILÌ CAMMARATA, SERGIO VATTA (a cura di), *Alberto Riccoboni: arti e letterature nella Trieste degli anni Venti*, catalogo della mostra (Trieste, Biblioteca Statale, 1-31 ottobre 2008), Gorizia, Biblioteca statale Isontina, 2008.

<sup>32</sup> Giovanni Mariacher si laureò nel 1936 in lettere all’Università Cattolica di Milano per poi specializzarsi nel 1937 a Padova, presso la Scuola Storico-Filologica delle Venezie dell’Ateneo patavino.

<sup>33</sup> «Grazie al Decreto legislativo 17 Aprile 1948, n. 845, il risanamento di Venezia veniva replicato fino al 1957. Si trattò di investimenti statali riservati in modo speciale al comparto edilizio, ma si cominciava a pensare alla escavazione dei fondali dei canali e dei rii veneziani come ad azioni necessarie e utili alla libera espansione della marea», in GIULIA MARIUTTI, *La legislazione speciale per Venezia e la sua Laguna*, tesi di dottorato, ciclo XXI, tutor prof. Stefania Vasta, Dottorato di Ricerca in Diritto amministrativo, Università di Bologna, 2012, p. 9.

qualche eccezione. Si susseguono dunque molte altre rassegne, che tornano, almeno fino alla fine del decennio successivo, all'impostazione monografica. Non scenderemo nel dettaglio di ciascuna di esse; basti dire che per tutte, nelle prefazioni e nelle introduzioni dei catalogo, si ribadiscono gli stessi concetti: che la pittura esposta, sebbene di un solo artista, sta a rappresentare, valorizzandola, tutta la città<sup>34</sup>, la quale è a tutti gli effetti a sua volta un'opera d'arte, e che tali operazioni rivestono importanza non solo per il «richiamo a Venezia delle correnti turistiche internazionali, ma ancora come contributo agli studi di storia dell'arte, nel desiderio di risolvere, col possibile confronto di tanti capolavori, i problemi [...] che appassionano gli studiosi»<sup>35</sup>. Alla rassegna su Bellini seguì la “Mostra del Tiepolo” (1951), diretta da Giulio Lorenzetti<sup>36</sup>, e altre tre dedicate a “Lorenzo Lotto”<sup>37</sup> (1953), “Giorgione e i giorgioneschi” (1954, l'unica che apriva a un confronto con altri artisti, ma sempre nel segno del pittore di Castelfranco), e “Jacopo Bassano”<sup>38</sup> (1955), tutte curate dal nuovo Direttore delle Belle Arti Pietro Zampetti<sup>39</sup>, storico dell'arte moderna, che segnerà la storia delle mostre veneziane d'arte antica degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento.

---

<sup>34</sup> Scrive Carlo Izzo, Assessore alle Belle Arti: «Venezia, dove la tradizione non è vuota forma, ma istinto profondamente radicato in ogni categoria di cittadini, va riprendendo in ogni campo d'attività il posto che essa occupava prima dell'infausta guerra [...]. Nel campo dell'arte potremmo anzi affermare [...] che mai tanto fervore d'opere e d'iniziativa ha tenuto desto nei veneziani l'innato amore per le cose belle; negli stranieri e nei turisti provenienti da altre parti d'Italia, il senso che Venezia, già una prodigiosa opera d'arte in sé e per sé, è anche sede tra le più adatte a indire manifestazioni intese a riaffermare la vitalità e l'eccellenza del nostro passato [...]»: CARLO IZZO, *Prefazione*, in RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Ducale, Venezia, 12 giugno-5 ottobre 1949) Venezia, Alfieri, 1949, pp. 9-10, qui p. 9.

<sup>35</sup> ROBERTO TOGNAZZI, *Prefazione*, PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno-23 ottobre 1955), Venezia, Arte veneta, 1955, pp. XIII-XV, qui p. XIII.

<sup>36</sup> Cfr. GIULIO LORENZETTI (a cura di), *Mostra del Tiepolo*, catalogo della mostra (Venezia, 1951), Venezia, Alfieri, 1951.

<sup>37</sup> Cfr. PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Mostra di Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 14 giugno-18 ottobre 1953), Venezia, Arte veneta, 1953.

<sup>38</sup> Cfr. PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Jacopo Bassano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 29 giugno-27 ottobre 1957), Venezia, Arte Veneta, Alfieri, 1957. Cfr. anche TERISIO PIGNATTI, *L'itinerario di Jacopo Bassano: sulla recente mostra veneziana*, in «Nuova Antologia», n. 1883, 1957, pp. 355-374.

<sup>39</sup> Sulla vicenda umana e professionale di Pietro Zampetti si vedano i contributi della sezione *Testimonianze* in ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, LAURA DE ROSSI (a cura di), *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2003; cfr. anche ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, *Pietro Zampetti*, in «Arte, documento», 27 (2011), pp. 8. Per l'attività veneziana, si veda in particolare, di ZAMPETTI, *A Venezia con Pallucchini...* cit.; PAOLO COSTA, *Pietro Zampetti, una forte battaglia di testimonianza e di informazione per Venezia*, in *Venezia, le Marche...* cit., pp. 32-33; GIANDOMENICO ROMANELLI, *Zampetti e la 'questione museale'*, ivi, p. 49.

### 4.3 - La mostra “Venezia Viva” a Palazzo Grassi

Nel 1951 viene fondato a Venezia il Centro internazionale delle arti e del costume, su iniziativa di Paolo Marinotti, figura importante del panorama culturale veneziano di quegli'anni<sup>40</sup>. Il Centro nasce con lo scopo di creare, presso la sede di palazzo Grassi, un luogo di studio e di incontro dedicato in particolare ai settori del costume e della moda, non tralasciando, comunque, l'approfondimento delle arti in generale<sup>41</sup>. È proprio all'interno di questo contesto estremamente vitale e pronto ad accogliere istanze nuove<sup>42</sup>, che nasce l'idea di realizzare una mostra dedicata a Venezia nel suo complesso, che potesse metterne a fuoco e comunicarne i caratteri fondamentali, storici, artistici e architettonici, che si sono sviluppati lungo i secoli sin dalle origini dei primi insediamenti in laguna; allo stesso tempo si voleva tentare un'analisi delle problematiche attuali che la città avvertiva sempre più pesantemente, legate non solo alle difficoltà del dopoguerra, ma a una situazione urbana logora e impreparata ai nuovi sistemi di vita che si andavano preparando, sia all'interno della città che nel rapporto con la terraferma. Nel 1954, dunque, viene inaugurata la mostra “Venezia Viva”, organizzata e allestita da un gruppo di studiosi provenienti dalle istituzioni museali e accademiche veneziane (e dall'Università di Padova), ovvero, oltre a Paolo Marinotti (presidente della Commissione di Studio), Egle Renata Trincanato, Giorgio Emanuele Ferrari, Luigi Lanfranchi, Giovanni Mariacher, Giuseppe Mazzariol, Terisio Pignatti, il barone Gianni Rubin de Cervin e Marzio Simonetto in qualità di coordinatore. Non era stato redatto, come si sarebbe voluto, un catalogo; al pubblico era offerta una sintetica guida che segnalava le diverse parti in cui la mostra si articolava, e soprattutto, specificava in maniera chiara e precisa, l'obiettivo di tutta l'operazione, che, tra l'altro, contribuiva a distinguerla dalle coeve mostre d'arte antica:

---

<sup>40</sup> Cfr. STEFANO COLLICELLI CAGOL, *Venezia e la vitalità del contemporaneo: Paolo Marinotti a Palazzo Grassi, 1959-1967*, Padova, Il Poligrafo, 2008.

<sup>41</sup> Viene infatti specificato nello Statuto che il centro si impegna ad «Attuare una serie di manifestazioni annuali a carattere internazionale sul tema “le Arti e il Costume”, nelle quali l'elemento spettacolare, il contenuto storico-estetico ed il valore documentario siano mantenuti nella sfera dell'espressione artistica»: *Scopi del Centro internazionale delle arti e del costume*, in *Centro internazionale delle arti e del costume*, Venezia, palazzo Grassi, 1951, s.p.

<sup>42</sup> «La mostra su Venezia che Palazzo Grassi ospita nel 1954 dovrebbe essere giudicata, e quindi anche visitata, conoscendo gli intenti del Centro Internazionale delle Arti e del Costume che l'ha voluta e organizzata», in *Venezia viva: guida per il visitatore*, Venezia, Centro internazionale delle arti e del costume, 1954, s.p.



Non si è voluto presentare a Palazzo Grassi una mostra spettacolare, basata sulla presenza di oggetti preziosi per il loro puro valore artistico (anche se qualcuno vi figura lo ugualmente) né, ovviamente, si è voluto fare un museo di storia veneziana. | Scopo essenziale della mostra è quello di illustrare i differenti aspetti che attraverso i secoli, dalle origini ad oggi, hanno determinato Venezia come *unità vivente*, frutto dell'opera dell'uomo e di una società che fu al centro di eventi grandi e piccoli, testimonianza di valori personali nell'ambito di una coscienza collettiva. [...] | In questo senso la mostra vuole concorrere a individuare la realtà sulla quale impostare i problemi vitali di Venezia<sup>43</sup>.

Intenzioni queste, ribadite negli articoli in riviste d'arte e d'architettura che soprattutto la Trincanato scriverà per promuovere la mostra<sup>44</sup> e lo sforzo di ricerca e messa in relazione di contenuti, che era stato svolto dalla commissione.

#### *4.3.1 - Le fasi di preparazione della mostra*

Lo spoglio del materiale d'archivio relativo alla mostra ha permesso di chiarire a grandi linee le vicende che portarono alla sua realizzazione, sebbene, salvo rarissimi casi, i documenti e i verbali non siano datati né firmati, e sia dunque difficile ricostruire con precisione i vari passaggi. Sappiamo comunque che le intenzioni, sia da parte della direzione del Centro, che da parte degli studiosi coinvolti, erano molto chiare sin dall'inizio dei lavori, sebbene alcuni aspetti si siano andati modificando nel tempo per ragioni eminentemente pratiche, legate alle richieste di prestito. La direzione del Centro, forse già nella persona di Simionetto, si preoccupò fin da subito di prendere contatto con diversi personaggi del mondo accademico e culturale veneziano per saggiare la disponibilità a collaborare nella realizzazione dell'esposizione. Ce lo testimonia un documento dattiloscritto intitolato "Colloqui intercorsi per

---

<sup>43</sup> Ivi, s.p.

<sup>44</sup> Cfr. EGLE RENATA TRINCANATO, *La mostra "Venezia Viva"*, in «Casabella Continuità», 202, 1954, pp. XIX-XX; EAD., *"Venezia viva" a Palazzo Grassi*, in "Giornale Economico", 39, 1954, pp. 555-557. Cfr. anche *Una mostra di "Venezia Viva"*, in «Emporium: rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienze e varietà», 1954, n. 720, p. 259-263.

l'organizzazione della mostra "Venezia Viva"<sup>45</sup>, dal quale riusciamo ad avere percezione dell'interesse che l'operazione doveva aver suscitato, tanto che solo tre "specialisti" declinarono personalmente l'invito, e probabilmente per ragioni di impegni concomitanti, piuttosto che per una scarsa attrattiva del progetto<sup>46</sup>. Non tutte le persone consultate, comunque, entrarono a far parte della Commissione di studio definitiva e si limitarono a intervenire come consulenti, oppure dovettero per qualche ragione ritirare la propria disponibilità. Tuttavia il documento è esplicito dell'ampiezza di relazioni intavolate, riflesso della vastità di argomenti e di opere che la mostra si impegnava a esporre: vennero coinvolti storici, storici dell'arte e dell'architettura, bibliografi e archivisti, che ebbero il compito non solo di selezionare i pezzi da inserire nell'allestimento, ma di redigere tutta una serie di documenti analitici nei quali si spiegavano i contenuti delle diverse sezioni.

Tali scritti, che possono essere considerati dei veri e propri saggi di ricerca, riguardano argomenti di un vasto arco cronologico, che abbraccia a grandi linee i secoli dal IV al XX, ovvero l'intero periodo di formazione della città e i periodi successivi alla stabilizzazione della *forma urbis*, andando ad approfondire non solo problemi strettamente connessi a una precisa epoca storica (le origini di Venezia, il Basso Medioevo, il Cinquecento, il Settecento e così via), ma anche temi più trasversali, tematici, come la navigazione e la vicenda dell'Arsenale, o ancora legati a altri contesti lagunari, come quello di Torcello. Lungo tutti i mesi di preparazione della mostra i commissari ritornarono su questi testi molte volte, per correggerli e ampliarli, com'è evidente dalle numerose copie di ciascuno che ritroviamo in alcuni fascicoli conservati nell'archivio<sup>47</sup>, dove sono conservati anche gli originali manoscritti dei contributi che spettavano alla Trincanato. Dallo spoglio di questi materiali emerge un operare febbrile, accelerato dalla ristrettezza dei tempi (una manciata di mesi) e dalla costante esigenza di confronto del gruppo di lavoro<sup>48</sup>, all'interno del quale si stabilirono molto

---

<sup>45</sup> [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/12 - NP 053003]

<sup>46</sup> « Ho inoltre parlato con i seguenti specialisti, che non hanno possibilità di collaborare con la Mostra e che quindi non sarà forse opportuno invitare nuovamente: Signora Lorenzetti, Signorina Bassi, Signor Moretti.», *ivi*.

<sup>47</sup> In particolare "1° raccolta TESTI tutto quello che ho", "2° raccolta" e "3° raccolta" [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/07 - NP 053001].

<sup>48</sup> Cfr. "Verbale 30 aprile 1954" [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/04 - NP 052985].

presto competenze precise, sia per quanto riguarda il livello dei contenuti, che per l'allestimento e le decorazioni che interesseranno le sale<sup>49</sup>.

Parallelamente vanno a definirsi gli elenchi di opere da richiedere in prestito<sup>50</sup> non solamente alle istituzioni museali veneziane pubbliche e private, all'Archivio di Stato e alla Biblioteca Marciana, ma anche a enti prestatori di altre città, come il Museo Archeologico di Aquileia. L'intento evidente è di utilizzare le opere non per il loro senso estetico, ma per il significato che esse assumono all'interno della narrazione espositiva e, nel caso di dipinti che raffigurano la città, per il valore documentario a essi sotteso. Emerge altresì dai documenti di lavoro l'idea di non limitarsi esclusivamente a testimonianze visive (anche fotografiche) o a fonti archivistiche, ma di ricorrere alla letteratura encomiastica, autobiografica, di costume e periegetica. Trincolato, soprattutto, sembra avere ben chiara l'utilità di costruire un discorso il più possibile multidisciplinare e integrato, nel quale fonti scritte e visive siano considerate in quanto «espressione più evidente per il pubblico del modo con cui Venezia è stata interpretata e sentita perché sia le guide sia gli scritti, sia le opere di pittura non sono altro che interpretazioni della città alle quali si può dare un senso, una intelligenza»<sup>51</sup>, qualora si riesca:

a sistematizzarle nel tempo secondo un loro svolgimento cronologico che dia la misura di questa conoscenza della città che le ha volta a volta storicizzate con l'interpretazione individuale di personalità che nelle loro opere nei loro scritti non hanno fatto altro che esprimerne gli

---

<sup>49</sup> Riportiamo qui l'elenco dei consulenti per ciascuna sezione: Preistoria – nascita di Venezia – Bizantino – San Marco: consulenti Mazzariol e Lanfranchi. Arsenale – espansione della Serenissima nel Mediterraneo – commerci: consulenti Rubin de Cervin e Lanfranchi. Palazzo Ducale – Gotico – Gotico fiorito: consulenti Mariacher, Mazzariol e Lanfranchi. Rinascimento: consulenti Mariacher, Lanfranchi, Trincolato. Seicento: consulenti Pignatti, Trincolato e Lanfranchi. Settecento: consulenti Pignatti e Lanfranchi. Neoclassico – Canal Grande – Storia della gondola – Trasformazioni dell'800 e primi '900: consulenti Pignatti, Trincolato e Lanfranchi. I problemi di Venezia: consulenti Trincolato. Venezia viva e saluto agli stranieri: consulenti Mazzariol, Ferrari e Trincolato. Cfr. “Distribuzione attività consulenti e architetti” [TRINCOLATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986]. Il documento completo, con i nomi degli architetti e dei pittori, viene riportato in appendice.

<sup>50</sup> Cfr. “Abbozzo di elenco generale dei pezzi (originali o riproduzioni esistenti in mano a terzi) da richiedere in prestito” [TRINCOLATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/05 - NP 052973], da confrontare con gli elenchi definitivi contenuti nell’“Ordinamento mostra a palazzo Grassi” e con “Elenco degli oggetti richiesti in prestito a musei e gallerie statali e musei civici nonché a musei o tesori di chiese in Italia” [TRINCOLATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>51</sup> “Note sulla mostra” [TRINCOLATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/05 - NP 052973]. Si tratta di un dattiloscritto firmato a margine del foglio dalla Trincolato, per cui riteniamo che possa essere stato redatto per sua mano. Il documento viene riportato nella sua interezza in appendice.

aspetti più caratteristici e i giudizi di valore più determinati rispetto alla sensibilità di quel certo periodo storico in cui vissero. Si dovrebbe pertanto cominciare dalle più antiche interpretazioni:- cronisti – miniatori – illustratori – pittori – narratori / alle guide cinque/seicentesche (Sansovino – Stringa) / passare attraverso tutte le interpretazioni settecentesche (auliche festaiole ecc) di artisti nazionali ed stranieri / alle incisioni – alle litografie – alle fotografie che esprimono un modo moderno ma vario di vedere la città [...]. Quindi i libri e le guide dovrebbero proprio essere intercalati ai quadri e commentarsi reciprocamente [...]<sup>52</sup>.

Abbiamo voluto riportare il passo originario perché ci sembra che esso esprima con chiarezza, con le parole di chi alla mostra stava lavorando, il metodo di lavoro adottato dalla commissione, l'integrazione costante tra i diversi materiali e i significati a essi associati, che si tradurrà, nell'allestimento, in un "nastro" composto di immagini e testi. Non sempre, comunque, tali intenzioni saranno rispettate e la narrazione prenderà una piega piuttosto schematica. Tuttavia, prima di entrare nel vivo dell'esposizione e descriverne in dettaglio l'ordinamento, vogliamo far luce su un altro aspetto che si modifica dalle volontà iniziali alle decisioni finali.

Infatti, nel "Piano generale per la mostra di Palazzo Grassi", redatto da Michelangelo Muraro in una fase iniziale dei lavori<sup>53</sup>, è riportato un titolo diverso da quello che viene poi dato all'esposizione, la quale doveva infatti chiamarsi *Salvare Venezia. Venezia nel passato*. È evidente l'intenzione sottesa a questa prima definizione, che riguarda il desiderio di mettere in piedi un'operazione finalizzata a sensibilizzare l'opinione pubblica nei riguardi di una città che si stava avviando verso un rapido declino strutturale e sociale. Era tale, infatti, il comune obiettivo degli operatori della cultura e dei consulenti, non soltanto in relazione alla mostra di Palazzo Grassi: studiare Venezia per mantenerla in vita. Tuttavia, in una certa fase il gruppo di lavoro dovette rendersi conto che un titolo siffatto poteva caricarsi di accenti esiziali, puntando l'attenzione esclusivamente sul problema della salvaguardia; così esso venne modificato in *Venezia viva*, a voler dare conto di un organismo urbano che ancora poteva essere vivo e vitale, così come lo era stato nei secoli precedenti. Proprio in questo senso si innesta,

---

<sup>52</sup> [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/05 - NP 052973].

<sup>53</sup> [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/02 - NP 052983].

nell'esposizione, la relazione tra passato e presente: non una frattura irrecuperabile, ma continuità necessaria.

#### 4.3.2 - L'ordinamento della mostra

I lavori di preparazione si conclusero nei tempi stabiliti e la mostra poté inaugurare il 7 agosto del 1954. Occorre a questo punto entrare nel merito dell'ordinamento<sup>54</sup> dell'esposizione e descrivere in dettaglio i contenuti di ciascuna sezione<sup>55</sup>. Innanzitutto va detto che la narrazione venne impostata e tradotta nell'allestimento secondo due modalità complementari: una prima prospettiva di lettura, diacronica, mirava a mettere in luce «le trasformazioni subite attraverso i tempi»<sup>56</sup> dalla città, nella sua forma, nel tessuto sociale e nelle espressioni artistiche, evidenziando contestualmente le continuità di tale sviluppo. Tale prospettiva era resa evidente, nell'allestimento, dal “nastro”, una successione continua di pannelli composte da fotografie dei monumenti, di oggetti, o ancora disegni e rilievi, tutti accompagnati da un testo esplicativo, e all'interno di ciascun pannello, dalla giustapposizione di immagini e testo. Parallelamente, in ciascuna sala i contenuti venivano analizzati da un punto di vista sincronico, mettendo in luce le relazioni tra i diversi materiali (opere d'arte, documenti, immagini, rilievi, stampe e così via), scelti accuratamente per restituire nel modo più completo possibile i diversi momenti storici oppure i contesti tematici. Nell'antisala [Fig. 1], ad accogliere i visitatori, era posta una statua lignea con la personificazione di Venezia recante la spada e la bilancia (sec. XVI) conservata presso il Museo Navale.

---

<sup>54</sup> Nelle pagine che seguono non si entrerà nel merito dell'allestimento in termini museografici, se non per brevi accenni; per questo si rimanda ZANZOTTO, *Venezia Viva e gli allestimenti...* cit.

<sup>55</sup> Per la ricostruzione della mostra utilizziamo il documento dal titolo “Ordinamento mostra a palazzo Grassi” [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986], che confronteremo con le immagini dell'allestimento raccolte in un faldone rilegato conservato presso il CIRCE-Laboratorio di cartografia e Gis dello Iuav. Non sarà sempre possibile stabilire se la descrizione contenuta nell'ordinamento venne stata rispettata nell'allestimento definitivo; tuttavia, date le finalità di questa analisi, che non sono quelle di ricostruire nel dettaglio la mostra, bensì di comprendere le intenzioni dei commissari, ci baseremo prevalentemente sul documento “Ordinamento”. Si tratta di un insieme di testi ed elenchi dattiloscritti, che corrispondono alle schede di analisi delle sezioni e ai corrispondenti “elementi d'espressione”, ovvero gli oggetti e le immagini contenuti nelle sale; il documento è numerato in maniera discontinua (indicativamente sezione, per sezione): per questa ragione, ai fini della citazione in nota, ci riferiremo alla scansione delle sezioni contenuta nel documento “Distribuzione attività consulenti e architetti” [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>56</sup> *Venezia viva: guida...* cit. s.p.



La prima sezione (sale I-II) [Figg. 3-4] descriveva lo stato della laguna antecedente la nascita della città vera e propria. Nella prima sala, in particolare, si volle così mettere in luce il contesto fisico e sociale sul quale era sorta Venezia, fatto di insediamenti isolati dove abitavano pescatori, cacciatori e lavoratori delle saline, e oggetto di periodiche migrazioni di popolazione dalle città della terraferma (Aquileia, Altino, Cittanova-Eraclea, Chioggia, ecc.) in occasione delle invasioni delle popolazioni non latine<sup>57</sup>. I materiali esposti avevano proprio l'obiettivo di ricostruire tale contesto difficile per la vita dei primi abitanti, sia visivamente, che attraverso le fonti scritte; si inserivano dunque due immagini raffiguranti un lido con barene<sup>58</sup> e la laguna durante una tempesta, quest'ultima selezionata perché «inizia un discorso che sarà sviluppato più tardi, relativo alla lotta diurna condotta dai veneziani contro le acque del mare e dei fiumi»<sup>59</sup>. La restituzione di un'immagine complessiva della laguna in quei primi secoli fu affidata a due estratti (con Aquileia e Cavazere) della Tavola Peutingeriana<sup>60</sup>, non dall'originale viennese troppo danneggiato, ma da un fac-simile ottocentesco conservato alla Biblioteca Marciana e, a livello testuale, alle parole tratte dalla celebre lettera di Cassiodoro ai Tribuni marittimi, nella quale si descrive il paesaggio della laguna<sup>61</sup>. Completarono la sala «elementi plastici raffiguranti la cultura romana delle città contermini alla laguna», iscrizioni, statue, bronzetti, edicole, che stavano a rappresentare la componente *urbana* della popolazione che andrà a comporre della *Venetia* originaria, secondo quel paradigma di fusione di cultura romana e natura lagunare che ritroviamo già in Cassiodoro.

---

<sup>57</sup> Sulla situazione della laguna nei primi secoli dell'era cristiana si veda DORIGO, *Venezia origini...* cit.

<sup>58</sup> Associato alle parole di Livio (lib. X, 2) *tenne praetentum litus*, specificando, nel documento che queste «si riferiscono alla spedizione di Cleonimo del 301 a.C., che passa attraverso la laguna provenendo da sud-est», *Preistoria*, p. 1 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>59</sup> Ivi, p. 2.

<sup>60</sup> La Tavola Peutingeriana è una mappa contenuta in un codice di XII-XIII secolo conservato presso la Hofbibliothek di Vienna: si tratta della trascrizione medievale di una carta di epoca romana contenenti gli itinerari militari dell'Impero; per questa ragione è stata usata dagli storici di Venezia per tentare di ricostruire la situazione della laguna e della terraferma veneta prima della nascita della città; così, ad esempio, in ROBERTO CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, 1, Milano-Messina, Casa Ed. G. Principato, 1946, tav. 77 e DORIGO, *Venezia origini...* cit. Sulla tavola si veda il recente saggio di RICHARD TALBERT, *Rome's world: the Peutinger map reconsidered*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

<sup>61</sup> «[...] carinae vestrae [...] putantur eminus quasi per prata ferri [...] naves, quas more animalium vestris parietibus illibati [...]», CASSIODORUS, *Variarum libri*, XII, XII, 24.

La seconda sala [Fig. 4], infatti, aveva tra i suoi obiettivi la ricostruzione, attraverso la relazione tra i materiali, del carattere composito della popolazione lagunare (che vede al suo interno componenti romane, bizantine e germaniche), così come venne a comporsi stabilmente nel VI secolo, nonché del sempre crescente senso di indipendenza delle isole dalle città della terraferma<sup>62</sup>. Tale contenuto si incarnava in una grande quantità di oggetti di diversa provenienza, atti a «dimostrare l'origine composita della cultura veneziana»: e dunque troviamo accostati, tra gli altri, anche se relativi a forme e tempi differenti, il *Reliquiario del Duomo di Cividale* (sec. IX) di fattura longobarda e l'*Evangelario di Teodolinda* (sec. VIII), imperatrice bizantina. Il legame con il mondo orientale e con l'Esarcato di Ravenna era altresì suggerito con una rappresentazione (in fotografia) del mosaico di Sant'Apollinare nuovo che raffigura la città di Classe. Non ci si limitò tuttavia a sottolineare una differenza di influenze, e si inserirono anche pezzi che rendevano evidente il fatto «che il confluire degli elementi esarcale e barbarico determina un linguaggio locale»<sup>63</sup>, come la vera da pozzo dei secoli VIII-IX proveniente dal Museo Correr, stabilendo così un discorso, interno alla sala, che andava al di là della semplice giustapposizione di oggetti di diversa fattura, costruiva piuttosto un discorso critico attraverso immagini e oggetti. Vi era dunque una chiara presa di posizione rispetto al problema delle origini dell'arte *veneziana*, che da Mazzariol (che scrive) era vista come «prevalentemente tardoromana»<sup>64</sup>. Non mancavano anche qui immagini più «contestualizzanti», ovvero atte a ricostruire l'aspetto della laguna e la qualità della vita del tempo, specialmente riguardanti il problema della palificazione e dell'estrazione del sale.

---

<sup>62</sup> «ci sembra che i concetti fondamentali da esprimere in questo abbastanza lungo periodo siano: la origine composita, dal punto di vista culturale e demografico, della Città, che è in gran parte bizantina, ma anche in parte non piccola, germanica. Inoltre, notevole è il fatto della vasta estensione iniziale, cui segue un progressivo accentramento. Infine, i primi esperimenti collettivi di bonifica lagunare. Soprattutto, quel senso di indipendenza insulare, che svincola Venezia da contrastanti stranieri poteri e crea quella particolare mentalità di gelosa indipendenza, che in epoca posteriore [ecco che torna la necessità di creare un collegamento con le fasi successive dell'esposizione] avrà più importanti riflessi nella politica italiana», sezione 1 p. 5

<sup>63</sup> Cfr. *Preistoria*, p. 6 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>64</sup> «Nonostante che i pezzi bizantini e barbarici siano in numero pressoché uguale, sarà nostra cura esprimere il concetto che, sin dalle sue origini, Venezia nella sua arte è prevalentemente tardo romana, e che il longobardo è rimasto alla superficie di esse, quasi crustula esterna [...]», *Preistoria*, p. 7 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

Il terzo ambiente (che possiamo considerare una sezione a parte), sulla scorta delle precedenti, prendeva in considerazione le vicende dell'isola di Torcello [Fig. 5], che precedono cronologicamente quelle di Venezia città. Si pose subito a Mazzariol un problema filologico che riguardava la datazione della prima chiesa torcellana, che egli dichiara nelle pagine di analisi contenute nell'*Ordinamento*<sup>65</sup>, ma che sceglie di non evidenziare nell'allestimento, poiché «Sia come sia, sembra a noi di porre in luce, in questa sala, i *valori artistici* dell'isola, che sono effettivamente assorbenti»<sup>66</sup>. Data dunque per assodata la preminenza cronologica di Torcello su Rialto, ci si sposta a rappresentare tali segni artistici attraverso planimetrie e assiali degli edifici, in particolare di Santa Maria Assunta, una veduta aerea dell'intero complesso e, soprattutto, una serie di fotografie a colori dei mosaici, tra cui quello raffigurante la Vergine Odighitria dell'abside della cattedrale, che viene posto al di sopra del passaggio tra la sala 3 e la sala 4 a ricreare, in mostra, l'effetto dello sguardo che si alza per ammirare la figura sacra, come avviene *in loco*. A questi si aggiungono riproduzioni di documenti d'archivio, atti a evidenziare i *valori politici e geofisici* di Torcello, che Mazzariol dichiara di voler esprimere nella sala, specialmente connessi al problema della decadenza dell'isola<sup>67</sup>.

La quarta sala [Figg. 6-8] introduce finalmente la narrazione dell'origine della città vera e propria e le sue vicende fino all'occupazione di Costantinopoli e di Creta nel XIII secolo. Una lunga nota storica, redatta da Luigi Lanfranchi (a cui segue una di Mazzariol, pertinente alla stessa sala), serve a introdurre nell'*Ordinamento* la sintetica dichiarazione di quelli che sono, secondo l'archivista, i punti salienti di questo arco cronologico, ovvero la sostituzione di San Todaro con San Marco come santo patrono, i nuovi titoli assunti dal doge, la pace di Venezia del 1177 e infine la conquista dei territori orientali già menzionata. Mancano, a dire la verità, nelle parole di Lanfranchi,

---

<sup>65</sup> «È necessario rilevare come una grave disparità di vedute vi sia tra gli storici e i critici d'arte sulla datazione della primitiva chiesa Torcellana. Per i critici d'arte la prima costruzione è del secolo VI (arte-sarcale-Bettini); per gli storici questa datazione è per lo meno fantastica. Sembra opportuno quindi sorvolare su elementi polemici, che potrebbero anche prender forma alquanto accentuata», », *Preistoria*, parte seconda, p. 1 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>66</sup> Ivi, pp. 2-3.

<sup>67</sup> «[...] può porsi in luce la decadenza geofisica causata dall'abbandono dell'uomo. In terzo luogo, in linea politica, la sparizione dei tribunali periferici, a causa della violenta funzione accentratrice del centro rivoltino con i Particiachi», ivi, p. 3.

elementi di una riflessione critica in senso “espositivo”, come invece ritroviamo in Mazzariol, che scrive in merito alla Basilica di San Marco<sup>68</sup>. E tuttavia le due visioni si integrano in un ambiente di grande impatto visivo e pregnanza scientifica, anche grazie alle riproduzioni dei mosaici originari della facciata (tratte da Gentile Bellini) e delle cupole del narcece, al trattamento pittorico delle pareti che va a ricreare le linee della chiesa, e infine alle fotografie in formato gigante della piazza, che servono a ricreare il contesto spaziale nel quale la basilica si colloca, così come auspicato da Mazzariol. Oltre a tali elementi di espressione, si ritrovano nella sala la statua originale del San Todaro sulla colonna della Piazzetta, molti documenti originali riprodotti in ingrandimento e un codice miniato proveniente dal Museo Correr che illustra la Pace di Venezia<sup>69</sup>. Per la rappresentazione della conquista di Costantinopoli e Candia si optò per un pannello ricostruttivo, volendo evitare di inserire qui mappe e carte geografiche che sono esposte nell’ambiente successivo.

Il quale (sala V) era infatti dedicato alla navigazione, ovvero a una delle componenti principali della vita pubblica e privata della Serenissima, e introduceva il discorso sull’Arsenale, che proseguiva nella sala successiva; possiamo dunque intenderli come un’unica sezione. L’*Ordinamento* contiene infatti note redatte da Lanfranchi (più generali) e dal barone Gianni Rubin de Cervin, dedicate specificatamente al grande complesso cantieristico, che tuttavia si integrano in un insieme coerente: sono molti gli oggetti e le immagini qui esposte, e di carattere tipologicamente eterogeneo, dalle carte geografiche ai documenti giuridici sulla navigazione, da rappresentazioni in pittura (come quelle del Ciclo di Sant’Orsola di Carpaccio, oggi conservato alle Gallerie dell’Accademia di Venezia) e a disegno di navi «per lo più antiche tratte dai mosaici di S. Marco, per le più moderne redatti ex novo con la massima fedeltà tecnica possibile». Trovavano spazio altresì, specialmente nella sala VI, segni finalizzati a rappresentare l’Arsenale dei Veneziani, sia nella sua componente asettuale, attraverso, mappe,

---

<sup>68</sup> «Il complesso architettonico di San Marco è parte integrante della piazza, che costituisce una specie di ideale quadriportico. Della piazza sarà opportuno inserire tutte quelle notizie che permettono di rappresentarla nel suo sviluppo temporale esterno, a cui si lega la vicenda pure di San Marco. alla mancanza di una unità personale va sostituita l’ideale unitarietà di una visione che nel tempo si autodefinisce e diventa storia», *Nascita di Venezia*, p. 2 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>69</sup> Con ogni probabilità BMC, Codice Correr 1497.

fotografie (di darsene e tese, nonché di resti di edifici trecenteschi) e immagini antiche, sia la vita e l'organizzazione della struttura<sup>70</sup>, vanto della Repubblica fin dalla sua creazione che viene fatta risalire agli ampliamenti voluti nel 1107 dal doge Ordelauffo Falier, il quale viene reso “visibile” con la riproduzione del ritratto riportato nella Pala D'Oro. Tale significato ideologico della darsena venne espresso visivamente e testualmente, collocando in posizione “privilegiata” una statua lignea di Venezia in veste di Giustizia e la trascrizione delle terzine dantesche, come proposto dal barone Rubin<sup>71</sup>.

La settima sala è dedicata al palazzo Ducale [Fig. 9] e viene introdotta nell'*Ordinamento* da due note storiche di Lanfranchi e Mariacher, mentre non vi è indicazione degli elementi d'espressione selezionati per rappresentare la storia e la fattura dell'edificio. Dobbiamo dunque riferirci unicamente alle immagini dell'allestimento per ricostruire la narrazione interna all'ambiente, la quale, a giudicare dalle opere scelte, si impostava, così come avvenuto per le sale precedenti, sul doppio binario dell'arte e della storia: nel primo caso la comunicazione del messaggio era affidata alle fotografie che andavano a comporre il “nastro” (e che raffiguravano sia l'interno che l'esterno del monumento), all'inserimento di un capitello originario al centro dello spazio e alle riproduzioni fotografiche del rilievo con *Adamo ed Eva* che si trova sull'angolo sud-ovest del palazzo, nonché a una scenografica trasposizione a grandi dimensioni di un brano della facciata in una nicchia ricavata sulla parete. Per quanto riguarda invece le vicende storico-politiche connesse all'edificio, e che riguardano l'ordinamento politico della Serenissima, si scelsero oggetti legati alla figura del doge, come il corno dogale e un busto che ritrae uno dei principi, nonché tutta una serie di immagini tratte da manoscritti e fonti a stampa con i ritratti di dogi e dogaresse le raffigurazioni di sedute del Maggior Consiglio e di altri organi dello Stato.

---

<sup>70</sup> «Terzina di Dante relativa al lavoro che ferveva nell'arsenale», *Arsenale*, p. 3 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>71</sup> Note del barone Rubin: «A completare l'allestimento della sala principale e di quella minore retrostante, si propone la sistemazione fra le due colonne e sopra una base sufficientemente alta, di quella scultura lignea e policroma (che forse in origine stava sulla prua della Bucintoro o di altro bargio ducale) e che al presente trovasi conservata nel Museo Storico Navale di Venezia. Raffigura la serenissima sotto le sembianze della Giustizia assisa fra due leoni. Sopra l'architrave della sala medesima, potrebbero campeggiare le note terzine del XXI canto dell'Inferno [... continua con galera]», *Arsenale*, pp. 8-9 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].



Molto più complessa è la ricostruzione della sezione dedicata a *Venezia nel Rinascimento* [Figg. 10-11], e la corposa nota di Mariacher, che introduce l'elenco delle opere nell'*Ordinamento*, non aiuta a comprendere quale fosse (e se ci fosse) un punto di vista critico particolare sul tale frangente della storia e dell'arte veneziana, tranne forse che per il passaggio, in architettura, dallo stile gotico a quello rinascimentale, per il quale Mariacher sembra accostarsi all'impostazione di Sergio Bettini<sup>72</sup>, per cui nel Quattrocento, «Venezia è fedele ancora alle sue architetture tutte di superficie», mentre in altre parti d'Italia, e soprattutto in Toscana, «le leggi prospettiche [...] avevano organicamente riformato “lo spazio sistematico”»<sup>73</sup>. È dunque sul prevalente carattere tattile<sup>74</sup> delle sue architetture, nonché sulle corrispondenti ricerche in pittura, che si giocava in queste sale la rappresentazione di Venezia tra XV e XVI secolo, per poi evidenziare il cambiamento del terzo decennio del Cinquecento, verso soluzioni maggiormente influenzate dal linguaggio romano di Sansovino e Palladio. E infatti a essere raffigurati nelle immagini furono edifici come la Chiesa dei Miracoli e diverse opere del Coducci, per poi passare a mostrare in fotografia le architetture dell'area realtina, la piazza e la piazzetta con le modifiche sansoviniane, le scuole grandi di realizzazione cinquecentesca (San Marco, San Giovanni Evangelista, San Rocco e la Misericordia), nonché i conventi palladiani della carità e di San Giorgio Maggiore, evidenziando così non solo la successione degli stili, ma anche le diverse tipologie di monumenti che si possono ritrovare in città. Non mancava l'edilizia privata sia di stampo patrizio che, soprattutto, quella minore, che raramente veniva presa in considerazione dagli studi e che era stata oggetto delle ricerche della Trincanato confluite nel volume *Venezia minore*, che certamente deve aver influenzato la scelta delle tipologie di costruzioni da raffigurare, in questa come nelle altre sale<sup>75</sup>.

Non compare nell'*Ordinamento*, ma è evidente nelle fotografie [Fig. 11], la veduta a volo d'uccello di Jacopo de Barbari, testimonianza di un nuovo modo di rappresentare la città, attraverso l'incisione, e infatti si inserirono nella narrazione anche diversi volumi

---

<sup>72</sup> Per cui si veda SERGIO BETTINI, *Introduzione*, in ALOIS RIEGL, *Industria artistica tardo romana*, 1901, tr. it. Firenze, Sansoni, 1953, pp. IX-LXI.

<sup>73</sup> *Rinascimento*, p. 2 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>74</sup> BETTINI, *Forma di Venezia...* cit., p. 49.

<sup>75</sup> Infatti le immagini del nastro evidenziano una costante attenzione per l'edilizia minore per ciascuno dei periodi considerati dalla mostra.

a stampa. Sul versante della pittura, si nota un sostanziale aumento di opere d'arte in originale, tra l'altro raramente provenienti da musei veneziani: per il Quattrocento la scelta ricade sul *San Sebastiano* del Mantegna al Kunsthistorisches Museum di Vienna e su due dipinti di Bellini di piccolo formato, nonché la riproduzione del *Miracolo al ponte di san Lorenzo* del fratello Gentile (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Per il Cinquecento la scelta ricade, per ragioni abbastanza ovvie, sulla triade dei grandi maestri, Tiziano, Tintoretto e Veronese, tutti presenti con ritratti. Non è forse sbagliato ipotizzare una connessione con le mostra d'arte antica, quantomeno nella decisione di concentrarsi su questi tre artisti e su Giovanni Bellini, la cui opera era stata oggetto della rassegna del 1949. Le scelte in queste sale, dunque, non solo per quanto riguarda la pittura, poggiavano dunque su studi consolidati e recenti.

Cosa che non si poteva affermare invece per l'arte e l'architettura del Seicento, rappresentata nella sala XII, per le quali ancora dovevano compiersi ricerche sistematiche che, come vedremo, influenzeranno la scelta delle tematiche delle mostre d'arte antica del Comune di Venezia. La domanda era per tutti la stessa, e vale la pena trattare il discorso utilizzando le parole della nota di Terisio Pignatti:

Occorre chiedersi a questo punto: esiste un'autentica arte Barocca a Venezia? Vi è chi lo nega a priori (Bettini), per la mancanza di una sua giustificazione dialettica: infatti a Venezia non si sarebbe mai posta la necessità di un barocco in funzione di "antirinascenta" perché il tradizionale pittoricismo dell'arte veneta avrebbe già contenuto in sé fin dall'inizio la sostanza più caratteristica dello stesso barocco. L'affermazione è acuta, ma non va presa alla lettera<sup>76</sup>.

E infatti per Pignatti, un barocco a Venezia è effettivamente esistito in pittura, dove comunque arriva molto tardi, dopo il soggiorno in città di «Luca Giordano e di altri pittori dell'Italia centrale, che diffondono gli schemi cortoneschi» e "contagiano" gli artisti locali. Tuttavia nessuna opera di questi è ravvisabile in mostra, mentre compaiono raffigurazioni di feste, giochi e cerimonie sia in pittura (Heinz caccia), che a stampa. Spettava infatti all'architettura (sulla scorta di un certo pensiero secondo cui

---

<sup>76</sup> TERISIO PIGNATTI, *Nota sulla pittura del Seicento*, p. 1 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

l'arte della costruzione avrebbe prevalso, nel Seicento veneziano, su quella del pennello), e Baldassarre Longhena in particolare, il compito di rappresentare il secolo [Fig. 12]. Questo perché, secondo il commissario, è proprio l'opera dell'architetto veneziano che da avvio a un ripensamento del linguaggio della costruzione e della decorazione<sup>77</sup>, e «le sue costruzioni sono le sole che veramente si staccano nella città con una spiccata caratteristica barocca, mantenendosi ad un alto livello creativo». Così la Salute, ma anche i Palazzi sul Canal Grande, i quali sono «costruiti in un blocco solido su una profondità plastica che contraddice alla tradizione scenografica delle facciate paramento<sup>78</sup>; eppure vivono mirabilmente nel “tempo” pittoresco della grande via acqua veneziana<sup>79</sup>. E infatti alla chiesa longheniana venne dedicato un pannello fotografico di grandi dimensioni (300x200), mentre le raffigurazioni delle chiese e dei palazzi realizzati dai suoi “seguaci” (Scamozzi, Sardi, Benoni, Tremignon, Mazzoni, Tirali) e l'edilizia minore vennero collocate esclusivamente sul nastro.

Per la doppia sala del Settecento [Figg. 13-14] non è riportata nell'*Ordinamento* nessuna scheda critica, nonostante le possibilità date dall'arte e dall'architettura di un secolo complesso e multiforme, sul quale gravava ancora però il pregiudizio della decadenza. Dovremo dunque tentare un'interpretazione che si basi sostanzialmente sull'*Elenco oggetti da chiedere in prestito* e sulle fotografie che ci sono arrivate dell'allestimento; già analizzando la selezione ci accorgiamo che, in verità, non ci fu vera e propria selezione in senso critico, come invece era accaduto nelle sezioni precedenti C'è tutto, da Rosalba Carriera a Pietro Longhi, a Gian Lorenzo Tiepolo, da Guardi a Canaletto, da Morlaiter a Canova, senza considerare la varietà di stampe e oggetti di arti “minore”, come una zuppiera e un servizio da toeletta. Le immagini dell'allestimento suggeriscono la possibilità che non tutte le richieste di prestito siano state effettivamente inoltrate o soddisfatte, poiché le opere riconoscibili sono effettivamente in minor numero rispetto a quelle presenti nell'elenco. Tuttavia bisogna tenere presente che la campagna fotografica non copre la totalità degli spazi allestiti e, in ogni caso, il

---

<sup>77</sup> «Nel Seicento, la scultura è tutto al servizio dell'architettura. Ciò appare chiaro in particolare nella decorazione delle facciate, e negli altari, dove è caratteristico l'accordo tra la costruzione e le figure, in un intento scenografico di pretto gusto barocco», *Seicento*. p. 12 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>78</sup> Ovvero quelle dei palazzi di epoca gotica.

<sup>79</sup> *Seicento*. p. 12 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

documento potrebbe già essere di per sé una testimonianza indicativa di una certa titubanza a confrontarsi in maniera critica con una tale varietà di forme e tipologie artistiche, nonché con la letteratura, anch'essa esposta nelle sale (si riconosce, ad esempio, l'autobiografia di Casanova). Allo stato delle ricerche, comunque, non è possibile stabilire con certezza se effettivamente si tratti di una volontaria elisione e dobbiamo comunque tenere presente che Pignatti (curatore della sezione) aveva pubblicato pochi anni prima un volume sulla pittura del Settecento<sup>80</sup>.

Con la sezione successiva (sale XVI-XIX) si torna a parlare prevalentemente di architettura e, infatti, è Egle Renata Trincanato che si occupò di redigere la nota contenuta nell'*Ordinamento*, questa sì pienamente *critica*. La prima sala tratta «delle trasformazioni operate all'inizio dell'800 [Fig. 15], soprattutto in quelle di carattere monumentale», con una particolare attenzione alla piazza San Marco e alla costruzione del Palazzo Reale, al fine di mostrare come «la continuità della piazza sia stata voluta soprattutto per una tendenza del gusto e un canone fisso, a uno schema di perfezione, piuttosto che per un fatto veramente sentito nella continuità dell'ambiente». Emerge, dalle parole di Trincanato, la reale necessità di comunicare il cambiamento di concezione della piazza, che si traduce in una modifica percettiva dell'intero organismo urbano, a seguito delle altre trasformazioni che dovette subire nel corso del secolo: i giardini napoleonici, la via Eugenia, la demolizione dei granai di Terranuova, nonché tutta la serie di rifacimenti di minore scala che seguirono a tali interventi, e che vennero rappresentati nella sala XVIII e, per il Novecento, nella sala XIX, dove si prese in considerazione anche la costruzione del ponte della libertà. Il mezzo principale di trasmissione del messaggio fu quello fotografico, e la grande disponibilità di immagini rende più semplice il compito degli studiosi e la comprensione da parte dei visitatori, sebbene forse manchi in queste sale l'ampiezza tipologica che abbiamo potuto riscontrare in molte delle precedenti, salvo alcune testimonianze artistiche del periodo neoclassico curato da Pignatti (che si limitano prevalentemente alla grafica).

La sala XVII, che rientra nella sezione, ma riveste un valore a sé, è forse la più suggestiva di tutta l'esposizione, e anche la più ricordata nei commenti dei visitatori. Si

---

<sup>80</sup> Cfr. TERISIO PIGNATTI, *Giambattista Tiepolo e i suoi tempi*, Roma, Tipografia del Baberino, 1951.

tratta dell'ambiente dedicato alle trasformazioni del Canal Grande dal XV al XX secolo [Fig. 16], le quali vennero rese percepibili attraverso la restituzione grafica dei prospetti di entrambe le rive colti in quattro diversi momenti della storia della città, utilizzando fonti visive estremamente pertinenti: il 1500 attraverso la veduta del de' Barbari, il XVII e XVIII secolo grazie a dipinti, stampe e piante dell'epoca; il 1822, utilizzando le incisioni di Dionisio Moretti per l'opera *Il Canal Grande di Venezia*, di Antonio Quadri e, infine, il 1938, con le fotografie della calcografia del "Gazzettino Illustrato" [Fig. 17]. Le lunghe fasce illustrate erano poste su pannelli che simulavano vagamente il movimento curvilineo del canale e ordinate dall'alto in basso a partire dalla più antica; tale metodo si rivelò estremamente efficace<sup>81</sup> nel tentativo di rendere concretamente visibili e percepibili le modifiche architettoniche di questo particolare ambiente urbano, che diventava così metafora di tutta l'esposizione. Inoltre, come ricorda Trincanato, esso permetteva di introdurre anche un discorso più specificatamente urbanistico (che in precedenza era emerso solo a tratti), sottolineando «la trasformazione della viabilità acqua sul Canal Grande per l'adozione dei vaporetti [...], la riduzione di un numero notevole di traghetti che legavano le due sponde, l'influenza che questi fatti uniti ai due ponti in ferro dell'Accademia e degli Scalzi ebbero sulla viabilità della parte centrale della città parallela in certo qual modo al Canal Grande»<sup>82</sup>. Si voleva dunque mettere il pubblico di fronte alle complessità di gestione di una struttura urbana come quella di Venezia e ai tentativi pensati per darne soluzione, i quali, tuttavia, non diedero gli esiti sperati.

Così nelle ultime due sale (XX e XXI) [Fig. 18] si tentò di dare voce a tutti i problemi ancora aperti, sia di natura urbanistico-architettonica (l'abbandono dei palazzi, con il conseguente degrado delle strutture, il logoramento delle fondazioni causato dal moto ondoso, il degradamento delle strutture murarie più antiche), che sociale, primo fra tutti il calo costante della residenzialità. È in questi ambienti che si compì la finalità

---

<sup>81</sup> «Documentare nella forma più precisa lo sviluppo fisico di quest organismo architettonico e urbanistico era il fine che ci si proponeva quando la Commissione di studio costituita dal Centro internazionale delle Arti e del Costume e presieduta dal Segretario Generale dott. Paolo Marinotti, affrontò l'argomento Canal Grande, ed ora che il materiale fotografico, recuperato attraverso varie fonti, si allinea sulle pareti, si può affermare che il risultato tutt'altro che facile è stato raggiunto» "Il Canal Grande a palazzo Grassi", [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

<sup>82</sup> *Canal Grande*, p. 3 [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].



primaria della mostra nei confronti del pubblico. Vale la pena dunque, chiudere la trattazione con le parole che accoglievano i visitatori all'ingresso delle sale e che si rivolgevano non tanto ai turisti, ma direttamente ai veneziani:

Questa sala vi fa vedere la Venezia in cui vivete oggi, il mare di case entro cui abitate e abitano i vostri figli e i vostri concittadini. | Nel giro delle sale della mostra avete seguito le vicissitudini che hanno fatto Venezia grande bella e superba di splendori artistici, commerciali e guerrieri. Vi è stato mostrato come questa bellezza e grandezza sia legata alle varie tappe della civiltà dei vostri padri, sia stata fatta da essi e da essi subita vicendevolmente in uno scambio di dare e di avere da cui si è formata, con il lavoro, la fatica, la gioia e il dolore, tutta una storia di conquista dello spirito umano a cui Venezia ha dato di sé una grandissima parte. | Quà [sic!] vedrete l'oggi di Venezia, l'oggi palpitante di problemi, di attività di iniziative operose e feconde e di tante altre imprese e relazioni di vite che attendono svolgimento e compimento e nelle quali voi siete implicati come protagonisti che agiscono e subiscono. In molte situazioni, in tanti avvenimenti vi sentirete inclusi, rivedrete esposti e analizzati i vostri interessi. Se di questi interessi saremo riusciti a farvi avere un'idea totale della loro completezza e grandiosità, una idea in cui sentirete il legame che vi affratella agli altri uomini nel comune interesse, noi avremo raggiunto il nostro scopo<sup>83</sup>.

#### 4.3.3 - “Venezia Viva” nel contesto degli studi sulla città del secondo dopoguerra

La rilevanza della mostra “Venezia Viva” nel contesto delle esposizioni del secondo dopoguerra (e oltre) non risiede esclusivamente nelle finalità educative e comunicative dichiarate dalla direzione del Centro e dalla commissione di studio, né, in senso stretto, nella quantità di contenuti scientifici che metteva in opera. Un ulteriore aspetto su cui è necessario soffermarsi riguarda il carattere quasi sperimentale del lavoro che portò alla sua realizzazione, per cui la mostra fu effettivamente un’occasione di confronto e di messa in relazione delle ricerche seguite dai diversi studiosi, nel tentativo di «arrivare in fondo ai più accesi dibattiti»<sup>84</sup>. “Venezia Viva”, infatti, non fu espressione di un solo punto di vista ma, anche all’interno di una stessa sezione, richiese ai commissari uno

---

<sup>83</sup> “AI VENEZIANI” [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/03 - NP 052984].

<sup>84</sup> *Venezia viva: guida...* cit., s.p.

sforzo di integrazione disciplinare e metodologica che non può essere ritrovata in nessun'altra esperienza coeva tra quelle analizzate. La riuscita di una tale operazione si poggia sul comune obiettivo di considerare Venezia come un oggetto di studio in sé, come *un'opera d'arte*, per usare l'espressione di Sergio Bettini<sup>85</sup>, intendendo con ciò non il coinvolgimento estetico che essa pur provocava e provoca, ma la possibilità concreta di indagarne ogni aspetto alla ricerca di una *verità* fondata non aprioristicamente, sul pregiudizio romantico di una città artificiosa e in decomposizione, bensì sulle componenti intrinseche della sua struttura e sui suoi peculiari segni artistici e architettonici, attraverso lo studio e il confronto dei segni concreti e materiali e di tutte le interpretazioni che della città, della sua struttura, vennero date nel corso dei secoli, come si auspicava Trincanato. È la verità che «risiede nella forma»<sup>86</sup> stessa della città, citata sempre da Bettini durante la conferenza che egli tenne a Palazzo Grassi il 10 ottobre 1954, intitolata “Idea di Venezia”, nella quale lo storico dell'arte mette imposta proprio questa relazione tra *Venezia* e le *Venezie* interpretate; la relazione con la mostra è indubbia: la conferenza era infatti dedicata all'«*idea* di Venezia, quale appare nelle pagine di alcuni scrittori significativi», un modo di proporre l'immagine della città presente anche nella mostra, nell'ultima sala dedicata al saluto agli stranieri [Fig. 19], curata, tra gli altri, dall'allora vicedirettore della Biblioteca Marciana Giorgio Emanuele Ferrari. In margine all'esposizione vennero organizzate anche altre conferenze di approfondimento, su argomenti di carattere socio-economico<sup>87</sup>.

Bettini<sup>88</sup> non intervenne direttamente alla preparazione di “Venezia Viva”, ma il suo pensiero è ravvisabile sia nelle note critiche di alcuni commissari che nell'approccio generale allo studio della città, multidisciplinare e connesso. Soprattutto, crediamo di poter ritrovare i suoi insegnamenti nel modo in cui, nella mostra, è trattata

---

<sup>85</sup> Cfr. SERGIO BETTINI, *Venezia*, Novara, Istituto Geografico DeAgostini, 1943.

<sup>86</sup> BETTINI, *Forma di Venezia...* cit. p. 17.

<sup>87</sup> Cfr. MICHELANGELO PASQUATO, *L'economia di Venezia*, conferenza (Palazzo Grassi il 7 agosto 1954), Venezia, Centro internazionale delle Arti e del Costume, 1954; GIOVANNI CICOGNA, *Il porto di Venezia: sua storia e suoi problemi*, conferenza (Palazzo Grassi, 9 settembre 1954), Venezia, Centro internazionale delle Arti e del Costume, 1954.

<sup>88</sup> Sull'opera di Sergio Bettini si veda il volume di recente pubblicazione MICHELA AGAZZI, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *L'opera di Sergio Bettini*, atti del convegno (Venezia, 2005), Venezia, Marsilio, 2011.

l'architettura, nell'evidente tentativo di *trovare uno strumento*<sup>89</sup> per descriverla e mostrarla, compito complesso e rischioso. I suoi studi sull'arte e l'architettura lagunare tra epoca tardogotica e medioevo furono dunque tenuti in considerazione dal suo allievo Giuseppe Mazzariol<sup>90</sup> nella stesura dei testi per le prime sale, e non senza spirito critico, come abbiamo potuto evidenziare nella trattazione delle varie sezioni. Mazzariol sposterà successivamente la sua attenzione verso temi più contemporanei, per i quali è maggiormente conosciuto, ma in questo momento egli è ancora uno storico dell'arte medievale e moderna, laureatosi a Padova dieci anni prima con una tesi su San Vitale a Ravenna. Il contributo scientifico e metodologico della Scuola Storico-Filologica delle Venezie<sup>91</sup>, della quale erano docenti Giuseppe Fiocco<sup>92</sup> e l'allievo di questi, Bettini, è ravvisabile anche in altri luoghi della mostra, tramite gli altri studiosi formati o perfezionatisi a Padova, Terisio Pignatti<sup>93</sup> e Giovanni Mariacher, sia nei contenuti e nelle prospettive di approccio ai fatti artistici, votate al riconoscimento dei caratteri formali e stilistici delle opere, sia per il metodo, per cui le testimonianze visive, pittoriche, scultoree o di grafica non servivano a sviluppare nel visitatore quella partecipazione estetica tanto cara all'approccio romantico, ma erano usati (anche in riproduzione, come nel caso degli affreschi di Tiepolo a palazzo Labia) esattamente come le fonti e la letteratura artistica, come documenti a testimonianza di un preciso processo storico-artistico [Fig. 20]. Tali studiosi seppero altresì portare nella mostra le proprie competenze museologiche e museografiche, acquisite nell'esperienza presso i Musei Civici, e la conseguente attenzione per l'oggetto artistico come documento, che non può non ricordare l'insegnamento metodologico della Scuola di Vienna, alla quale Fiocco, Bettini e i loro allievi si erano accostati da diversi decenni<sup>94</sup>. Sappiamo, tra l'altro, che Fiocco venne contattato dalla direzione del Centro per saggiare una sua

---

<sup>89</sup> BETTINI, *Forma di Venezia...* cit. p. 29.

<sup>90</sup> Cfr. MANLIO BRUSATIN, WLADIMIRO DORIGO, GIOVANNI MORELLI (a cura di), *Per Giuseppe Mazzariol*, Roma, Viella, 1992.

<sup>91</sup> Che aveva sede presso l'Università di Padova.

<sup>92</sup> Vedi TOMASELLA, *Giuseppe Fiocco e Sergio Bettini. La critica d'arte dei "professori"*, in GIUSEPPINA DAL CANTON, BABET TREVISAN (a cura di), *Donazione Eugenio da Venezia*, atti della Giornata di studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 15 dicembre 2006), Venezia, 2007, pp. 81-87.

<sup>93</sup> Cfr. FRANCESCO VALCANOVER, *Ricordo di Terisio Pignatti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2006; MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, AUGUSTO GENTILI (a cura di), *L'attenzione e la critica: scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008.

<sup>94</sup> GIANNI CARLO SCIOLLA, *La scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX Secolo*, in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, atti del convegno (Vienna, 1483), Wien, 1984, pp. 65-81.

disponibilità di collaborazione; non bisogna poi dimenticare che proprio nel 1954 Fiocco venne nominato direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, andando a ricoprire un ruolo di indubbia rilevanza nell'ambiente culturale veneziano. È altresì necessario ricordare il lavoro che Luigi Lanfranchi, archivista e studioso della civiltà veneziana, stava compiendo dagli anni '40 con la redazione del *Codice diplomatico veneziano*: Lanfranchi è presente, come consulente, in ciascuna delle sezioni della mostra per la quale selezionò i materiali documentari e redasse note storiche.

Egle Renata Trincanato portò all'interno di "Venezia Viva" i suoi studi sull'architettura minore veneziana [Fig. 21]: lungo il "nastro" della mostra, come abbiamo chiarito, non si trovano rappresentati solamente edifici "monumentali", come le chiese o i palazzi patrizi, ma anche numerosi esempi di edilizia residenziale. Non solo: è evidente, osservando le fotografie dell'allestimento, il tentativo di commissari e architetti di conferire agli spazi un senso *ricostruttivo* molto forte, attraverso gli ingrandimenti fotografici e il ricorso al trattamento pittorico delle superfici, nel quale possiamo riconoscere gli intendimenti della storica dell'architettura, Per Maddalena Scimeni «il ricorso a capolavori della pittura come sintesi colorate, in grado di fornire con resa eccezionale la vivacità e il carattere intimo di Venezia, introduce la nozione di "ambiente" cruciale per comprendere la visione di Egle Renata Trincanato della realtà costruita»<sup>95</sup>. Si leggano, infatti, le sue stesse parole, quando afferma che «La peinture reproduit l'ambiance avec un réalisme objectif qu'il parvient à recréer la vie d'autrefois»<sup>96</sup>: esattamente ciò che avviene nelle sale di Palazzo Grassi<sup>97</sup>. Inoltre, come fu per la scuola padovana, anche per la Trincanato, "Venezia Viva" fu l'occasione di tradurre in esposizione in mostra il senso di un insegnamento metodologico, quello di Giuseppe Samonà, per il quale lo studio della realtà nelle sue consistenze storiche e nelle sue diverse relazioni col tessuto sociale era la base per una buona progettazione,

---

<sup>95</sup> MADDALENA SCIMEMI, *Riscrivere l'architettura: Venezia minore e il volto della città*, in EAD., ANNA TONICELLO (a cura di), *Egle Renata Trincanato. 1910-1998*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 11-23, qui p. 17.

<sup>96</sup> EGLE RENATA TRINCANATO, *Naissance et croissance d'une ville*, in «L'amour de l'art», numero monografico *Venise*, 1951, nn. 52-53-54, pp. 3-18, cit. *ivi*, p. 23, nota 29.

<sup>97</sup> Trincanato continuerà l'attività museografica a Palazzo Ducale, del quale diviene direttrice proprio nel 1954.

così come insegnava ai suoi studenti dell'Istituto di architettura<sup>98</sup>. Anch'egli tenne una conferenza in margine alla mostra, intitolata *Problemi attuali dell'urbanistica di Venezia*<sup>99</sup>, il cui obiettivo era di accennare ai «caratteri di taluni fenomeni urbani di Venezia con i problemi che vi sono implicati, per farvi vedere quanto tali caratteri possano essere [...] chiarificatori di procedure troppo semplicistiche adottate per risolvere le esigenze»<sup>100</sup>, concentrandosi in particolare sul problema dello spostamento della popolazione verso la terraferma che, per Samonà, è problema solo sociale, ma urbanistico<sup>101</sup>.

Da questa pur breve disamina si evince come l'esperienza di *Venezia Viva* possa essere considerata un momento fondamentale per gli studi sulla città di Venezia, nel senso di una sua riscoperta in termini filologico-contestuali, finalizzata a superare l'immagine cristallizzata di città *intrinsecamente* decadente e a-storica (in senso urbanistico e architettonico), che si era formata a partire dal XVIII secolo e trovava ancora seguito, fino alla prima metà del XX secolo, negli scritti di pensatori illustri come Georg Simmel<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> Cfr. FRANCO MANCUSO (a cura di), *Lo Iuav di Giuseppe Samonà e l'insegnamento dell'architettura*, atti del Convegno (Roma, Complesso monumentale San Michele a Ripa Grande, 13-14 dicembre 2004), Roma, Fondazione Bruno Zevi, 2007. Questo approccio metodologico è ribadito in continuazione dalla Trincanato, anche nelle interviste; alla domanda «La mostra “Venezia viva” come è stata caratterizzata dalla commissione di studio?» la studiosa risponde: «Si è ritenuto di fissare come linea conduttrice lo sviluppo urbanistico e architettonico della città dalle origini ad oggi, nell'intento di mettere il visitatore e lo studioso nelle condizioni più opportune all'esame critico dei problemi attuali della città. un approfondito esame, per quanto è possibile, in una mostra dei caratteri fondamentali della struttura della città ci è apparso il tramite più sicuro per giungere alla critica comprensione dei problemi urbanistici attuali», appunto manoscritto [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/12 - NP 053003].

<sup>99</sup> Cfr. GIUSEPPE SAMONÀ, *Problemi attuali dell'urbanistica di Venezia*, conferenza tenuta a Palazzo Grassi il 13 settembre 1954, Venezia, Fantoni, 1954.

<sup>100</sup> Ivi, p. 5.

<sup>101</sup> Cfr. ivi, p. 14.

<sup>102</sup> Cfr. GEORG SIMMEL, *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922, cfr. MASSIMO CACCIARI, *Metropolis: saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, Officina, 1973. Per una lettura del saggio di Simmel su Venezia si veda il recente saggio di SILVIA BURINI, *Venezia “eccentrica”? Note per un “testo veneziano” della cultura*, in *William Congdon a Venezia. Uno sguardo americano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, maggio-luglio 2012), a cura di Giuseppe Barbieri e Silvia Burini, Crocetta del Montello (VI), Terra Ferma, 2012, pp. 109-115.



#### 4.3.4 - La ricezione della mostra tra apprezzamenti e criticità

Gli aspetti innovativi di “Venezia Viva” furono riconosciuti sia dalla critica che dal pubblico, tanto che, da più parti, si avanzò l’idea di trasformarla in un’esposizione permanente<sup>103</sup>. Lo testimoniano critici d’arte, come Giuseppe Marchiori<sup>104</sup>, artisti come Giuseppe Santomaso<sup>105</sup> e lo stesso Comune stesso di Venezia, ma senza successo; si progettò poi un suo trasferimento a Salisburgo, così come si ricava da numerosi documenti preparatori di questa seconda edizione della mostra, che non venne comunque realizzata<sup>106</sup>. Chiara era anche la volontà di trasformare il lavoro in un volume sulla città, del quale possediamo un progetto di menabò, che non fu possibile pubblicare<sup>107</sup>, nonostante gli sforzi compiuti in questo senso, soprattutto da Egle Renata Trincanato, come si evince dalla cospicua quantità di carte contenute nel fondo d’archivio<sup>108</sup>, i cui contenuti furono probabilmente la base per la realizzazione del volume *Venise au fil du temps*, realizzato a quattro mani con Umberto Franzoi<sup>109</sup>.

Al di là degli indubbi risultati raggiunti dal punto di vista scientifico, occorre domandarsi, in ultima istanza, se la mostra riuscì nel suo intento *didattico* nei confronti dei visitatori, ovvero se poté condurli a:

Vedere tutti i problemi attuali, dopo presa coscienza del passato, [...] pensarli e vagliarli con la bilancia che quella delle frasi fatte e del pressapoco; [...] essere in grado di esprimere un giudizio personale, avere un parere personale e quindi portare il proprio contributo

---

<sup>103</sup> Cfr. *Proposta Venezia Viva come mostra permanente*, in «Il Gazzettino», 24 ottobre 1954. Cfr ZANZOTTO, *Venezia Viva e gli allestimenti...* cit., p. 61.

<sup>104</sup> Commento del sig. Giuseppe Marchiori, critico d’arte di Venezia (25 settembre 1954): «Mostra molto utile come sintesi storica, che è da augurare che si possa ampliare e completare [...]», in *Commenti dei visitatori alla mostra Venezia Viva* [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/10 – NP 052998].

<sup>105</sup> Commento del Prof. Santomaso, pittore, Venezia (25 settembre 1954): «il mio giudizio è generico, non completo, giacché il tempo offerto da una mattinata non è sufficiente a visitare la Mostra bene. Dirò che è interessante e che sarebbe augurabile rimanesse permanente come documento della storia di Venezia per gli stranieri. Il primo piano dovrebbe essere, nell’allestimento, un po’ più sobrio; mentre il titolo si riferisce più alla seconda parte che a tutta la Mostra», in *Commenti dei visitatori alla mostra Venezia Viva* [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/10 – NP 052998].

<sup>106</sup> [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/05 - NP 052973]

<sup>107</sup> Il lavoro sul volume è attualmente oggetto di una ricerca per tesi magistrale in Storia dell’Architettura allo IUAV, relatore prof. Guido Zucconi,

<sup>108</sup> [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/07 - NP 053001]

<sup>109</sup> Cfr. EGLE RENATA TRINCANATO, UMBERTO FRANZOI, *Venise au fil du temps*, Boulogne-Billancourt, 1971.

“attivo” di pensiero e di opere, “cittadini” di Venezia, e di tutto il mondo a Venezia, per la soluzione dei suoi problemi nella piena coscienza del suo valore non solamente sentimentale o turistico<sup>110</sup>.

Non è possibile ovviamente sapere se ciò effettivamente accadde, tuttavia il regesto dei commenti che i visitatori lasciarono sul *libro delle firme* può aiutare a comprendere le reazioni negative e positive, e le loro ragioni. La maggior parte delle riflessioni plaude all’iniziativa, ne riconosce il valore storico-documentario e l’intento di proporre una narrazione il più possibile *globale* della storia della città<sup>111</sup>; sono giudizi spesso entusiastici, specialmente se di persone straniere, che ritrovano nell’esposizione strumenti utili per capire la città, sebbene molti sembrano già conoscere buona parte degli argomenti trattati. In altri commenti invece ritroviamo diverse critiche alla mostra, che si concentrano su due aspetti in particolare: il primo, prettamente di tipo museografico, riguarda l’efficacia comunicativa dell’allestimento; ad esempio, il critico Giuseppe Marchiori, pur augurandosi la trasformazione della mostra in museo permanente, afferma: «Vorrei che ci fossero dei passaggi meno staccati: ci vorrebbe una sintesi più chiara, meno frammentaria, accessibile al pubblico, soprattutto per quanto riguarda il primo piano: in una parola: articolarla meglio», e tuttavia «La seconda parte invece, quella dei problemi attuali, è veramente esemplare: molto più chiara e suggestiva, anche ai fini divulgativi»<sup>112</sup>; qualche visitatore, infatti, non percepisce nell’esposizione nessuna differenza rispetto a una trattazione manualistica: «È una mostra inutile: può essere bella, elegante, ecc., ma è inutile. Può essere sostituita

---

<sup>110</sup> [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/05 - NP 052973]

<sup>111</sup> Cfr. i commenti del Capitano di vascello Emilio Berengon, veneziano (3 settembre 1954): «Approvazione completa incondizionata all’esposizione come impostazione e svolgimento generale. In particolare mi è piaciuto l’arredamento di tutte le sale e specialmente quello della sale dell’Arsenale e di san Marco. Pur servendosi in prevalenza di fotografie (che indubbiamente non sono i mezzi più idonei per rendere viva un’esposizione) gli organizzatori ci hanno dato un quadro vivace e nel contempo preciso dello spirito di Venezia antica»; e di Iolanda Viaggian, di Pola (11 settembre 1954): «Ho trovato la mostra perfettamente corrispondente all’idea che avevo del passato di Venezia. Storicamente ed artisticamente questa esposizione è un indispensabile complemento di quello che già si trova nella città; meriterebbe di restare stabile seppur ridimensionata e con opportune modifiche. Anche la parte di Venezia viva dovrebbe essere ampliata e mantenuta; i problemi di Venezia sono oggi problemi italiani; la sala ventesima meriterebbe perciò una maggiore conoscenza presso l’opinione pubblica». [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/10 – NP 052998].

<sup>112</sup> Commento di Giuseppe Marchiori [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/10 – NP 052998].

da un buon libro letto in casa propria, comodamente»<sup>113</sup>. Altri invece non riescono a cogliere il nesso tra la sezione storica (di cui riconoscono comunque il valore) e quella dedicata ai problemi attuali della città:

è una mostra bella, elegante, allestita con buon gusto ma di cui io non ved l'utilità pratica. Vorrei sapere concretamente che cosa credono di avere raggiunto gli organizzatori. Accentuare la gravità degli attuali pericoli? Ma allora una sala sola è assolutamente insufficiente e, disposta in fondo all'esposizione non attira l'attenzione dovuta. Seguire passo passo le "linee di forza" della storia di Venezia? Ma oltre ad una ottima trattazione del progressivo evolversi dell'architettura e a qualche ottimo spunto storico, non c'è niente<sup>114</sup>.

È infatti proprio in merito alle ultime sale che si concentrano le perplessità dei visitatori, non tanto sull'effettiva necessità di un discorso sulle criticità dell'organismo urbano veneziano, che dunque è indicativo della percezione effettiva dei problemi da parte dei cittadini come di buona parte del pubblico straniero; il giudizio si concentra sostanzialmente sulla quantità di contenuti (troppo pochi per essere veramente compresi) e sulla mancanza di soluzioni concrete per superare le criticità che venivano visualizzate e comunicate: «Forse avrei voluto da questa esposizione oltre alla realizzazione di una documentazione più precisa della grave situazione attuale anche un accenno alla probabile soluzione»<sup>115</sup>. Questo, in effetti, non era l'obiettivo della commissione di studio, che intendeva limitarsi a costruire un messaggio che potesse «essere un concreto monito, uno strumento che prepari una base realistica alla soluzione dei problemi vitali della Venezia di oggi»<sup>116</sup>. Il passaggio dalla preparazione alla proposta non poteva avvenire, dunque, in quel contesto.

---

<sup>113</sup> Commento dei signori Ponsin, di Venezia (25 settembre 1954) [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/10 – NP 052998].

<sup>114</sup> Commento del dott. Arturo Martini, di Bergamo (4 settembre 1954) [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/10 – NP 052998].

<sup>115</sup> Commento del dott. Baroncelli, Direttore Biblioteca Comunale di Brescia, senza data [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/10 – NP 052998].

<sup>116</sup> «APPUNTI DI UNO DEI COMMISSARI DELLA MOSTRA "VENEZIA VIVA" AL CENTRO INTERNAZIONALE DELLE ARTI E DEL COSTUME» [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/1/030/06 - NP 052986].

#### 4.4 - Tra il 1958 e il 1971: aperture e confronti per la pittura veneziana nelle esposizioni.

L'esperienza di "Venezia Viva" non ebbe seguito immediato, nel contesto delle esposizioni d'arte antica: la prima rassegna dopo la mostra di palazzo Grassi, ovvero "Giorgione e i giorgioneschi", era sì un timido tentativo (probabilmente più *dovuto* che *voluto*, visto l'esiguo numero di opere attribuite al maestro) di andare oltre l'impostazione monografica e abbracciare un più vasto arco cronologico della storia della città, tuttavia il lavoro degli storici dell'arte coinvolti, Zampetti *in primis*, e Giovanni Mariacher, che a breve (nel 1957) sarebbe divenuto Direttore dei Musei Civici<sup>117</sup>, si concentrava su ben altre problematiche, in particolar modo sulla ricostruzione filologica delle vicende artistiche dei pittori presi in considerazione, sia in quella giorgionesca che nelle mostre successive<sup>118</sup>.

Il primo segno di apertura verso un'impostazione meno rigidamente finalizzata alla ricostruzione di un catalogo si ebbe con la mostra "Pittura del Seicento" a Venezia del 1959, che forse guardò all'esperienza di "Venezia Viva" e ne trasse la volontà di ampliare lo sguardo verso un intero frangente storico, o storico-tipologico, sull'esempio delle sale *sincroniche* realizzate a Palazzo Grassi. Ne è cosciente Zampetti che, nell'introduzione al catalogo, sottolinea come un approccio allargato potesse contribuire a gettare nuova luce su alcuni momenti della storia dell'arte veneziana che necessitavano di indagini più marcatamente contestuali, perché poveri di grandi personalità a cui affidare lo spirito di un'epoca, o perché quasi dimenticati dalla critica, impegnata in precedenza nell'analisi di contesti ritenuti più significativi. È il caso della pittura veneziana del XVII secolo, e la domanda che Zampetti si pone è: «Qual è la

---

<sup>117</sup> Mariacher che collaborava già da vent'anni con Pallucchini e Lorenzetti nell'organizzazione di mostre e nell'opera di riordino e di riallestimento delle raccolte comunali.

<sup>118</sup> Tale impronta metodologica si ritrova in tutte le mostre monografiche degli anni Cinquanta e Sessanta, tanto che Zampetti, rispondendo alle critiche mosse da Pallucchini in occasione della mostra dei Guardi nel 1965: all'accusa di essersi concentrato troppo sul problema dell'autografia tra Francesco e Gian Antonio, egli risponde: «È questione, dunque, d'intenderci, perché questo, appunto era l'intento della Mostra ed a questo mirava la disposizione delle opere: si trattava proprio di metter l'accento sul problema filologico», quello, cioè, che più sopra il critico sembra voler disapprovare»: PIETRO ZAMPETTI, *Osservazioni sulla critica intorno alla mostra dei fratelli Guardi*, in Bollettino dei Musei civici veneziani, 1966, n. 2, pp. 56-57.

posizione di Venezia e del Veneto nel vasto concerto della Pittura italiana del Seicento?»<sup>119</sup>, quand'essa si confronti con Firenze, Napoli, Roma, Genova, Milano, tutte città oggetto di importanti rassegne tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta<sup>120</sup>. Proprio sulla scorta dell'ultima di queste, la mostra del Seicento europeo a Roma (1957), lo storico dell'arte parte per indagare il frangente veneziano e costruire un'esposizione che non mira a ristabilire *con superbia* una parità di considerazione con le altre città italiane, bensì «nasce dal desiderio di “vedere” con gli occhi e con lo spirito, finalmente da vicino, tanti artisti e tante opere di cui molto si è parlato, ma poco si è visto. Essa nasce dalla necessità di un confronto, di un esame parallelo con le altre scuole e correnti del tempo [...]»<sup>121</sup>. Tale è l'obiettivo di Zampetti e, in parallelo dell'amministrazione comunale, non solo in questa, ma in tutte le mostre degli anni Sessanta: «provocare un nuovo fiorire di studi»<sup>122</sup> su momenti della storia dell'arte veneziana ancora avvolti nell'ombra, come «contributo a quelle indagini, a quelle valorizzazioni, a quelle rivalutazioni critiche, che stanno ora profondamente interessando i cultori di storia dell'arte»<sup>123</sup>, come scrive il Commissario straordinario del Comune di Venezia Girolamo Speciale nella prefazione del catalogo.

Questa e le successive, dunque, sono mostre *di ricerca*, poco interessate, a parte qualche richiamo alle *masse di turisti* che sembra sapessero attrarre in laguna<sup>124</sup>, alle questioni didattico-educative e a indurre il visitatore a sviluppare un modo nuovo di guardare all'arte veneziana e, di conseguenza, alla città stessa, pur contribuendo a chiarire taluni nodi critici che sono alla base degli studi attuali e, dunque, anche di quello di cui si dà conto in questo lavoro.

---

<sup>119</sup> PIETRO ZAMPETTI, *Introduzione*, in PIETRO ZAMPETTI, GIOVANNI MARIACHER, GIUSEPPE MARIA PILO (a cura di), *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), Venezia, Alfieri, 1959, pp. XXI, qui p. XXI. Sulla critica d'arte del periodo si veda ELENA FILIPPI, *Critica d'arte e storia dell'arte in Italia a partire dagli anni Trenta: appunti per un consuntivo*, in «Atti dell'Istituto Veneto di SS LL AA», CLVI (1997-1998), pp. 551-611.

<sup>120</sup> Scrive Zampetti: «Bisogna convenire con tutta obbiettività che, fra tanto fervore di studio e diciamo anche di entusiasmi, Venezia è rimasta ben lungi dall'allinearsi con le altre città italiane; e ciò nonostante l'opera del Fiocco, che una notevole parte della sua fervida ed appassionata attività di studioso ha dato alla conoscenza della Pittura veneziana del 600», in *La pittura del Seicento...* cit., pp. XXI-XXII.

<sup>121</sup> Ivi, p. XXIII.

<sup>122</sup> Ivi, p. XXXII.

<sup>123</sup> GIROLAMO SPECIALE, *Introduzione*, in ivi, pp. XV-XVIII, qui p. XV.

<sup>124</sup> Come si ripete instancabilmente nelle prefazioni di ciascun catalogo, affidate, come da prassi, a esponenti delle istituzioni politico-amministrative che avevano promosso l'esposizione, in questo caso dell'amministrazione del Comune e nella maggior parte dei casi il sindaco in carica.



Rientrano in questa tipologia la “Mostra di Carpaccio” (1963)<sup>125</sup>, e la “Mostra dei Guardi” (1965)<sup>126</sup>, in margine alla quale venne organizzato un convegno di studi di rilevanza internazionale che mise in luce l’importanza scientifica della mostra<sup>127</sup>, e al quale parteciparono studiosi di grande prestigio come Francis Haskell, Denis Mahon, Antonio Morassi, Carlo Ludovico Ragghianti e molti altri; il simposio si chiudeva con un intervento di Zampetti dal titolo emblematico di un certo modo di intendere il “fare mostre”: *Il problema dei Guardi: la ricerca della verità*<sup>128</sup>. Soprattutto, rientrano nella tipologia le mostre del 1967 e del 1969, dedicate all’arte dell’ultimo secolo della Serenissima. La prima, intitolata “I vedutisti veneziani del Settecento”, è stata giustamente definita «il modello di riferimento delle mostre sul vedutismo»<sup>129</sup>, poiché (e non anzi che) mette insieme non solo vedute in senso stretto, ma capricci, paesaggi e semplici prospettive, anche non veneziane, tentando un processo a ritroso che vada a ritrovare «i fermenti che [...] permisero l’affermazione»<sup>130</sup> di un particolare «aspetto della civiltà del Settecento che ha trovato qui a Venezia il terreno favorevole per esprimersi nel modo più alto e fecondo»<sup>131</sup>. È duplice dunque il valore dell’esposizione: da un lato affermare in maniera forte il carattere prettamente veneziano di questo genere di dipinti, di conseguenza impostando un rapporto dialettico, sia nel significante

---

<sup>125</sup> Cfr. PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Vittore Carpaccio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 15 giugno-6 ottobre 1963), Venezia, Alfieri, 1963

<sup>126</sup> Cfr. PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Mostra dei Guardi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 giugno-10 ottobre 1965), Venezia, Alfieri 1965.

<sup>127</sup> Ne da atto il prof. Mario de Biasi, Assessore alle Belle Arti del Comune di Venezia, nella presentazione contenuta negli atti: «La presenza così numerosa e qualificata di critici specialisti fra i relatori e di altri fra l’eletto pubblico, ci conferma innanzitutto che la Mostra dei Guardi, fonte di tante soddisfazioni, ma anche di ingenti sacrifici [...] era tempestiva, utile, perfino necessaria. Ci dà anche prova che i problemi critici portati dalla Mostra alla ribalta dell’interesse mondiale (centinaia di articoli di quotidiani e periodici, quasi centomila visitatori a tutt’oggi, lo provano) erano ormai maturi per un riesame aggiornato e definitivo fin dove ciò era possibile Cfr. *Problemi guardeschi*, atti del convegno di studi promosso dalla Mostra dei Guardi, (Venezia, 13-14 settembre 1965), Venezia, Alfieri, 1967).

<sup>128</sup> Verità che risiede, per Zampetti, nella riuscita emancipazione, rispetto a Gian Antonio, di Francesco Guardi, che, «finalmente [...] ha preso la vera fisionomia che gli compete». C’è dunque anche un nuovo modo di guardare al vedutismo, che verrà ripreso nella mostra successiva: cfr. PIETRO ZAMPETTI, *Il problema dei Guardi: la ricerca della verità*, in *ivi*, pp. 213-219.

<sup>129</sup> GIUSEPPE PAVANELLO, ALBERTO CRAIEVICH, *Venezia nel prisma dei vedutisti*, in *Canaletto. Venezia e i suoi splendori...* cit., p. 15.

<sup>130</sup> PIETRO ZAMPETTI, *Introduzione*, in PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *I vedutisti veneziani del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno-15 ottobre 1967), Venezia, Alfieri, 1967, pp. XXIII-LI, qui p. XXIII.

<sup>131</sup> GIOVANNI FAVARETTO-FISCA, *Prefazione*, in *ivi*, pp. XIX-XXI, qui p. XX.

che nel significato, con la città che ospitava e organizzava la rassegna, in maniera molto più diretta di quanto non potesse verificarsi per le esperienze precedenti; allo stesso tempo si volle sottolineare il carattere progettuale del lavoro, principalmente all'interno dei confini della mostra (nella selezione e nell'analisi delle opere)<sup>132</sup>, ma altresì in una dimensione programmatica più ampia, che impostava collegamenti diretti con le mostre che abbiano preceduto e seguito quella in corso. Solo in questo modo, le esposizioni avrebbero potuto assolvere al compito di «indagare – alla luce delle *esigenze della cultura contemporanea*<sup>133</sup>– sui reali valori del nostro [cioè di Venezia] patrimonio artistico». Esigenze, che sono non solamente di tipo *scientifico*, ma che devono riguardare «sempre più vasti strati sociali»<sup>134</sup>.

Comincia a delinearsi sempre più chiaramente, anche all'interno della cerchia di studiosi che lavoravano alle mostre d'arte antica, una volontà comunicativa rinnovata e ancora di più l'esigenza di arrivare a una effettiva comprensione da parte del pubblico di ciò che si fruisce all'interno degli spazi espositivi e, contestualmente, di condurre i visitatori alla riflessione riguardo ciò che Venezia *significa*. È una città ferita dall'*acqua grande* del 1966 a parlare, una città che avverte sempre più forte il bisogno di ripensare ai modi della sua *salvezza*. Le mostre che seguono rientrano solo in parte in tale carattere progettuale, in maniera opposta e complementare. La prima, la mostra “Dal Ricci al Tiepolo” del 1969, «conclude il riesame della pittura del Settecento», dopo le mostre di Guardi e dei Vedutisti, con l'esposizione degli artisti “figurativi” del XVIII secolo, e tuttavia risente ancora di un certo pregiudizio riguardo l'arte di questo

---

<sup>132</sup> «Un'iniziativa che si proponga di mettere in luce i caratteri più propri dei Vedutisti Veneziani del Settecento non può non tener conto dei precedenti; deve indagare, cioè, per conoscere in qual modo quel certo gusto si sia determinato. Chè [sic!], se il fenomeno ebbe a manifestarsi agli inizi del secolo, non è men vero che i fermenti che ne permisero l'affermazione vanno ricercati ben più addietro nel tempo e sarebbe assai difficile potersi fermare: di elemento in elemento, da sollecitazione a sollecitazione, facendo alla rovescia il cammino della storia, si finirebbe forse per cadere addirittura nella preistoria. E sarebbe un processo utile [...]. Ma qui converrà sostare nei ristretti termini dell'argomento e vedere, semmai, per quali ragioni quel determinato gusto, in quei caratteri che gli sono propri, poté avere tale presa e tanta diffusione, da divenire fatto preminente e quasi indicativo d'una situazione di civiltà, come accadde a Venezia, nel corso del secolo XVIII»: PIETRO ZAMPETTI, *Introduzione...* cit., p. XXIII.

<sup>133</sup> Il corsivo è mio.

<sup>134</sup> FAVARETTO-FISCA, *Prefazione...* cit., p. XIX.

frangente storico, vista in opposizione alla crisi politica, economica e dei costumi<sup>135</sup>. È anche l'ultima rassegna diretta da Pietro Zampetti, che lascia il posto al collaboratore Giovanni Mariacher. Sotto la direzione di quest'ultimo viene organizzata, nel 1971, la rassegna "Arte a Venezia dal Medioevo al Settecento", che riprende, invece, il discorso legato alla tutela delle opere d'arte. La collezione esposta, eterogenea cronologicamente e tipologicamente, si componeva di pezzi che avevano subito, o stavano per subire, un intervento di restauro: uno degli obiettivi della rassegna risiedeva, infatti, nell'«esemplificazione panoramica di quanto si è fatto e di quanto ancora resta da fare: nel campo dei restauri e in quello della migliore conoscenza, anche da parte del pubblico, di un patrimonio che Venezia ha l'impegno di conservare di fronte a se stessa e al mondo»<sup>136</sup>. Non solo: come sottolineano Fiocco e Mariacher, tale scelta non vuole mettere in luce l'importanza degli interventi di ripristino come fatto in sé, ma comunicare come questi siano *necessari*<sup>137</sup> per una piena comprensione delle opere, e dunque concorrano a una buona ricostruzione dei fatti artistici, riportando alla luce, e alla possibilità di essere studiate, opere illeggibili per il cattivo stato conservativo, come anche oggetti mai prese in considerazione in precedenza<sup>138</sup>, ovvero i molti pezzi inediti inseriti all'interno delle sale<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> «Infatti, ad una situazione di crisi, di movimenti di idee e di opinioni che caratterizza il Settecento europeo, ha fatto riscontro, proprio nell'arti figurative, una pluralità di accenti, che va dalle visioni letterarie e preziose del rococò più aulico, di cui sono rappresentanti a Venezia, Ricci, Pellegrini ed altri, alle severe tematiche di un Piazzetta, alla satira sottile di un Longhi, agli splendidi voli luminosi di Gian Battista Tiepolo»: GIOVANNI FAVARETTO FISCA, *Prefazione*, in PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Dal Ricci al Tiepolo: i pittori di figura del Settecento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 7 giugno-15 ottobre 1969), Venezia, Alfieri, 1969, pp. XIX-XXI, qui p. XIX.

<sup>136</sup> GIORGIO LONGO, *Prefazione*, in GIOVANNI MARIACHER (a cura di), *Arte a Venezia dal Medioevo al Settecento: testimonianze e recuperi*, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 26 giugno-31 ottobre 1971), Venezia, Alfieri, 1971, s.p.

<sup>137</sup> Sull'argomento si vedano: CHIARA FABI, *Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico. Un inedito di Cesare Brandi*, in «Predella», IV (2005), numero speciale (16) *Il sonno della ragione genera mostre?*, al sito <http://predella.arte.unipi.it/predella16/>; MICHELA PASSINI, *Ragghianti e le mostre. Strategie per l'arte italiana nel sistema internazionale delle esposizioni*, in «Predella», X (2010), n. 28, al sito [http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=107&catid=60&Itemid=88](http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=107&catid=60&Itemid=88).

<sup>138</sup> «[...] permettendoci di conversare a tu per tu con opere spesso non accessibili o male visibili»: GIUSEPPE FIOCCO, *Premessa*, *ivi*, s.p. Dopo aver brevemente introdotto i contenuti della mostra Fiocco auspica la realizzazione di «una Mostra dedicata ai tanti accoglimenti bizantini e orientali e alle loro trasformazioni [...] a Venezia», che sarà la mostra *Venezia e Bisanzio* del 1974.

<sup>139</sup> «La Mostra non vuole essere, con ciò, una Mostra di restauri: ma molto del materiale esposto apparirà al pubblico e agli studiosi sotto una veste nuova, per via degli interventi più o meno recenti. [...] La nostra rassegna desidera inoltre far conoscere per quanto possibile il materiale finora poco

La mostra “Arte a Venezia dal Medioevo al Settecento” segna il passaggio tra due fasi: gli anni Sessanta, segnati da un approccio al “problema Venezia” caratterizzato da una prevalenza data agli studi e alle ricostruzioni di personalità ed epoche storiche significative, da un punto di vista prettamente filologico, con una sempre maggiore attenzione per le situazioni che attendevano da tempo di essere approfondite e chiarite; in tali rassegne Venezia è vista più come *contesto* di una vicenda artistica particolare, che come testo da indagare nelle sue diverse caratteristiche, sebbene in alcuni momenti il rapporto con la città diventi più esplicito, sia in termini di fruizione (quando si invita il pubblico a visitare le opere *in situ*, ovvero in quei luoghi dove la pittura stringe un legame forte e imprescindibile con l’ambiente della chiesa, della scuola, del palazzo e, in senso lato, con lo spazio urbano), che in termini di rappresentazione, nelle esperienze di Carpaccio prima e dei vedutisti poi. Sfugge a questa classificazione la precoce esperienza della mostra “Venezia Viva”, la quale aveva posto le basi per una riflessione profondamente diversa sul centro urbano lagunare. Il periodo che segue, infatti, guarda a Venezia in senso diametralmente opposto, non più contesto, ma *testo* analizzato secondo due prospettive complementari: la prima mira a mettere in luce le connotazioni metaforiche, simboliche e allegoriche che lo spazio urbano e i monumenti hanno assunto nel corso dei secoli in relazione alla particolare ideologia della Serenissima o ad aspetti della società del passato; la seconda risultava più attenta alle problematiche connesse alla struttura e alla forma della città, in termini analitici e ricostruttivi, con l’obiettivo principale di preparare il lavoro di coloro che devono individuare soluzioni *possibili* per garantire un futuro a Venezia.

#### **4.5 - Le mostre della salvaguardia: la *Mostra storica della laguna veneta e Ritratto di Venezia***

Gli anni Settanta si aprono dunque, nelle mostre veneziane, nel segno della conservazione e della salvaguardia del patrimonio storico-artistico. La rassegna “Arte a

---

noto, scelto nelle sagrestie e in alcuni musei, dove il pubblico si reca più raramente»: GIOVANNI MARIACHER, *Introduzione*, ivi, s.p.

Venezia dal Medioevo al Settecento” era stata preceduta in verità da una significativa esposizione che allargava il raggio di analisi all’intero territorio lagunare: si tratta della “Mostra storica della laguna veneta”, organizzata dal Ministero dell’Interno – Direzione Generale degli Archivi di Stato in collaborazione con l’U.N.E.S.C.O. e il Conseil International des Archives. La mostra venne allestita a Palazzo Grassi nell’estate del 1970 e presentata dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume, tracciando così una linea di collegamento con l’esperienza di “Venezia Viva” del 1954. La rassegna univa all’approccio storico quello derivante da altre discipline e dunque affrontava l’argomento anche da un punto di vista fisico, geologico, archeologico, sociologico<sup>140</sup>, con l’obiettivo di riportare l’attenzione sui problemi strutturali di tutto l’ecosistema lagunare, del quale «Venezia non è che la parte più vistosa e più prestigiosa e quindi più meritevole di ogni altra di essere salvaguardata per la presente e per le future generazioni»<sup>141</sup>. Il discorso, dopo una parte introduttiva di tipo scientifico, era impostato sulla ricostruzione, attraverso lo studio e la messa a visione documenti d’archivio e le fonti cartografiche, di tutte le soluzioni operate dalla Repubblica di Venezia nel corso dei secoli per dare soluzione ai problemi e tentare di porre freno alle minacce che l’ambiente naturale poneva nei confronti della città. La scelta di questo sguardo sul passato testimonia, a nostro avviso, la necessità di recuperare il *modus operandi* della Serenissima, non tanto, com’è ovvio, nel concreto delle realizzazioni effettuate in passato, ma nel modo di guardare e affrontare la criticità «con una continuità e con una visione avveniristica»<sup>142</sup>. Tali elementi forse erano mancati alle amministrazioni del dopoguerra e dopo il 1966 erano divenuti punto di partenza imprescindibile per la progettazione di interventi di salvaguardia. Ne avevano coscienza diversi studiosi che coniugavano l’impegno politico-amministrativo all’attività di studio<sup>143</sup>. Eppure la questione era ancora sostanzialmente aperta. La mostra comunque

---

<sup>140</sup> Le Sezioni abbracciano vari aspetti, dalla geologia alla palinologia, dalla preistoria all’archeologia; concernono l’opera delle magistrature medievali e moderne, la cartografia lagunare, la navigazione e le costruzioni dei caratteristici mezzi di trasporto, l’arte e la letteratura, nonché le attività lagunari quali per esempio le saline, la pesca e la caccia, e raggiungono l’epoca nostra con un discorso continuo», GIULIO RUSSO, *Introduzione del Direttore generale degli Archivi di Stato*, in *Mostra storica della laguna veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 11 luglio-27 settembre 1970), Venezia, Stamperia di Venezia, 1970, pp. 17-18, qui p. 18.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> Cfr. WLADIMIRO DORIGO, *Una legge contro Venezia: natura, storia, interessi nella questione della città e della*



non si poneva l'obiettivo di elaborare proposte e soluzioni, «né tanto meno partecipare alle serrate discussioni ed alle polemiche che agitano tuttora il mondo degli studiosi e degli esperti»<sup>144</sup>, bensì nella sostanza mirava a indurre «il visitatore a riflessioni e meditazioni sui momenti più salienti dell'evoluzione della Laguna»<sup>145</sup>, al fine di sviluppare la sua coscienza critica. Un aspetto, questo, che accomuna tale rassegna alla mostra del 1954, così come simile è il ricorso a una pluralità di fonti testuali e iconografiche, per contestualizzare e rendere chiaro il discorso. Eppure il lavoro preparatorio ebbe anche esiti di indubbio valore scientifico, tra tutti la conferma dell'origine "romana" della laguna, che era stata ipotizzata nel 1937 da Giuseppe Marzemin<sup>146</sup>.

Le finalità che avevano dunque caratterizzato la mostra dedicata alla laguna vennero riprese tre anni più tardi in quella che può essere definita come la vera erede di "Venezia Viva", soprattutto per la volontà di fornire strumenti atti a sviluppare la conoscenza e il senso critico dei visitatori<sup>147</sup>, ovvero l'esposizione "Ritratto di Venezia", allestita al Museo Correr tra l'agosto e l'ottobre del 1973. È l'anno della legge speciale per Venezia, a cui si fa esplicito riferimento in catalogo e «dalla quale tanto si attende»<sup>148</sup>. La rassegna venne realizzata in alternativa alla mostra d'arte antica dedicata a Venezia e Bisanzio, che avrebbe dovuto avere luogo in quell'anno e che fu

---

*laguna*, Roma, Officina, 1973. Sull'impegno politico di Dorigo in favore di Venezia si veda ID., *Battaglie urbanistiche: la pianificazione del territorio a Venezia e in Italia, fra politica e cultura 1958-2005*, Sommacampagna (VR), Cierre, 2007.

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Ivi, p. 18.

<sup>146</sup> Cfr. BELLAVITIS, *L'evoluzione della struttura urbanistica...* cit., p. 230: «[...] nel 1937 trasse spunto Giuseppe Marzemin per ipotizzare un quadro di riferimento completamente rovesciato: il sito originario sarebbe stato prevalentemente terrestre ed agricolo nel periodo romano e la condizione insulare sarebbe il risultato di processi posteriori, altomedioevali. Dagli studi più recenti, sintetizzati da Marco Bondesan ed altri autori nel 1970, in occasione della Mostra Storica sulla Laguna di Venezia, questo rovesciamento della prospettiva evolucionistica sul sito di Venezia sembra sostanzialmente accettabile, perlomeno come ipotesi di lavoro, a prescindere dal corollario di romanità che caratterizza la ricostruzione del Marzemin». Cfr. GIUSEPPE MARZEMIN, *Le origini romane di Venezia*, Venezia, 1937, ed cons Venezia, Filippi, 2009.

<sup>147</sup> «[...] una mostra che, unendosi ad altre iniziative e collegandosi con passate e recenti rassegne (come la "Venezia Viva" o la "Mostra della laguna"), possa dare un contributo per la miglior conoscenza della città stessa, e motivo di nuove proficue riflessioni»: LINO BRESSAN, *Presentazione*, in *Ritratto di Venezia*, breve itinerario della mostra (Venezia, Museo Correr, agosto-ottobre 1973), Venezia, Alfieri, 1973, s.p.

<sup>148</sup> Ibidem. Cfr. DORIGO, *Una legge contro Venezia...* cit.; MARIUTTI, *La legislazione speciale...* cit., pp. 18-22.

posticipata al successivo, con la quale comunque la mostra del '73 condivide, come sottolinea Giovanni Mariacher nell'introduzione al catalogo, alcune tematiche, principalmente quelle relative alle origini della città e ai suoi rapporti con l'Oriente. Il tema è infatti, ancora una volta, la città in tutti i suoi aspetti, storico-artistico, architettonico, urbanistico, sociale, economico, ricostruita nelle sue trasformazioni dalle origini all'oggi attraverso una cospicua quantità di testimonianze visive raffiguranti la *forma urbis*: il titolo ha proprio l'obiettivo di comunicare questo assunto e viene infatti ripreso dai documenti «a proposito di una commissione che il Duca Francesco Gonzaga di Mantova aveva affidato sul finire del '400 ai pittori Giovanni e Gentile Bellini: un ritratto di Venezia da dipingersi nelle sale della Villa di Marmirolo»<sup>149</sup>.

La mostra, dunque, compone un ritratto complessivo della città, utilizzando i diversi ritratti che di lei furono fatti nel corso dei secoli. L'obiettivo è molto vicino a quello che ci si era posti con la mostra del '54, e molti di coloro che lavorarono alla sua realizzazione si ritrovano in questa nuova esperienza: Giovanni Mariacher, che nel frattempo aveva assunto la carica di Direttore dei Musei Civici, Egle Renata Trincanato e Giuseppe Mazzariol. Tuttavia, l'impostazione della mostra rivela la volontà di adottare «una formula nuova per Venezia: formula di tipo prevalentemente esplicativo e didattico»<sup>150</sup>, che viene definita *singolare*, e dunque alle sezioni sincroniche che si sviluppano in modo diacronico una dopo l'altra si preferisce un ordinamento inverso, per cui la successione cronologica degli eventi e dei materiali è subordinata a una scelta tipologica e tematica. La mostra fu infatti suddivisa in due sezioni principali: la prima, allocata nell'Ala Napoleonica, presentava esclusivamente documenti cartografici, tratti dalle collezioni del Museo Correr, della Biblioteca Marciana e da collezioni private veneziane, atti a ricostruire l'iconografia della città, giovandosi in tal senso degli allora recenti studi di Giocondo Cassini<sup>151</sup> e di Jurgen Schulz<sup>152</sup>, i quali «Indipendenti l'uno dall'altro, sono stati concepiti e organizzati con diversi criteri, ma riescono entrambi esaurienti, costituendo strumenti di lavoro insostituibili per chi si occupa

---

<sup>149</sup> GIOVANNI MARIACHER, *Introduzione*, in *Ritratto di Venezia...* cit., s.p.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> Cfr. CASSINI, *Piante e vedute...* cit.

<sup>152</sup> Cfr. SCHULZ, *The printed plans and panoramic views...* cit.

dell'argomento»<sup>153</sup>. La seconda sezione, invece, allestita al secondo piano delle Procuratie Nuove, affrontava la città suddividendo i contenuti in sottosezioni topologiche, dedicate alla piazza San Marco, a Rialto e al Canal Grande e due tematiche, relative la prima alla navigazione e ai commerci e la seconda al discorso relativo alla tipologia edilizia del Fondaco, «connesso con le attività mercantili e con lo sviluppo della edilizia privata veneziana, nelle sue più singolari caratteristiche»<sup>154</sup>. Le ragioni di questa scelta sono ben chiarite, in catalogo, da Giuseppe Cristinelli, Paolo Torsello ed Egle Renata Trincanato:

Un modo per raccontare il passato di una situazione urbana, per comprenderne il significato, può essere quello della ricostruzione di uno dei momenti di maggiore pregnanza formale degli spazi e degli edifici che lo costituiscono. Da quel momento, come due coordinate storiche, passato e futuro si innestano e si dipartono a motivare esiti formali e sviluppare potenzialità espressive che, seppur connessi inescandibilmente con i significati peculiari delle varie epoche e delle varie culture che li hanno espressi, possono, se posti in una particolare e motivata prospettiva, offrirci il senso storico del mutare delle forme urbane e del loro stesso significato<sup>155</sup>.

È facile riconoscere, in questo assunto, un approccio ai problemi urbanistici e architettonici che, seppur in modo diverso, avevamo già visto applicato dalla Trincanato in “Venezia Viva”, approccio che si era ormai affinato nel corso dei due decenni ed era divenuto metodo, segnando il passaggio dalla “semplice” visualizzazione delle trasformazioni urbane (tramite fotografie e rilievi) alla ricostruzione totale di un contesto. Ce lo conferma un dattiloscritto conservato in una busta del fondo Trincanato che raccoglie documenti inerenti alla mostra, il quale doveva forse andare a introdurre un secondo volume dedicato alla città, dopo quello del Cassini, nel quale la cartografia potesse essere utilizzata per ricostruire la *forma urbis*

---

<sup>153</sup> «Indipendenti l'uno dall'altro, sono stati concepiti e organizzati con diversi criteri, ma riescono entrambi esaurienti, costituendo strumenti di lavoro insostituibili per chi si occupa dell'argomento», in *Ritratto di venezia...* cit., s.p..

<sup>154</sup> MARIACHER, *Introduzione...* cit.; Le sezioni di questa seconda parte erano in origine diverse da quelle effettivamente realizzate e più marcatamente tematiche, come riporta un documento dell'archivio Trincanato: “Venezia operante”, “La città nella laguna”, “La costruzione delle case”, “Sviluppo della città”, “Collegamenti con la terraferma”, “La vita nelle vie”.

<sup>155</sup> *Ritratto di Venezia...* cit., s.p.

di Venezia tra XIII e XX secolo. Scrive, infatti, tra le altre cose: «Il metodo per scoprire il significato dell'intimo rapporto tra forma urbana e tipologie urbane inteso come atteggiamento culturale della società di fronte ai suoi problemi, sembra quello di ricostruire i vari aspetti della città nel tempo, attraverso il trasporto delle mappe antiche, con scala grafica uniforme, sulla pianta attuale della città», a quale si deve unire, qualora necessario, un puntuale riscontro *in situ*.

È chiara dunque la progressione di metodo tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, e tuttavia anche qui «la Mostra non intende suggerire soluzioni né concludere annosi problemi, che riguardano altre iniziative di studio e altre sedi di ricerca»<sup>156</sup>, preferendo rivolgersi prevalentemente ai visitatori, e soprattutto ai veneziani, esortandoli a conoscere la città in cui vivono in modo tale da arricchire il proprio bagaglio di informazioni e da imparare a leggere negli spazi, ogni giorno percorsi e fruiti, i segni del cambiamento in modo da comprendere, in quella presente fase di criticità, le origini delle problematiche che affliggevano (e affliggono) la città. Questo è il senso dell'indicazione di Mariacher in catalogo relativa al valore didattico dell'esposizione, la quale, oltre a «interessare vivamente qualunque visitatore, perché didattica, facile, coinvolgente», vuole «rappresentare uno strumento valido di intelligenza di questa città che si ripropone, al di là della legge speciale, come una realtà anacronistica nella misura in cui non è venuto il suo vero tempo di espressione, almeno dalla caduta della repubblica a oggi»<sup>157</sup>. Crediamo di poter cogliere in queste parole programmatiche la volontà di stabilire un rapporto molto più esplicito, che non nelle precedenti esperienze, tra la mostra, il pubblico e la città: qui davvero i visitatori erano spinti a compiere uno sforzo personale per legare le immagini viste in mostra alla realtà urbana *anacronistica* che avrebbero re-incontrato all'uscita, in modo tale, auspicavano gli organizzatori, da riuscire a osservarla attraverso il filtro della conoscenza, ponendosi domande ed elaborando propri giudizi. Non per niente il titolo originario, che «intenzionalmente lasciato allo stato provvisorio, assume il valore di una dichiarazione

---

<sup>156</sup> MARIACHER, *Introduzione...* cit.

<sup>157</sup> [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/4/070 - NP 052960].

di intenzioni», era del tutto diverso da quello alla fine concordato, ma estremamente significativo per il nostro discorso, ovvero “Venezia: la città si riconosce”<sup>158</sup>.

È significativo altresì il fatto che, come si era proposto per “Venezia Viva” ma qui già presente nelle intenzioni del comitato di studio, si volesse dare all’esposizione un carattere permanente. Essa, infatti, avrebbe potuto

Costituire la base fondamentale di una sezione del museo Correr da dedicare alla città. Agli inizi del processo di inevitabile manomissione di Venezia, a seguito dei miliardi della legge speciale, è doveroso che il lavoro di ripristino, che durerà presumibilmente due generazioni, abbia una base documentaria di cui possa fruire ogni operatore e committente. Il museo della città dovrà essere il laboratorio permanente di informazione dei fatti della città stessa, [segue manoscritto] *che per deleghe pubbliche si ripropone all’avvenire come fatto espressivo e creatore di nuove situazioni civili*<sup>159</sup>.

Purtroppo alle intenzioni non seguirono fatti concreti. E possiamo ipotizzare che le ragioni di una tale mancato passaggio potrebbero essere cercate proprio nel tentativo di *istituzionalizzare* un insieme che nasceva da esigenze contingenti e che con ogni probabilità sarebbero variate nel tempo (anche se oggi sappiamo che non fu così), sebbene vada colto il senso di *laboratorio* che tale struttura avrebbe dovuto possedere. L’approccio metodologico della mostra “Ritratto di Venezia” rimane comunque uno dei più efficaci tra quelli che abbiamo potuto analizzare e verrà riproposto, sebbene in un contesto più limitato nella tematica prescelta, nella mostra *Dietro i Palazzi. Tre secoli di architettura minore a Venezia 1492-1803*, a cura di Giorgio Gianighian e Paola Pavanini, allestita presso la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista nel 1984, per il cui catalogo Egle Renata Trincanato scrive, riferendosi al tessuto edilizio connettivo di Venezia, tema della mostra: «Proprio perché crediamo che bisogna renderlo tale per conservarlo, il nostro assunto e la nostra proposta è quella di studiarne ogni parte, anche la meno importante – in apparenza – per poter scegliere e restaurare in modo

---

<sup>158</sup> Che a un certo punto ridotto a sottotitolo “*la città riconosce se stessa*”, come riportano alcune note manoscritte della Trincanato, e in definitiva abbandonato.

<sup>159</sup> [TRINCANATO 3. ATTIVITÀ PROFESSIONALE/4/070 - NP 052960],



giusto»<sup>160</sup>. Quando la storica dell'architettura scrive queste parole sono ormai passati trent'anni da "Venezia Viva": l'invito alla conoscenza è ribadito ma, forse, da una buona parte dell'opinione pubblica veneziana, ancora inascoltato.

#### **4.6 - Le mostre d'arte antica in una veste rinnovata: da "Venezia e Bisanzio" a Le "Venezie possibili"**

Le mostre d'arte antica riprendono nel 1974 con la rassegna "Venezia e Bisanzio", la quale era stata posticipata di un anno per problemi legati all'aspetto organizzativo e, in particolare, alla difficoltà di ottenere il prestito di alcune opere, come racconta nella presentazione del catalogo Sergio Bettini<sup>161</sup>, tanto che «a un certo momento ci siamo chiesti se valesse la pena di portare a termine»<sup>162</sup> il progetto. La mostra, in ogni caso, inaugura, seppur mutila in molte opere che sarebbero state invece necessarie per evidenziare alcuni nessi fondamentali del discorso; ma al di là di tali questioni, che incisero più direttamente sul contenuto specifico della rassegna, ciò che ci preme evidenziare è la novità che "Venezia e Bisanzio" porta nel modo di *esporre* Venezia: così come sarà anche per le successive, tale esperienza apre un nuovo capitolo nel contesto delle mostre d'arte antica, perché, su suggerimento della commissione di studio formata per l'occasione, supera definitivamente l'impostazione monografica, schema «ormai criticamente superato»<sup>163</sup>, per adottare un metodo che, allo stesso tempo, allarga e devia il raggio d'azione. Lo allarga nella tipologia di materiali selezionati per comunicare i contenuti elaborati dal gruppo di ricerca, molto più vasta ed eterogenea, cosa che d'altra parte era avvenuta anche nella mostra "Arte a Venezia dal Medioevo al

---

<sup>160</sup> EGLE RENATA TRINCANATO, *Le forme dell'edilizia veneziana (XV - XVIII secolo)*, in GIORGIO GIANIGHIAN, PAOLA PAVANINI (a cura di), *Dietro i palazzetti. Tre secoli di architettura minore a Venezia 1492 - 1803*, catalogo della mostra (Venezia, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, 1984), Venezia, Arsenale editrice, 1984, pp. 11-23, qui p. 11.

<sup>161</sup> «Almeno un terzo degli oggetti richiesti a prestito, con tutte le possibili garanzie, ci è stato, per una od altra ragione di cui non discutiamo la fondatezza, ma che in ogni caso denotano mancanza di generosità anzi di comprensione verso una città che ne ha tanto bisogno, negato», in SERGIO BETTINI, *Saggio introduttivo*, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno-30 settembre 1974), Milano, Electa, 1974, p. 18.

<sup>162</sup> Ibidem.

<sup>163</sup> GIORGIO LONGO, *Presentazione*, in *Venezia e Bisanzio...* cit., s.p.

Settecento” e che testimoniava della sensibilità di Mariacher per lo studio delle arti minori; ma qui, e in questo sta la “deviazione” del punto di vista, ogni scelta è finalizzata a ricostruire una narrazione e non una sequenza di avvenimenti. L’aspetto del tutto innovativo, inoltre, risiede nei bisogni che avevano portato a tale cambiamento di rotta: è la città stessa che lo domandava, lo reclamavano le problematiche connaturate alle sue origini e al suo sviluppo, che non poteva essere affrontate in un senso unidirezionale, ma prendere in considerazione molti e differenti aspetti, forse più che in ogni altra città del mondo<sup>164</sup>. D’ora in poi, nelle mostre d’arte antica, è Venezia stessa a essere protagonista: «Scopo precipuo della Mostra è quello di costituire una base di ricerca per un sistematico processo di riesame critico della civiltà artistica veneziana, vista per larghi settori nei suoi molteplici aspetti e fasi successive»<sup>165</sup>. La città, dunque, vista non nella sua componente materiale, ma piuttosto come produttrice di segni, di immagini, di metafore visive, di un modo suo peculiare di «mettere in forma il mondo»<sup>166</sup>. In questo caso specifico, e come prima tappa del percorso impostato, si prende in considerazione un particolare problema relativo alle origini dell’arte veneziana e dunque «sull’aspetto “figurativo” dei rapporti tra Bisanzio, capitale dell’impero d’Oriente ed ultimo baluardo della civiltà e del potere politico di Roma, e Venezia, nata sulle malferme barene della laguna, ma ben presto giunta ad alto grado di cultura e di espansione economica e politica»<sup>167</sup>. Nel rapporto con la cultura bizantina non si vuole individuare una sudditanza, ma tentare di svelare la dialettica delle influenze e le ragioni di un’avvenuta assimilazione, in termini formali e, soprattutto, ideologici, secondo una prospettiva metodologica totalmente indirizzata dall’insegnamento bettiniano, che di lì a pochi anni pubblicherà quello che può essere

---

<sup>164</sup> Lo spiega lo stesso Sergio Bettini: «Se mai v’è una città che oggi ha bisogno, pena la sopravvivenza della sua specifica singolarità di opera d’arte, di riconoscere in sé e di riattivare questa “intenzione totale”, - questa sua propria “maniera di mettere in forma il mondo”, questa sua “dimensione” [Bettini fa riferimento, qui, al pensiero di Maurice Merleau-Ponty], - essa è Venezia; giacché [...] il termine cui si dirige la nostra volontà di comprensione e dunque di eventuale intervento non può essere riconosciuto e “intenzionato” che attraverso una ricerca d’origine. Tale è stato lo scopo primario di questa Mostra, che si apre a seguito di una serie di benemerite ed importanti esposizioni a carattere monografico e antologico: le quali tuttavia parevano ormai aver esaurito il loro ciclo [...]; e dove accanto ad una attrattiva non difficile per i suoi risvolti spettacolari, permaneva qualche dubbio sull’attualità della “questione del metodo” nella maniera di antologizzare e di esporre», BETTINI, *Saggio introduttivo...* cit., p. 17.

<sup>165</sup> LONGO, *Presentazione...* cit.

<sup>166</sup> BETTINI, *Saggio introduttivo...* cit., p. 17.

<sup>167</sup> LONGO, *Presentazione...* cit.

considerato il coronamento del proprio coerente percorso di ricerca, *Venezia: nascita di una città* (1978).

Un medesimo approccio al testo veneziano è riscontrabile nelle mostre successive, a partire da “Venezia nell’età di Canova” (1978), dedicata alla ricostruzione del complesso frangente storico a cavallo tra XVIII e XIX secolo dominato, nel campo delle arti, dalla figura di Antonio Canova, durante il quale la città si trasforma da capitale di uno stato millenario a “semplice” contesto urbano<sup>168</sup>; per cui la rassegna non ambiva a darsi come fatto in sé e limitarsi a ricostruire un cambiamento di *gusto*, bensì fungere da modello per un nuovo modo di comunicare Venezia, proprio Venezia, *facendo mostre*; come scrive, non senza una certa enfasi retorica, Franco Miracco, essa «nasce in confidenza, dentro di sé e nel rapporto con altre “cose”, verso la formazione di incisivi lineamenti gestionali di situazioni presenti in Venezia nel campo delle arti, della cultura e di alcune pietrificate strutture, tutte da “smascherare” e non più corrispondenti ad un reale potere conoscitivo di una società civile e democratica»<sup>169</sup>. Anche qui, la scelta cade sull’esposizione di una pluralità di linguaggi e di materiali che mirano a rendere evidenti le connessioni e le fratture che caratterizzarono il periodo. Tale approccio multidisciplinare connota anche la rassegna “Venezia e la peste” del 1979, la quale «colloca i diversi apporti in una costruzione a sistema»<sup>170</sup>; più che nelle mostre precedenti, qui le immagini storico-artistiche vengono utilizzate *a supporto* dei molteplici discorsi che la mostra dipana in parallelo, procedendo «per sguardi ed esemplificazioni»<sup>171</sup>, assieme ai materiali documentari. Sono immagini calate *nella* storia di Venezia, e non tratte da essa per essere analizzate al di fuori del

---

<sup>168</sup> «L’arco di tempo assunto quale sfondo, è terreno di incontro e di scontro di una serie di fatti e vicende; il luogo di questi fatti, poi, non è solo l’occasionale teatro nel quale agiscono personaggi e si determinano situazioni visto che è esso stesso l’*interprete* principale degli avvenimenti considerati: il cinquantennio a cavallo di due secoli e la città, Venezia. In più vi è il rimando esplicito ad Antonio Canova, come colui che ha più marcatamente contribuito a dare un volto, dei connotati precisi di riferimento e di riconoscibilità a un’epoca e a un gusto superando certamente i ristretti confini veneziani per toccare, si direbbe, L’Europa intera», in *Introduzione*, in ELENA BASSI, ATTILIA DORIGATO, GIOVANNI MARIACHER, GIUSEPPE PAVANELLO, GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Venezia nell’Età di Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, Museo Correr, Ottobre-dicembre 1978), Venezia, Alfieri, 1974, pp. 9-20, qui p. 9

<sup>169</sup> FRANCO MIRACCO, *Presentazione*, in *ivi*, p. 7.

<sup>170</sup> *Introduzione*, in *Venezia e la peste*, catalogo della mostra (Venezia, 1979-80), Venezia, Marsilio, 1979, p. 9.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

tessuto sociale cittadino per il quale furono eseguite, sono parole che assumono un senso solamente se inserite in tale peculiare discorso<sup>172</sup>, che, in questo contesto, si pone l'obiettivo di «meglio leggere e comprendere l'espressione delle reazioni, delle difese, delle tensioni per il superamento dell'epidemia, messe in atto da un'intera civiltà dinnanzi all'immenso disordine generato dal male [la peste, appunto] nella struttura demografica ed economica, nella pietà, nella globalità dei comportamenti pubblici e privati»<sup>173</sup>.

Come era avvenuto nel secondo dopoguerra, le esperienze espositive dalla metà degli anni Settanta furono riflesso di un rinnovato modo di studiare Venezia nelle sue componenti materiali e immateriali, nelle sue molteplici forme e significati. È dunque possibile ritrovare nelle mostre di tale periodo l'influsso di discipline che stavano modificando il modo di fare storia, e in particolar modo quella delle arti, come il vasto campo degli studi semiologici e strutturalisti<sup>174</sup>, nonché l'antropologia, la storia della cultura materiale, la microstoria. Tali approcci permisero il definitivo superamento di una critica fondata sul giudizio di valore di un'epoca o di un artista, che si traduceva in mostre finalizzate alla ricostruzione di un catalogo generale, mentre aprirono gradualmente la strada a studi improntati all'analisi delle strutture profonde che portarono alla comparsa e allo sviluppo di determinati fenomeni e personalità artistiche. È in un tale ambito che vanno collocate le mostre degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta, e soprattutto la rassegna "Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento", allestita nel 1980 a Palazzo Ducale e curata da Lionello Puppi. L'occasione si presentava per la ricorrenza del quattrocentenario della morte di Andrea

---

<sup>172</sup> Un approccio metodologico, questo, che riporta all'insegnamento di Francis Haskell, che pubblicherà qualche anno dopo in FRANCIS HASKELL, *History and its images: art and the interpretation of the past*, New Haven-London, Yale University press, 1993.

<sup>173</sup> Ivi. P. 9.

<sup>174</sup> Sergio Bettini, ad esempio, dimostrò fin da subito una certa attenzione per gli studi di linguistica e per il problema del linguaggio, per poi accostarsi più direttamente, verso la fine degli anni Cinquanta, alla fenomenologia, prima, e allo strutturalismo e alla semiologia poi, discipline che ritroviamo a vario livelli utilizzate all'interno delle sue opere, ma che certamente ebbero grande peso lungo tutta la seconda fase della sua attività scientifica e didattica. Cfr SERGIO BETTINI, *Problemi di Semiologia*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», XI (1969), pp. 319-377; Per la didattica si veda VALERIA FINOCCHI (a cura di), *Filologia e critica: Sergio Bettini e gli strumenti di approccio all'opera d'arte. Il questionario su Giorgione*, Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010; per la critica si veda il recente FRANCO BERNABEI, *Aspetti della formazione e del metodo critico di Sergio Bettini*, in AGAZZI, ROMANELLI (a cura di), *L'opera di Sergio Bettini... cit.*, pp. 103-126.

Palladio<sup>175</sup>, figura complessa (e spesso fraintesa) del panorama dell'architettura veneta del XVI secolo. La scelta di Puppi, a cui solo va riconosciuta l'articolazione della struttura dell'esposizione, non fu quella di concentrarsi sulla restituzione precisa dei caratteri dell'architetto, attraverso la ricomposizione della vicenda biografica e dell'attività progettuale e costruttiva; al contrario, e coerentemente con la strada intrapresa dalle mostre d'arte antica<sup>176</sup>, si decise di concentrare l'attenzione sull'«avventura»<sup>177</sup> di Palladio e Venezia<sup>178</sup>: ma l'architetto risulta quasi solo un «pretesto»<sup>179</sup> per parlare della città e «farci conoscere un insieme affascinante di testimonianze artistiche e storiche»<sup>180</sup>. Centrale, nell'esposizione, è l'insieme di relazioni artistiche, politiche, sociali, economiche tra le quali si innesta la vicenda palladiana, ovvero il momento complesso in cui si dà «lo slancio, ch'è l'ultimo, forse, per la costruzione, nella città di pietra, della redazione romana del mito della Serenissima»<sup>181</sup>. Da qui il titolo: l'«architettura», lingua madre del maestro vicentino, attraverso la quale forse più che in altre arti si traduce l'intento ideologico dell'epoca; e l'«utopia», che attraversa e spesso dirige gli interventi nella città, e soprattutto le fastose cerimonie urbane, restituendo una Venezia che si autorappresenta secondo un'*imago urbis* costruita sul mito e per il mito.

L'intento di Puppi è «esplorare ed esaltare la trama dello sfondo»<sup>182</sup> nel quale Palladio (e non solo lui) si muove e opera. Il messaggio non si costruisce, dunque, a partire dal singolo episodio biografico, andando a ritrovarne i legami col contesto e, di conseguenza, operando tagli finalizzati a mettere in luce in via esclusiva tali strette

---

<sup>175</sup> Altre mostre erano state organizzate a Vicenza, Verona e Padova, coinvolgendo dunque tutta la regione nella celebrazione dell'architetto.

<sup>176</sup> È adottata anche in esposizioni organizzate da altre istituzioni cittadine come “Venezia e lo spazio scenico”, allestita a Palazzo Grassi su iniziativa della Biennale di Venezia, in occasione della Biennale Teatro 1979 e che riuniva materiali e opere legati al tema della scena e del teatro. La mostra si tenne dal 6 ottobre al 4 novembre 1979.

<sup>177</sup> LIONELLO PUPPI, *Palladio e Venezia*, in ID. (a cura di), *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), Milano, Electa, 1980, pp. 7-10, qui p. 9.

<sup>178</sup> Che fu il tema del convegno *Palladio e Venezia*, tenuto il 15 novembre 1980 e presieduto da Giuseppe Mazzariol. Cfr. LIONELLO PUPPI, (a cura di) *Palladio e Venezia*, atti del convegno (Venezia, palazzo Grassi, 15 novembre 1980), Firenze, Sansoni, 1982.

<sup>179</sup> PAOLO PERUZZA, *Presentazione*, in *Architettura e Utopia...* cit., p. 3.

<sup>180</sup> Ibidem.

<sup>181</sup> PUPPI, *Palladio e Venezia...* cit. p. 9.

<sup>182</sup> Ibidem.

relazioni: un'impostazione siffatta<sup>183</sup> non è infatti idonea a rappresentare «un problema complesso, pena l'annullamento della sua essenza»<sup>184</sup>. E dunque ciò che va restituito è l'intreccio di fatti e rapporti umani che sta dietro all'attività veneziana di Palladio, nonché le testimonianze che di questo processo sono giunte sino a noi, che si traducono, in mostra<sup>185</sup> e in catalogo, nell'articolazione di temi e materiali eterogenei: si va dalla definizione dell'immagine cartografica di Venezia a quella pittorica, dalle testimonianze tratte dalla letteratura di viaggio, ai fondamenti teorici e tecnici della prassi architettonica cinquecentesca; si ricostruiscono le vicende relative alle celebrazioni repubblicane, ai contesti urbani, e i loro significati ideologici: l'area marciana, Rialto, Palazzo Ducale, l'Arsenale, la laguna e i luoghi palladiani; si riportano progetti nei quali si riconosce la particolare "struttura del pensiero" del periodo, si guarda al costume, si parla dei protagonisti che animarono quel complesso frangente della storia veneziana. Tali argomenti non vanno intesi come percorsi che si dipanano in parallelo, bensì costituiscono una sorta di ipertesto, nel quale si moltiplicano i rimandi interni e la stessa struttura sintattica può assumere significati diversi a seconda del punto di vista da cui la si guarda e la si analizza. Così il tema generale, Palladio e Venezia, emerge gradualmente nella fruizione delle opere e dei materiali che vanno a ricreare il contesto, poiché esso vi è calato, disciolto, evocato «episodio per episodio»<sup>186</sup> e la cornice che inquadra il processo di scoperta e comprensione delle dinamiche deriva dal carattere progettuale della mostra. Come ha ricordato recentemente Giuseppe Barbieri<sup>187</sup>, questa mostra fu infatti un momento di ripensamento generale delle questioni relative alla Venezia cinquecentesca che coinvolse, all'interno della cornice stabilita da Puppi, studiosi affermati, ma anche molti giovani ricercatori che contribuirono attivamente alla sua realizzazione.

---

<sup>183</sup> Ovvero «semplificata e ridotta alla linea piatta dell'elettroencefalogramma di una mera esistenza vegetativa», *ivi*, p. 10.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> In verità nelle mostre, poiché i materiali documentari erano allestiti nella rassegna *Testimonianze veneziane di interesse palladiano*, presso l'Archivio di Stato, e riuniti nel catalogo a testimoniare un insieme unitario, sebbene Puppi sottolinei che la mostra documentaria abbia un'impostazione metodologica differente.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>187</sup> Ci riferiamo all'intervento *Storia dell'arte veneta e sistema delle mostre: gli anni '80* tenuto da Barbieri nell'ambito del convegno organizzato dall'Ateneo Veneto, dal titolo «La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi», a cura di Xavier Barral i Altet, Michele Gottardi, Marina Niero, Venezia, Ateneo Veneto, 5-6 novembre 2012.



L'arditezza di una mostra-progetto è chiara a Puppi<sup>188</sup> che ammette la necessità di operare una «selezione qualitativa degli oggetti esposti [...] obbedendo così a tagli deliberati e provocatori» che hanno lo scopo di guidare il visitatore lungo il percorso espositivo «non certamente facile, nonostante i sussidi di illustrazione didascalica che si sono doverosamente introdotti», perché l'obiettivo è di lasciarlo «arricchito e inquieto». Torna qui la volontà di mettere il fruitore nella condizione di porsi delle domande su ciò che vede dentro e fuori la mostra, più che fornirgli risposte preconfezionate<sup>189</sup> (come avviene sempre più spesso al giorno d'oggi). In definitiva, secondo una prospettiva *didattica*, l'obiettivo del curatore è fornire una chiave interpretativa di un contesto urbano con cui ci si trova ancora a interagire e che si è formato, in alcuni luoghi-chiave, proprio in quel determinato frangente storico<sup>190</sup>; dal punto di vista del puro *contenuto*, di conseguenza, «l'omaggio a Palladio [...] ambisce ad essere un contributo a Venezia»<sup>191</sup>. Non possiamo non notare come tale esperienza espositiva e di ricerca si plasmi sul metodo storico-critico del suo ideatore, che è sintetizzabile in due elementi fondamentali: il *peso del documento* e la *nozione di progetto*; soprattutto quest'ultima dà forma ad “Architettura e utopia”, in cui ritroviamo l'idea che «ogni figura di artista e ogni opera importante vanno e incarnano un progetto, o ne fanno parte, ancorché inconsapevolmente»<sup>192</sup>. È riscontrabile altresì nella mostra il richiamo alla necessità di fondare l'analisi e la restituzione dei contesti su una pluralità di fonti e di documenti (non solo archivistici), che soli possono dare legittimità all'interpretazione, che altrimenti rischia di essere mera *opinione*. E dunque il ricorso a una così vasta collezione di oggetti, dipinti, immagini cartografiche, progetti, letteratura

---

<sup>188</sup> E in effetti qualche recensione sottolinea la difficoltà di tenere insieme tutti gli argomenti, dimostrando però di non aver colto l'essenza dell'operazione quando afferma: «Visually, it was the most successful of the larger exhibitions, but it was less fruitful, a san attempt to under stand Palladio's world», BRUCE BOUCHER, *Palladian Exhibitions in the Veneto*, in «The Burlington Magazine», 1980, n. 933, pp. 864-869, qui p. 867.

<sup>189</sup> «[...] d'altronde, un'esposizione d'arte non può e non deve essere in alcun modo occasione di consumo gastronomico, e meta, interscambiabile con la trattoria, di una scampagnata d'evasione», PUPPI, *Palladio e Venezia...* cit., p. 10.

<sup>190</sup> Vi è «l'intenzione di stimolare nel visitatore, [...] la coscienza critica della complessità di un momento della storia, non tanto perché vi poggia la stessa condizione culturale del nostro presente in accezione larga, quanto per orientarla, auspice il protagonista Palladio, sul destino attuale di una città incomparabile dalla quale si continua a capir molto poco», *ivi*, p. 9.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> GIUSEPPE BARBIERI-LOREDANA OLIVATO, *Introduzione* a ID., EAD (a cura di), *Lezioni di Metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, Vicenza, Terra Ferma, 2002, pp. 9-18, qui p. 12.

artistica e così via, fornisce il senso concreto di tale approccio teorico. Vanno ricordati altresì, in relazione a Venezia, almeno due studiosi ai quali Puppi chiese di contribuire all'operazione, in particolare con la stesura di due importanti saggi in catalogo: il primo è Manfredo Tafuri<sup>193</sup>, il quale, con i fondamentali studi sull'architettura del Cinquecento a Venezia ha gettato nuova luce sulle dinamiche di traduzione dell'ideologia della Serenissima (nelle sue diverse correnti) nei monumenti architettonici<sup>194</sup>; e André Corboz, studioso poliedrico, che è riuscito a dare nuovo senso allo sguardo canaletto su Venezia<sup>195</sup>, e che per la mostra in oggetto si occupò dell'immagine della città nella pittura del Cinquecento, emancipandola dal ruolo di mero sfondo di soggetti storici o sacri, così come era stata considerata in via esclusiva sino a quel momento<sup>196</sup>.

“Architettura e utopia” si colloca nel percorso illustrato in queste pagine come una delle espressioni più efficaci nel rapporto tra interpretazione e restituzione della città e ne è in un certo qual modo il culmine. Gli anni Ottanta si aprirono dunque positivamente, eppure è proprio in questo momento che comincia un processo inverso che si caratterizza per un'estrema frammentazione delle proposte elaborate separatamente dalle istituzioni del mondo veneziano; queste ebbero il merito di allargare il raggio d'azione ad altri argomenti, ma contemporaneamente andarono a perdere quella componente spiccatamente *progettuale* che aveva caratterizzato le esposizioni d'arte antica fino a questo momento. Tuttavia possiamo citare ancora esperienze importanti, come la mostra “Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito”, del 1983-84, che riprende il discorso di “Venezia nell'età di Canova” portandolo oltre a comprendere tutto il secolo XIX, ed ebbe il merito di gettare nuova luce sulle modalità

---

<sup>193</sup> Cfr. i recenti ANDREW LEACH, *Manfredo Tafuri: choosing history*, Gent, A&S Books, 2007; ORLANDO DI MARINO (a cura di), *Manfredo Tafuri: oltre la storia*, Napoli, CLEAN, 2009.

<sup>194</sup> Cfr. ANTONIO FOSCARI, MANFREDO TAFURI, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella venezia del '500*, Torino, Einaudi, 1983; MANFREDO TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1985. L'impronta tafuriana è l'unica colta, erroneamente, dallo studioso del Warburg Institute che scrive per il Burlington Magazine: «It attempts to reconstruct, à la Tafuri, the cultural *milieu* in which Palladio lived», BOUCHER, *Palladian Exhibitions...* cit. p. 867.

<sup>195</sup> Prima con il saggio ANDRÉ CORBOZ, *Sur la prétendue objectivité...* cit., e compiutamente nel doppio volume ID, *Canaletto: una Venezia...* cit.

<sup>196</sup> Cfr. ANTONINO SAGGIO, *Ordine Sparso di André Corboz*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 513-14, Luglio 1998; PAOLA VIGANÒ, *André Corboz, connoisseur d'art et de la ville*, in EAD. (a cura di), *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Milano, Franco Angeli, 1998.

in cui Venezia si trasforma in «uno dei più amati, coltivati e frequentati dei *miti* della cultura europea»<sup>197</sup>; tuttavia l'esposizione torna a comprendere esclusivamente testimonianze visive, pittoriche e grafiche, e mancano altre tipologie di oggetti, così come era avvenuto qualche anno prima con la mostra, “Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia”, del 1981. Sfugge parzialmente a tale classificazione una mostra caratterizzata da una volontà comunicativa molto precisa e singolare, estremamente veneziana, la quale chiude concretamente e metaforicamente la nostra disamina. Parliamo de “Le Venezie Possibili. Da Palladio a Le Corbusier”, del 1985, curata ancora una volta da Lionello Puppi assieme a Giandomenico Romanelli, da un'idea di Giuseppe Mazzariol<sup>198</sup>. La rassegna parte dal presupposto che «tra i molti modi possibili per dar conto della storia e dell'evoluzione di un sistema, di una realtà sociale, di una *città* non appare di trascurabile significato e interesse quello che ne percorra le vicende *negate*, gli inverificabili esiti di trame tenacemente tessute e non pervenute a compimento»<sup>199</sup>: c'è ancora una volta il monito, che qui viene portato alle estreme conseguenze, a non tralasciare nessuna strada *possibile* per l'analisi di un contesto urbano, così com'era stato nella mostra del 1980. Ma, se in quel caso il ricorso alla pluralità di fonti si originava dalla volontà di ricostruire un preciso frangente, seppur articolato e complesso, qui la moltiplicazione riguarda l'oggetto stesso dell'analisi. Non una Venezia, ma tante e diverse città vanno a comporre il messaggio della mostra, al fine di mostrare come anche queste esperienze avessero potuto incidere non tanto sull'aspetto, ma sull'*immagine* di sé stessa che Venezia ha nel tempo progettato e costruito<sup>200</sup>. Tale immagine sfaccettata, che si è modificata nei secoli

---

<sup>197</sup> *Introduzione* a GIUSEPPE PAVANELLO, GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983-marzo 1984), Milano, Electa, 1983, p. 9.

<sup>198</sup> Devo questa informazione alla segnalazione del prof. Giuseppe Barbieri.

<sup>199</sup> *Introduzione* a LIONELLO PUPPI, GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Le Venezie possibili: da Palladio a Le Corbusier*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, maggio-luglio 1985), Milano, Electa, 1985, p. 9.

<sup>200</sup> La mostra «ha inteso rivolgere la propria attenzione a ciò che ha avuto rilevanza, destinazione esplicita e dissimulata, intenzionalità di *progetto*, quanto, cioè, è stato pensato come possibile e tale non è divenuto. Ma, va detto, questo privilegiare il *progetto* non ha significato limitare rigorosamente l'interesse alla elaborazione architettonica o ingegnerie: se i progetti in tal senso prevalgono per ovvie ragioni, non manca quel particolare tipo di costruzione di una realtà urbana che è la progettazione della sua *immagine*, e, su altro versante, la critica destrutturante e rivelatrice dei punti nodali, delle connessioni, delle cerniere dove realtà fisica, immagine, funzioni e senso dell'urbano dan vita a un serrato discorso di linguaggi e di strutture su cui viene articolandosi la forma-città», *ibidem*.

proprio a partire dagli sguardi e dalle intenzioni con le quali è stata osservata, ha riprodotto non una, ma infinite città.

TAV. I

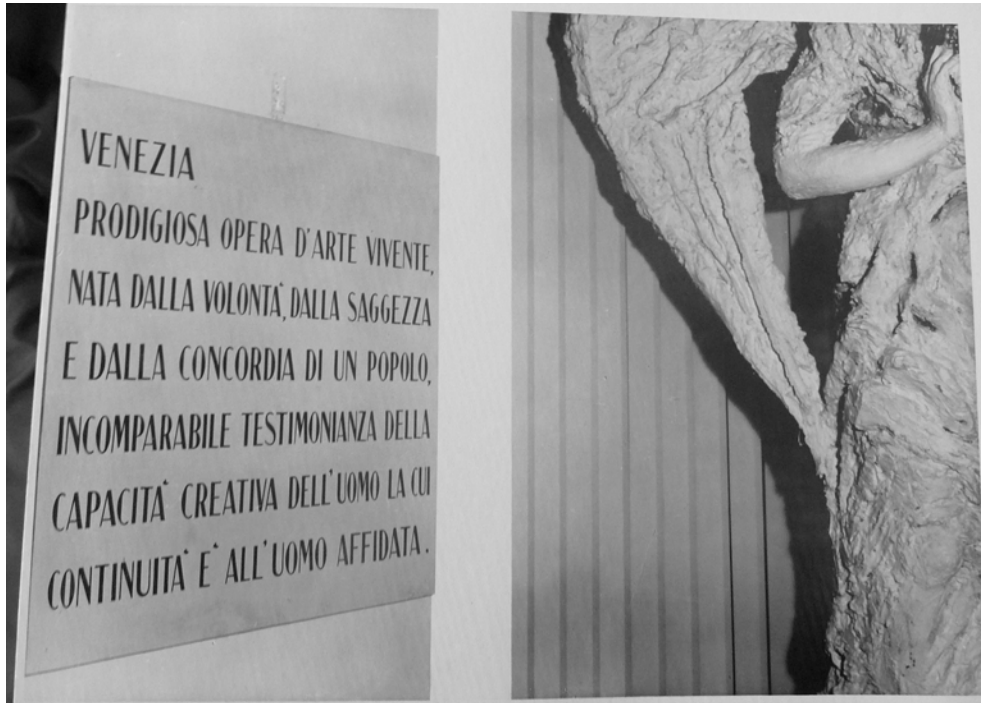


Fig. 1 – “Venezia Viva”: entrata



Fig. 2 - “Venezia viva”: l’arte in Laguna prima della fondazione della città



Fig. 3 - "Venezia viva": l'arte in Laguna prima della fondazione della città



Fig. 4 - "Venezia viva": la Laguna prima della fondazione della città





Fig. 5 - "Venezia viva": sala su Torcello



Fig. 6 - "Venezia viva": Le origini della città e la chiesa di San Marco



Fig. 7 – “Venezia viva”: Le origini della città e la chiesa di San Marco



Fig. 8 – “Venezia viva”: Le origini della città e la chiesa di San Marco



Fig. 9 – “Venezia viva”: sala su Palazzo Ducale



Fig. 10 - “Venezia viva”: sala su Venezia nel Rinascimento



Fig. 11- “Venezia viva”: sala su Venezia nel Rinascimento



Fig. 12- “Venezia viva”: sala su Venezia nel Seicento, particolare del “nastro”



Fig. 13 - "Venezia viva": sala su Venezia nel Settecento



Fig. 14 - "Venezia viva": sala su Venezia nel Settecento



Fig. 15 - "Venezia viva": sala su Venezia nell'Ottocento e sala Sul Canal Grande



Fig. 16 - "Venezia Viva": sala sul Canal Grande



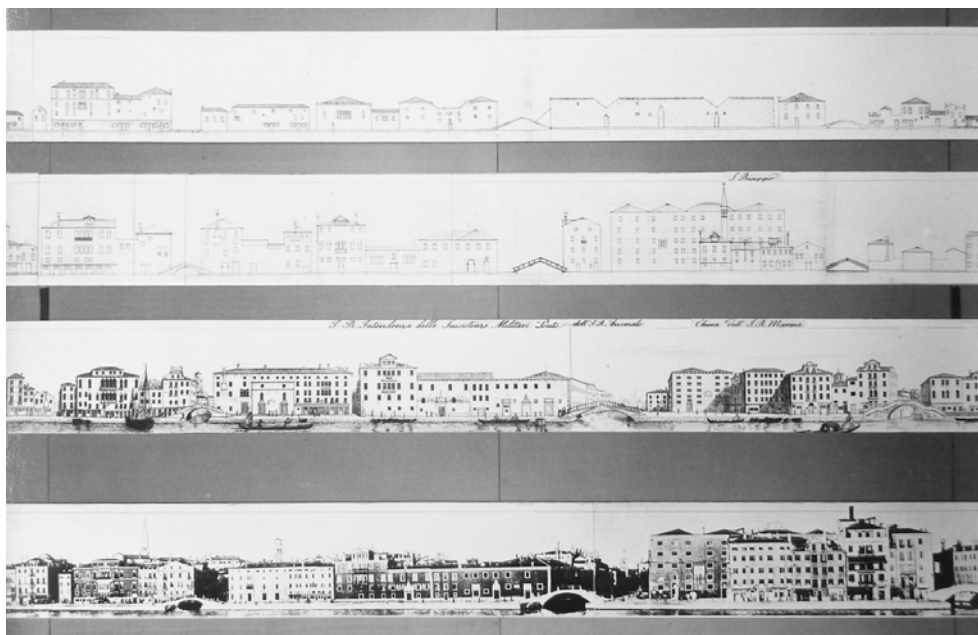


Fig. 17 - "Venezia viva": pannello sul Canal Grande



Fig. 18 - "Venezia viva": i problemi attuali



Fig. 19 - "Venezia viva": sala "Idea di Venezia e saluto agli stranieri"

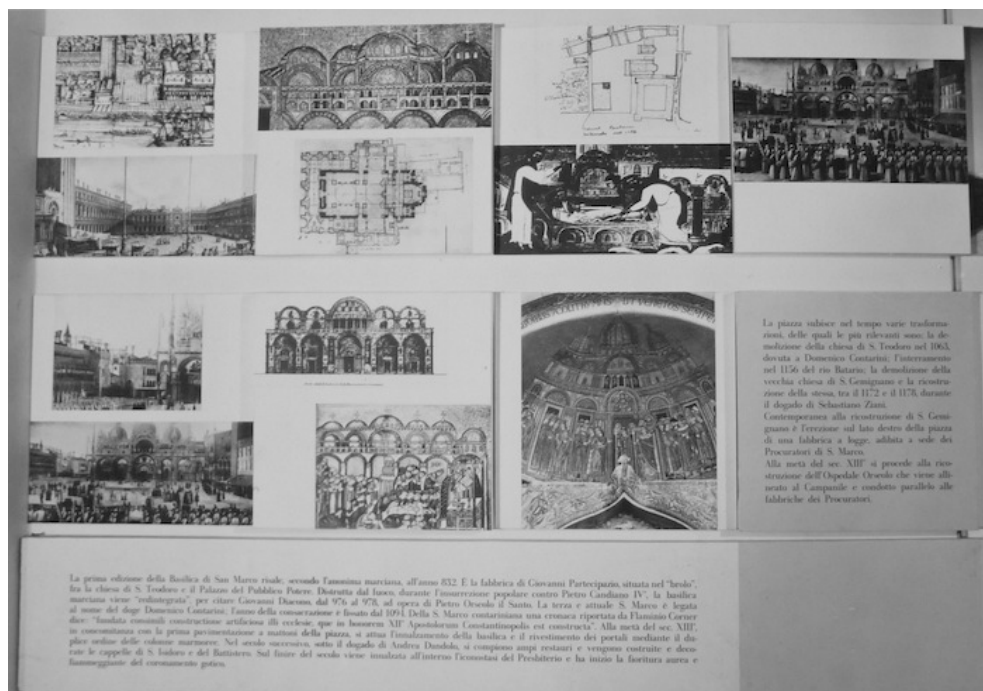


Fig. 20 – Pannello che mostra l'uso documentario delle immagini fotografiche dei monumenti architettonici

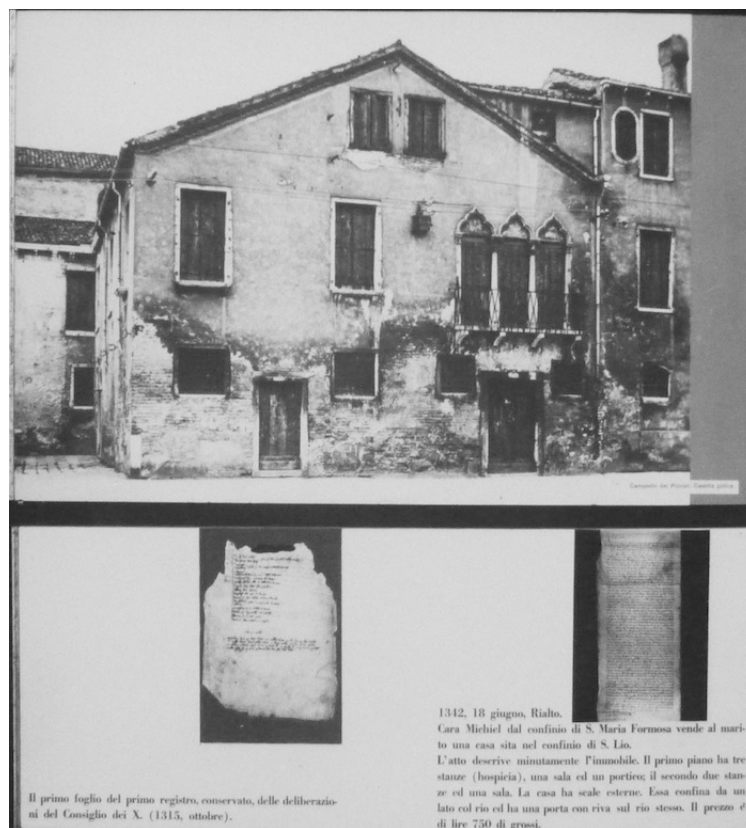


Fig. 21 – Pannello sull'edilizia minore



### III

#### CAPITOLO QUINTO

#### **L'esperienza di Venezia nel XXI secolo: criteri e strategie per una fruizione multimediale della città**

L'analisi delle fonti storiche condotta nei primi capitoli ci ha permesso di far emergere le questioni salienti che riguardano il legame tra la fruizione di Venezia e le sue rappresentazioni; nel quarto capitolo, invece, si sono messe a fuoco le principali modalità con cui la città è stata mostrata nelle esposizioni più significative del XX secolo. Ora è necessario comprendere come tutte queste istanze possano essere tradotte in modalità di fruizione aggiornate ai mezzi e alle strategie comunicative più attuali, all'interno di un sistema incentrato sull'utilizzo delle nuove tecnologie e della multimedialità.

Tale sistema, che dovrebbe avere la forma di un centro-laboratorio nel quale si collocano dispositivi di interazione tra fruitore e contenuti, non deve porsi «come obiettivo l'esposizione delle metodologie che hanno permesso di condurre a termine una ricerca, ma piuttosto i loro risultati, e quindi implicitamente la loro efficacia e [...] e lo scenario che ha permesso di raccogliarli»<sup>1</sup>. I dati dovranno dunque essere filtrati, interpretati e ricodificati secondo le potenzialità date dal mezzo tecnologico, al fine di trasmettere a coloro che ne faranno esperienza informazioni e strumenti idonei alla comprensione della città. Le esperienze che sino a oggi hanno visto protagonista la

---

<sup>1</sup> DANIELE MANACORDA, *Musei della città, qualche osservazione di carattere generale sul caso di Roma*, in *I Musei della città...* cit. pp. 225-236, qui p. 231-232; Il discorso di Manacorda riguarda i musei della città, tuttavia può essere applicato anche nel caso di un centro multimediale. Lo studioso chiarisce che «La tradizione accademica indugia ancora, a volte quasi per inconscia citazione delle gallerie collezionistiche, in esposizioni tanto pedanti quanto reticenti di serie di oggetti raccolti per classe, forma tipologia [...]. Vien fatto di pensare che un (inavvertito e frainteso) condizionamento metodologico deleghi al museo il compito di trasmettere il modo in cui gli studiosi organizzano i dati piuttosto che i dati stessi e il loro significato come fonti storiche», ivi p. 230.

città in termini comunicativi ed espositivi possono contribuire a fornire spunti critici e metodologici per impostare il lavoro di *messa in scena* dei contenuti. Sarà dunque opportuno, prima di passare a descrivere la nostra idea di fruizione multimediale di Venezia, compiere una disamina delle principali questioni ed esperienze che riguardano le strutture che, più di altre, si pongono come termine di confronto imprescindibile per il nostro lavoro, ovvero i musei della città.

### 5.1 - I musei della città nell'ottica della comunicazione: problemi e spunti critici

Il tema dei musei della città, e più in generale il problema di come impostare la comunicazione al pubblico dei contenuti e della storia relativa a un particolare contesto urbano, ha assunto a partire dalla seconda metà degli anni Novanta del Novecento un ruolo centrale all'interno del dibattito sui musei<sup>2</sup> [Figg. 1-3]. Sono state inaugurate nuove strutture, o modificate quelle di più antica concezione, in Italia e in Europa<sup>3</sup>,

---

<sup>2</sup> A partire dai due convegni dedicati espressamente ai musei della città, il primo nel 1993 a Londra [cfr. NICHOLA JOHNSON (a cura di), *Reflecting Cities*, proceedings of the First International Symposium on City Museum, London, Museum of London, 1993], in occasione del quale «viene creata, su iniziativa di Max Hebditch allora direttore del Museum of London, l'Associazione Internazionale dei Musei delle Città (International Association of City Museums): un'associazione di carattere informale, senza direttori, membri, quote associative o elezioni, con lo scopo principale di organizzare un simposio biennale e facilitare il dibattito e lo scambio di idee tra i professionisti coinvolti nella gestione dei musei della città che si stavano confrontando con i medesimi problemi» (FEDERICA VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo della città: una risorsa per il futuro dei centri antichi*, tesi di dottorato, Fondazione Scuola Studi Avanzati in Venezia - Co-tutorato con Università IUAV di Venezia, Dottorato in Storia dell'architettura e della città, Scienze delle arti, Restauro, tutor Donatella Calabi, Giulio Mirabella Roberti, a.a. 2006, p. 133). Il secondo convegno si svolse nel 1995 a Barcellona: cfr. *Second International simposium on City Museums*, Barcelona, 1995.

<sup>3</sup> Si vedano in particolare il recente "Genius Bononiae. Musei nella città", inaugurato nel gennaio 2012, un «percorso culturale, artistico e museale articolato in edifici nel centro storico di Bologna, restaurati e recuperati all'uso pubblico» (cito dal sito web): la Biblioteca d'Arte e di Storia di San Giorgio in Poggiale, il complesso di San Colombano, la Chiesa di Santa Cristina, la Santa Maria della Vita, Palazzo Fava, Casa Saraceni, il complesso di San Michele in Bosco e, come fulcro della rete museale, l'esposizione presso Palazzo Pepoli, nella quale viene raccontata la storia della città dalle origini al Novecento, in un allestimento che combina oggetti, apparati esplicativi, racconti audiovisivi e narrazioni multimediali [<http://www.genusbbononiae.it/index.php>]; sempre nel gennaio 2012 ha inaugurato il Museo storico dell'età veneta - il '500 interattivo di Bergamo, un museo multimediale, allestito presso il Palazzo del Podestà, che si è posto l'obiettivo di rappresentare la città di Bergamo e le sue relazioni con il Ducato veneziano, nel secolo di massima espansione della Serenissima sulla terraferma. Il museo è stato realizzato dalla Fondazione Bergamo nella Storia, che gestisce altri musei della città (Museo storico dell'Ottocento, Museo storico del Novecento, Museo Donizetti) [[http://www.palazzodelpodesta.it/museo\\_storico\\_eta\\_veneta.aspx](http://www.palazzodelpodesta.it/museo_storico_eta_veneta.aspx)]; tra il luglio e il dicembre 2011 ha invece



realizzati diversi convegni e giornate di studio<sup>4</sup>, istituiti centri e unità di ricerca universitari<sup>5</sup>, nonché pubblicati importanti volumi sull'argomento<sup>6</sup>. Non è nostro compito ripercorrere in dettaglio il dibattito su questa particolare istituzione museale; le brevi note che seguono, infatti, hanno lo scopo primario di collocare le proposte che emergeranno da questo studio all'interno di tale dibattito, e soprattutto chiarire quali

---

inaugurato il nuovo Museum of Liverpool: il museo era stato fondato nel 1993 con sede presso i Pilotage and Salvage Association buildings del porto della città e venne chiuso nel 2006 per consentire una sostanziale ristrutturazione degli edifici e il completo riallestimento delle gallerie. Il museo riapre

<sup>4</sup> A seguito dei due convegni sopracitati, si sono svolti altri due simposi internazionali: nel 2000 presso il Musée de la ville du Luxembourg e nel 2005 presso l'Amsterdam Historisch Museum, dal titolo "City Museums as Centres of Civic Dialogue?" [cfr. VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo della città...* cit. p. 134]. Più recentemente anche l'Italia ha ospitato convegni dedicati sia ai musei della città che alla rappresentazione dei contesti urbani, anche in vista della loro musealizzazione, come "I Musei della città", organizzato dall'Associazione Italiana di Storia Urbana e tenutosi a Roma nel 2006 e il più recente "Digital Urban History. La storia della città raccontata all'epoca della rivoluzione informatica", che ha avuto luogo a Torino nel maggio 2012, organizzato dal Dipartimento di Architettura e Design del locale Politecnico. Vanno inoltre ricordate le conferenze annuali organizzate dal CAMOC - International Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities, fondato nel 2005 per iniziativa del Museo della Città di Mosca e collegato all'ICOM - International Council of Museums: le conferenze si sono svolte a Mosca (nel 2005), a Boston (nel 2006), a Vienna (2007), a Seoul (nel 2008), a Istanbul (nel 2009), a Shanghai (nel 2010) e a Berlino (nel 2011). La prossima conferenza è prevista nel 2013 a Rio de Janeiro [si veda in merito il sito web <http://camoc.icom.museum/index2.php>]. Dalla maggior parte di queste iniziative sono derivate pubblicazioni di grande spessore di cui si dà conto nelle note bibliografiche che seguono.

<sup>5</sup> Come l'unità di ricerca "Memoria e rappresentazione della città" dell'Università IUAV di Venezia [<http://www.iuav.it/Ricerca1/ATTIVITA-/aree-temat/memoria-ra/>], responsabile prof. Donatella Calabi: Cfr. DONATELLA CALABI, *Per la costituzione di un laboratorio di ricerca su memoria e rappresentazione della città presso l'Università Iuav di Venezia*, in *I Musei della città...* cit. pp. 341-346; EAD., ELENA SVALDUZ, *Dalla storia al museo: memoria e rappresentazione della città*, in *La città nel museo, il museo nella città. Documentare il presente tra identità civiche e nuove relazioni urbane*, atti della XII Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (Venezia, IUAV, 24 novembre 2008), Venezia, Regione Veneto, 2008, pp. 80-90.

<sup>6</sup> La bibliografia sui musei della città è abbastanza vasta e comprende tematiche trasversali e multidisciplinari. Si da conto qui delle principali pubblicazioni, soprattutto le più recenti, sul tema, mentre voci più specifiche si ritroveranno nelle note che seguono: cfr. *Reflecting Cities...* cit.; *Second International symposium...* cit.; *City Museum. Dossier*, «Museum International», XLVII (1995), n. 187, pp. 40-45; GAYNOR KAVANAGH, ELISABETH FROSTICK (a cura di), *Making City Histories in Museums*, London & New York, Leicester University Press, 1998; PELLEGRINO BONARETTI, *La città del museo. Il progetto del museo fra tradizione del tipo e idea della città*, Firenze, Edifir, 2002; CRISTOFORO SERGIO BERTUGLIA, CHIARA MONTALDO, *Il museo della città*, Milano Franco Angeli, 2003; RENÉE KISTEMAKER (a cura di), *City Museums as Centres of Civic Dialogue?*, proceedings of the fourth conference of the International Association of City Museums (Amsterdam, 3-5 novembre), Amsterdam, Amsterdam Historisch Museum, 2006; STEFANO BENETTI, ALBERTO GARLANDINI (a cura di), *Un museo per le città. Ruolo, funzioni e prospettive dei Musei civici accreditati*, atti del convegno (Mantova, Teatro Bibiena, 19 giugno 2006), Torino, Allemandi, 2007; *La città nel museo, il museo nella città...* cit.; MASSIMO NEGRI, GRAZIANO CAMPANINI (a cura di), *Il futuro dei musei della città in Europa: esperienze e prospettive*, Bologna, Bononia university press, 2008; *I Musei della città...* cit.; IAN JONES, ROBERT R. MACDONALD, DARRYL MCINTYRE (a cura di), *City museums and city development*, Lanham, AltaMira press, 2010; IAN JONES, ERIC SANDWEISS, MARLEN MOULIOU, CHET ORLOFF (a cura di), *Our Greatest Artifacts. Essays on Cities and Museums about them*, Istanbul, ICOM's International Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities, 2012. Ricordiamo altresì il già citato lavoro di dottorato di Federica Varosio, che ha il merito

aspetti su cui si è riflettuto negli ultimi anni si legano più strettamente alla tipologia di fruizione a cui ci si riferisce.

Le questioni su cui si sono maggiormente indirizzati gli studi in materia riguardano in generale il problema tipologico, mirato alla definizione di cosa *sia* un museo della città, la qualità dei contenuti, ovvero cosa effettivamente il museo debba *mostrare* e come, il rapporto con lo spazio urbano concreto e con i propri destinatari e le problematiche di gestione dell'istituzione<sup>7</sup>. Si tratta di questioni che si intrecciano su diversi livelli e si incontrano in numerosi punti, tale è la complessità di questa particolare istituzione museale. La prima problematica, infatti, è ancora oggi motivo di dibattito, e lo sarà probabilmente a lungo, poiché l'oggetto stesso dell'espone, la città, è un sistema complesso ed eterogeneo sia nelle sue emergenze strutturali e architettoniche, che sul versante del contesto socio-culturale, e dunque non permette una definizione unica<sup>8</sup>. Ne deriva che «nel momento in cui si vano ad analizzare le realizzazioni concrete dell'idea “museo della città” emergano delle incongruenze, o meglio degli equivoci interpretativi, che possiamo considerare frutto del lungo passato di alcune istituzioni museali e della predominanza culturale data in alcune città a un particolare periodo storico»<sup>9</sup>. Come sottolinea Federica Varosio, e come è stato ribadito anche in altri contesti, la riflessione coinvolge *in primis* il problema delle differenze tra museo della città e museo civico<sup>10</sup>, che vengono spesso confusi, specialmente nel nostro paese. Il primo è strettamente legato a una collezione che emerge dalla storia urbana ma non riesce a rappresentarla nella sua interezza<sup>11</sup>, il secondo è maggiormente votato a dare

---

<sup>7</sup> Non prenderemo in considerazione in dettaglio tale genere di questioni, che appartengono a una sfera di analisi amministrativa ed economica e dunque sono lontane dagli ambiti del presente lavoro.

<sup>8</sup> Cfr. CRISTOFORO SERGIO BERTUGLIA, LUCA STARICCO, *Complessità, autoorganizzazione, città*, Milano, Franco Angeli, 2000.

<sup>9</sup> VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo della città...* cit. p. 124. Infatti: «cities can be musealised from various points of view and in connection with various museological approaches: historical museums, sociological museums, museums that collect remnants of the past, that depict the present of a city, or that project its future. Some museums were for the masses, and some for the elite. Some museums were intended to display a city for the benefit of visitors, and some were intended to reinforce a sense of a city's identity for the benefit of the civic feeling of its citizens»: JEAN-LOUIS POSTULA, *City museums, community and temporality: a historical perspective*, in *Our Greatest Artefact: the City...* cit., pp. 31-43, qui p. 42.

<sup>10</sup> Cfr. ANNA MARIA VISSER TRAVAGLI, *Museo civico-museo della città-museo e città. Profilo storico, trasformazioni, e nuovi compiti di un'istituzione locale*, in *I Musei della città...* cit. pp. 51-71

<sup>11</sup> «Il museo civico tradizionale, generalmente ospitato in un palazzo storico, raccoglie le opere d'arte che hanno caratterizzato la storia antica di una città, come dipinti, vedute, sculture, collezioni d'armi, e di arredi sacri, seguendo un allestimento che spesso non mira a presentare il fatto urbano e la relativa storia nel suo complesso, ma si limita ad ordinare gli oggetti secondo criteri per lo più cronologici e

spazio anche a frangenti poco frequentati dai musei civici tradizionali, come la cultura materiale o la storia del patrimonio architettonico, o ancora le questioni legate alle origini della città e alle sue preesistenze. Diversi musei della città in Italia sono nati trasformando l'istituzione di impostazione ottocentesca in strutture più moderne e funzionali alla visita. Si vedano in questo senso i casi, entrambi di recente ristrutturazione, del Museo della città di Carpi<sup>12</sup> e il Museo di Santa Giulia a Brescia, il quale si presenta come esempio per diverse tipologie di museo della città<sup>13</sup>.

Ne consegue che una definizione tipologica non può non passare anche per la ricostruzione delle origini del museo della città e a quelli che vengono considerati i suoi precursori, nell'ottica della conservazione di una memoria storica in pericolo<sup>14</sup>, ovvero il primo luogo il Musée des Monuments Français<sup>15</sup>, nonché i primi esempi di museo della città, come il Musée Carnavalet di Parigi<sup>16</sup>; ma anche dalla distinzione con altre tipologie museali, come il museo archeologico e il museo d'architettura che, sebbene tangenti in alcuni punti con le istituzioni dedicate alla città<sup>17</sup>, si dedicano ad ambiti

---

rappresentativi dell'ideologia borghese che ha dato forma a questa istituzione»: VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo della città...* cit., p. 125.

<sup>12</sup> Cfr. MANUELA ROSSI, *Il Museo (della città) di Carpi*, in *I musei della città...* cit. pp. 153-172. «Il Museo della Città espone, razionalizzandolo nel filo cronologico della storia di Carpi, il patrimonio artistico e artigianale del vecchio Museo civico fondato nel 1898. Quell'istituto, in pieno clima positivista, aveva raccolto nelle sue collezioni, oltre a opere d'arte, tutto ciò che esprimesse l'attività e l'ingegno dell'uomo nei secoli della vita di Carpi. Dalle produzioni ceramiche alle terrecotte, dalle scagliole ai cimeli risorgimentali, passando per volumi a stampa e documenti, ma anche frammenti architettonici e decorativi della città, si arriva a macchinari, attrezzi e documentazione multimediale della attività agricola, quindi della produzione del truciolo fino alla più recente attività imprenditoriale del tessile abbigliamento»: si trova in <http://www.palazzodeipio.it/imusei/Sezione.jsp?idSezione=32>.

<sup>13</sup> Cfr. GIUSI LO TENNERO, *Museo della città e parco archeologico. L'ex monastero di Santa Giulia a Brescia e il "Progetto Brixia"*, in *I Musei della città...* cit., pp. 113-134; GIOVANNI TORTELLI, ROBERTO FRASSONI, *Santa Giulia, Brescia. Dalle domus romane al museo della città*, a cura di Manuela Castagnara Codeluppi, Milano, Electa, 2008 (con bibliografia). Sito web: <http://www.bresciamusei.com/santagiulia.asp>.

<sup>14</sup> Cfr. BARBIERI, *Comune e diverso...* cit., pp. 43-49.

<sup>15</sup> Fondato da Alexandre Lenoir per salvare il patrimonio monumentale francese dalle distruzioni compiute durante la Rivoluzione e aperto al pubblico nel 1795. Cfr. Lisa Regazzoni, *Il Musée des Monuments français. Un caso di costruzione della memoria nazionale francese*, «Storicamente», III (2007), consultabile al sito [http://www.storicamente.org/05\\_studi\\_ricerche/regazzoni.htm](http://www.storicamente.org/05_studi_ricerche/regazzoni.htm). Sugli atti di vandalismo compiuti durante la Rivoluzione francese si veda DANIEL HERMANT, *Destruction et Vandalisme pendant la Révolution Française*, in «Annales. Economies, Societes, Civilisations», XXXIII (1978), n. 4, pp. 703-719.

<sup>16</sup> Cfr. JEAN-MARC LERI, *Musée Carnavalet. Histoire de Paris*, Paris, Fragments Editions, 2000. Cfr anche ROSA TAMBORRINO, *Museo, identità e costruzione della memoria urbana nella Parigi di metà ottocento*, in *I Musei della città...* cit., pp. 15-48.

<sup>17</sup> «A ben veder, i tre equivoci interpretativi qui citati (civico, archeologico, architettonico) rappresentano tre aspetti che concorrono contemporaneamente alla realizzazione di un museo della città, e dovrebbero essere sempre tutti presenti»: VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo della città...* cit., p. 127.

ristretti del patrimonio e dunque non possono ambire a rappresentare da soli la complessità che caratterizza un organismo urbano. In altri casi il dibattito si è incentrato sulle problematiche connesse alle qualità *plurali* di determinati oggetti, come talune opere d'arte, ovvero al fatto che essi possano essere considerati allo stesso tempo espressioni artistiche e testimonianze storiche legate alla città; si è dunque talvolta verificata la contrapposizione tra musei d'arte e musei storici, che hanno rivendicato entrambi il diritto di esporre tali segni, come nel caso di alcuni dipinti di Rembrandt che sono stati contesi tra il Rijksmuseum e l'Amsterdam Historisch Museum<sup>18</sup>. In questi casi «i Musei della città non possono che essere dinamici [...], nel riconsiderare frequentemente i loro assunti, nel far attenzione ai propri intenti e alla necessità di un lavoro interdisciplinare, nel rinviare [...] ad altre raccolte cittadine»<sup>19</sup>.

Un altro significativo dibattito riguarda non tanto il ruolo e la definizione dell'istituzione, ma un aspetto più specifico, anche se non scindibile dal problema tipologico: l'ambito (o gli ambiti) che il museo intende valorizzare, tema che si rivolge alla relazione tra passato, presente e futuro all'interno dello spazio espositivo e nella relazione col contesto urbano<sup>20</sup>, la quale incide sulla scelta dei contenuti, delle narrazioni e dei materiali da mettere a disposizione dei fruitori oppure, al contrario, la scelta dipende proprio da ciò che gli operatori si trovano ad avere a disposizione, sia in termini di collezione di oggetti, che a livello di patrimonio immateriale. Ne deriva che l'assetto e l'aspetto del museo possono variare in base alla decisione di *mettere in scena il passato* piuttosto che *il presente*. Nel primo caso, ovviamente, rientrano i musei della città di stampo tradizionale, quelli cioè che espongono una collezione di oggetti in successione cronologica o raccolti in base alla tipologia, ma che sostanzialmente non elaborano strutture di senso parallele che possano spiegarli e contestualizzarli, come avviene al Museo di Roma di Palazzo Braschi, che «ha sperato di raccontare Roma selezionandone l'arte e poco più»<sup>21</sup>. Soluzioni più innovative si ritrovano nei musei che

---

<sup>18</sup> Cfr. RENÉE E. KISTEMAKER, *The Origins of the Amsterdam Historical Museum and its Relations with the Rijksmuseum*, in CALABI, MARINI, TRAVAGLINI (a cura di), *I Musei della città...* cit., pp. 37-50.

<sup>19</sup> CALABI, MARINI, TRAVAGLINI, *Introduzione...* cit., p. 7.

<sup>20</sup> Si veda in merito il già citato POSTULA, *City museums, community and temporality...* cit., che analizza la questione sulla base di tre casi studio: il Musée Carnavalet di Parigi, il Museo della Città di Bruxelles e il Museo della città di New York (con relativa bibliografia).

<sup>21</sup> MANACORDA, *Qualche osservazione di carattere generale...* cit., p. 229. Dal 2012 al museo si è affiancato un centro multimediale, di cui parleremo nelle pagine seguenti, che però non incide sulla struttura

adottano il metodo stratigrafico derivante dalle scienze archeologiche, «il quale permette di indagare su periodi storici successivi e di utilizzare sovrapposizioni delle strutture fisiche»<sup>22</sup> che vengono riportati nell'allestimento, talvolta a contatto diretto con lo scavo. Musei che utilizzano impostati secondo tale prospettiva sono il Museum of London<sup>23</sup>, l'Amsterdam Historisch Museum<sup>24</sup>, il Museo della città di Barcellona<sup>25</sup>; musei che sorgono su contesti archeologici, in Italia, sono, tra gli altri, il già citato Museo di Santa Giulia a Brescia<sup>26</sup>, il museo della Crypta Balbi a Roma<sup>27</sup> e il MuseoTorino<sup>28</sup>.

Comprensibilmente, molti musei della città italiani, oltre a quelli citati, si sviluppano in corrispondenza di resti della città antica, grazie alle stratificazioni presenti nella maggior parte dei contesti urbani del nostro paese. Questo avviene anche in città europee, di cui alcune nominate, sebbene «la preoccupazione maggiormente ricorrente tra i principali musei della città europei [e statunitensi] è [...] la necessità di rapportarsi alla città e alla società del presente»<sup>29</sup> e, dunque, di rappresentarla: abbiamo già nominato il caso del Museum of Liverpool, ma altre esperienze significative, come il

---

dell'esposizione. Sul Museo di Roma si veda ROSSELLA LEONE (a cura di), *Il Museo di Roma racconta la città*, Roma, Gangemi, 2006.

<sup>22</sup> CALABI, MARINI, TRAVAGLINI, *Introduzione...* cit., p. 12.

<sup>23</sup> Sito web: <http://www.museumoflondon.org.uk/London-Wall/>.

<sup>24</sup> Cfr. *Amsterdam Historisch Museum*, Amsterdam Historical Museum, 1983. Sito web: <http://www.amsterdammuseum.nl/>.

<sup>25</sup> Cfr. JOAN ROCA I ALBERT, *The Barcelona History Museum: Gateway to the City*, 2009; ID., *El Museu d'Història de Barcelona, portal de la ciutat*, «Her&Mus: heritage&museography», II (2009), pp. 98-105. Sito web: [http://w3.bcn.cat/V64/Home/V64XMLHomeLinkPl/0,4468,335907851\\_335943991\\_1,00.html](http://w3.bcn.cat/V64/Home/V64XMLHomeLinkPl/0,4468,335907851_335943991_1,00.html). Cfr. anche i seguenti contributi in ADRIANO AYMÓNINO, INES TOLIC, *La vita delle mostre*, Milano, Mondadori, 2007: FEDERICA VAROSIO, *I musei della città tra memoria storica e dialogo contemporaneo: il caso veneziano*, 123-133; DARRYL MCINTYRE, *Rappresentare le storie urbane: i musei della città e l'allestimento espositivo*, 135-144; ANJA KERVANTO NEVANLINNA, *Interpretare la storia urbana: i musei e le storie della città*, pp. 145-157.

<sup>26</sup> Cfr. LO TENNERO, *Museo della città e parco archeologico ...* cit., p. 113: «Il carattere di eccezionalità di questo museo risiede nell'organizzazione della sequenza espositiva che, alle consuete sale tematiche, organizzate in senso diacronico a coprire l'intera storia della città, affianca un percorso parallelo dove sono le architetture costituenti il complesso a mostrare se stesse, testimoniando del loro passaggio attraverso l'età romana, altomedievale, romanica, dei Comuni, delle signorie e, infine, veneta».

<sup>27</sup> Sito web: <http://archeoroma.beniculturali.it/musei/museo-nazionale-romano-crypta-balbi>

<sup>28</sup> Cfr. DANIELE JALLA, *Museo Torino: riflessioni a partire da un'esperienza in corso di museo di storia della città*, in *La vita delle mostre...* cit., pp. 175-183. Il Museo Torino è stato inaugurato in una nuova veste il 17 marzo 2011 e, come indicato sul sito web relativo, «non è un nuovo museo, ma un museo nuovo, che raccoglie, conserva e aggiorna la conoscenza della città. Nel fare dei luoghi e degli spazi urbani la sua "collezione", MuseoTorino considera la città una collezione vivente, in mutamento e sviluppo costante. Museo della città presente – e quindi in costante progresso –, MuseoTorino è anche un museo di storia della città che si presenta nella duplice forma di museo 'diffuso', grande come la città, e di museo virtuale, un sito: questo»: cfr. <http://www.museotorino.it/site/museum>.

<sup>29</sup> VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo...* cit., p. 270.

museo della Città di Copenhagen, il Museum of London, il Leeds City Museum<sup>30</sup> attestano questa prospettiva [Fig. 4-5]. Anche se non nella totalità dell'allestimento, in tutti questi musei diverse gallerie o sale espositive sono dedicate alla comunicazione della città così come appare oggi, secondo diversi aspetti: urbanistico, sociale, culturale, economico e così via. In queste sezioni l'esposizione è caratterizzata dall'utilizzo di narrazioni in prima persona di personaggi significativi della società, ma anche si persone comuni, di oggetti e documenti che rappresentano la vita attuale, nonché dalla partecipazione della cittadinanza alla costruzione dei contenuti. In questo senso, infatti, essi mirano a instaurare un rapporto più diretto con il contesto urbano di riferimento.

Un altro campo di indagine riguardo il museo della città comprende infatti tutte le questioni legate alla sua apertura verso l'esterno, e all'interazione con la città nella sua complessità. È dunque particolarmente pertinente al nostro discorso, proprio per la volontà di istituire un rapporto stretto, su più livelli, con lo spazio urbano e con il contesto sociale, passato e presente. Le possibilità per cui un museo della città di stampo tradizionale può aprirsi all'esterno sono molteplici, come «la selezione di percorsi di visita nella città e l'identificazione di punti di 'lettura' privilegiati di edifici e quartieri [...]; la predisposizione di occasioni di informazione [...]; l'organizzazione di convegni e conferenze [...]»<sup>31</sup>. Tuttavia esse non sono in grado di stabilire legami duraturi e continuativi tra il museo e l'ambiente urbano di appartenenza.

Nel corso del Novecento si sono pertanto sviluppati «fitti rapporti fra il museo della città e il cosiddetto museo 'fuori dal museo', espressione riferita a quei beni culturali che, per la loro inamovibilità o per la possibilità di essere custoditi *in loco* non vengono trasferiti al museo»<sup>32</sup>. Si poneva dunque il problema di creare una rete che collegasse tra loro tutti questi segni e contestualmente emergevano altre possibilità connesse al territorio, che non si limitavano a prendere in considerazione oggetti e contesti materiali, o a porre l'attenzione solo su ciò che non poteva essere portato all'interno dello spazio allestitivo. Il punto di vista si inverte e si rivolge più direttamente verso il contesto urbano (ma anche ad aree più ampie: le periferie, le provincie, le regioni): sorgono i cosiddetti “ecomusei”, che vanno a cogliere nel territorio i propri contenuti,

---

<sup>30</sup> Sito web: <http://www.leeds.gov.uk/museumsandgalleries/Pages/Leeds-City-Museum.aspx>.

<sup>31</sup> BERTUGLIA, MONTALDO, *Il museo della città...* cit. p. 12.

<sup>32</sup> Ivi, p. 45.



in termini di storie individuali e narrazioni collettive, con una più spiccata attenzione verso tematiche sociali, antropologiche e ambientali. Gli ecomusei si sviluppano in Francia a partire dagli anni settanta del secolo scorso e sulla base della riflessione metodologica svolta da Georges Henri Rivière<sup>33</sup>, e si sono successivamente diffusi in altri contesti europei e italiani<sup>34</sup>. Sotto questo aspetto è interessante il progetto dell'Ecomuseo Urbano di Cagliari, il cui «obiettivo generale è ricondurre ad una visione unitaria eco museale l'intero ambito spaziale della città storica interconnettendo luoghi, architetture e i numerosi episodi puntuali espositivi o di archivio che consentono di cogliere, in forma univoca, i caratteri identitari dello spazio urbano su cui si è fondato lo sviluppo della comunità locale»<sup>35</sup>. Il “museo oltre il museo” può divenire altresì un modo per coinvolgere fasce di popolazione, che di norma non frequentano l'istituzione, a partecipare alle sue attività e a prendere parte alla creazione dei contenuti, in modo tale da restituire la complessità sociale dell'organismo urbano, da un punto di vista anagrafico, di genere, etnico, religioso o professionale<sup>36</sup>. Un esempio, in tal senso è il progetto “Becoming a Copenhagener” [Fig. 6] del museo della città di Copenhagen, che invita il visitatore a conoscere le diverse culture presenti nella città per far comprendere come l'“essere di Copenhagen” non significhi più, al giorno d'oggi, essere di origine danese<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Cfr. *La muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989; ANDRÉ DESVALLÉE, FRANÇOISE WASSERMAN, *Vagues. Anthologie de la Nouvelle Muséologie*, Savigny-le-Temple, MNES, 1994; DOMINIQUE POULOT, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2009.

<sup>34</sup> Cfr. PETER DAVIS, *Ecomuseums. A sense of Place*, Leicester University Press, 1999; MAURIZIO MAGGI, VITTORIO FALLETTI, *Ecomusei. Cosa sono e cosa possono diventare*, Torino, Allemandi, 2000; MAURIZIO MAGGI, DONATELLA MURTAS, *StrumentIRES. Ecomusei. Il Progetto*, Torino, IRES - Istituto di Ricerche Economiche Sociali del Piemonte, 2004.

<sup>35</sup> ANNA MARIA COLAVITTI, NICOLA USAI, *Il progetto dell'ecomuseo urbano di Cagliari: un percorso interdisciplinare per un museo di qualità*, in *I Musei della città...* cit., pp. 173-187.

<sup>36</sup> Cfr. VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo della città...* cit., pp. 275-276. Cfr. JOHN KINARD, *Intermediari tra il museo e la comunità*, in *Il nuovo museo*, a cura di Cecilia Ribaldi, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 64-72; LAYLA BETTY, *Involving citizens: a snapshot of some European city museums*, in *Our Greatest Artefact: the City...* cit., pp. 53-65; JETTE STADAHN, *Feeling at home? A city with room for everyone?*, in *Our Greatest Artefact: the City...* cit., pp. 89-105.

<sup>37</sup> «The Museum of Copenhagen has gathered a series of initiatives within its divisions of research, collections, outreach, exhibitions and communication under the heading of “Becoming a Copenhagener.” While the official national identity tends to be a closed system based on historic references, where one seems to either be or not be a Dane, a Copenhagener is something one can choose to become. Urban Copenhagen identities belong to an open rather than a closed category. For many international immigrants the simple statement of ‘I am a Copenhagener’ can put an end to years of agonising over one’s Danishness or lack thereof. The exhibition ‘Becoming a Copenhagener’ opened up or released a quite sensitive and rather tabooed discussion»: STADAHN, *Feeling at home?...* cit., p. 96

Tale tipologie “aperte all'esterno” possono appartenere (ma non sempre) alla categoria di museo diffuso<sup>38</sup>: tale definizione, che raggruppa anche situazioni che non possiamo strettamente definire *ecomusei*, si applica per quei musei, o sistemi di musei che frantumano la fruizione e la trasferiscono da un unico contesto a molteplici luoghi, secondo due modalità; in un caso, creando una rete di istituzioni museali diverse per tematiche esposte ma coerenti in relazione ai fatti urbani, con la possibilità che una di esse funga da collettore e diffusore di informazioni generali. Il museo della città vero e proprio, dunque, «può assumere il ruolo di coordinatore di alcuni musei cittadini (quelli che hanno a che vedere con la storia e la vita della città), illustrandone sinteticamente i contenuti all'interno del suo percorso espositivo, e rimandando alle visite dei singoli musei per un approfondimento degli argomenti trattati»<sup>39</sup>, come avviene per il già citato *Genus Bononiae* di Bologna. Un'alternativa a tale sistema, nel quale la diffusione delle informazioni non varca comunque i limiti degli spazi espositivi, si è data in taluni esempi che adottano postazioni informative fisse disseminate per la città, come il Museo Diffuso Urbano di Ancona<sup>40</sup> [Fig. 7]. Un'ulteriore possibilità è offerta alle istituzioni con l'avvento di dispositivi multimediali mobili, come gli *smartphone* e i *tablet*<sup>41</sup>, i quali hanno permesso la diffusione capillare nel contesto urbano dei contenuti e dei materiali digitalizzati, poiché essi vengono letteralmente *trasportati* dall'utente stesso e visualizzati durante l'esplorazione concreta della città. L'esplosione informativa connessa a questi ultime due tipologie (postazioni informative fisse e dispositivi mobili) è simile: si possono mettere a disposizione testi esplicativi, narrazioni audio, immagini, video che raccontino in dettaglio le peculiarità di un determinato luogo della città. Tuttavia nel caso di *smartphone* e *tablet*, soprattutto in presenza di connessione in rete *wireless* o UMTS, le possibilità di visualizzazione delle informazioni e personalizzazione della fruizione sono infinitamente maggiori: è infatti possibile ricorrere, ad esempio, a sistemi di riconoscimento simbolico, come il cosiddetto QRcode, attraverso il quale le informazioni vengono visualizzate sul dispositivo senza esservi state preventivamente

---

<sup>38</sup> Cfr. FREDI DRUGMAN, *Il museo diffuso*, in «Hinterland», n. 21-22 (1982), pp. 24-25; VALERIA MINUCCIANI (a cura di), *Il museo fuori dal museo. Il territorio e la comunicazione museale*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2005.

<sup>39</sup> BERTUGLIA, MONTALDO, *Il museo della città...* cit. p. 112.

<sup>40</sup> Sito web: <http://www.museodiffusoancona.it/>.

<sup>41</sup> Cfr. NANCY PROCTOR, *The Museum Is Mobile: Cross-platform content design for audiences on the go*, in «Museum and the web», 2010, <http://www.museumsandtheweb.com/mw2010/papers/proctor/proctor.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2010]

trasferite. Analogamente, si possono costruire delle *app* che contengano al loro interno tutte le informazioni necessarie alla fruizione di un determinato luogo. Interessanti, in questo senso, sono tutte le esperienze che ricorrono alla realtà aumentata: si tratta di sistemi di riconoscimento dell'immagine che permettono, attraverso l'inquadratura di una porzione di realtà con la fotocamera integrata al dispositivo, di visualizzare quella porzione di città in altri momento della storia, tramite ricostruzioni tridimensionali o fotografie. Come si diceva, tali dispositivi permettono di personalizzare la fruizione, attraverso la creazione di percorsi tematici, o la condivisione di materiali che l'utente stesso può generare e inviare al museo, che si potrebbe decidere di metterli nuovamente a disposizione del pubblico di visitatori. Strutture che adottano questa tipologia di strumenti sono moltissime; segnaliamo, tra le altre: il Museo di Roma a palazzo Braschi, con l'applicazione denominata "Rome view"; il Museo Diffuso Urbano di Ancona, parallelamente alle stazioni informative; il Museo Torino; in Europa il Museum of London con lo "Street Museum", uno dei primi progetti che ha utilizzato in questo modo i dispositivi portatili [Figg. 8.9]

La ragione di una così ampia diffusione dei musei diffusi o comunque di strumenti che permettono una fruizione contestuale di spazi urbani e di contenuti creati *ad hoc* dagli operatori museali, deriva dal fatto che si

garantisce [...] un approccio alla storia e alla materialità della città culturalmente più democratico, che attraverso un apparato informativo semplice, riconoscibile, e non invasivo rispetto alla città e alle sue funzioni, potrebbe contribuire a presentare la sua storia, a formare i suoi cittadini, a informare i suoi visitatori [...] è una visita non vincolata al museo in quanto *luogo*, che spesso costituisce verso il pubblico una sorta di barriera psicologica e limita la sua possibilità di partecipazione, e maggiormente rapportabile al museo in quanto *concetto*, come strumento che veicola conoscenza e contribuisce a "fare" storia della città<sup>42</sup>.

Quello che andiamo a definire in queste pagine, comunque, non è propriamente un museo della città e tuttavia alcuni elementi della riflessione su tale tipologia museale che sono emersi come fondamentali per una buona riuscita istituzionale possono essere

---

<sup>42</sup> VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo della città...* cit., pp. 289-290.

ripresi per cercare di definire le finalità che uno spazio multimediale possa avere. Infatti, sebbene questo non preveda l'esposizione di una collezione, certamente si pone lo scopo di comunicare contenuti che sono emersi dall'analisi delle testimonianze materiali, monumentali, pittoriche, documentarie, connesse alla città.

Ne deriva che un centro multimediale debba impostarsi come un laboratorio permanente di studio della città e, soprattutto, delle modalità della sua comunicazione, ovvero avere come finalità principale l'indagine sui metodi più attuali ed efficaci per la traduzione di contenuti scientifici in strumenti didattici pertinenti. In questo senso, esso si affiancherebbe a strutture museali vere e proprie, dove l'attenzione viene posta sulle componenti materiali della memoria urbana, e formare centri di ricerca complementari, ovvero spazi «di coordinamento delle attività di tutela, restauro e valorizzazione del patrimonio storico-architettonico dell'insieme urbano [...], in un più ampio progetto di riflessione sulla città contemporanea»<sup>43</sup>. L'obiettivo costante deve dunque essere quello di gettare un ponte tra il passato e il presente della città e, nel nostro caso, tale connessione deve avvenire nel segno delle possibilità di fruizione dello spazio urbano, lasciando ai musei il compito di riflettere sulle problematiche più strettamente legate alla progettazione socio-urbanistica<sup>44</sup>, in un'ottica di integrazione tra le due istanze che non deve essere mai abbandonata. Infatti, soprattutto un centro che abbia come scopo l'indagine della città nelle sue varie declinazioni per migliorarne la fruizione potrà pienamente svolgere il ruolo di «starting-point for the discovery of the city, which can lead people to look with fresh, more informed and more tolerant eyes at the richness of the present urban environment and to imagine beyond it to past and possible future histories»<sup>45</sup>.

Di conseguenza, se il museo della città vero e proprio «deve assommare le caratteristiche che contraddistinguono le istituzioni museali (conservazione delle opere, allestimento di esposizioni, trasmissione del messaggio museale) e quelle proprie dei centri culturali (coordinamento di attività e iniziative legate alla città, promozione dello

---

<sup>43</sup> Ivi., p. 273.

<sup>44</sup> Come si prefiggevano anche talune mostre che abbiamo descritto nel precedente capitolo. Sull'argomento si vedano i contributi in *City museums and city development...* cit.

<sup>45</sup> NICHOLA JOHNSON, *Discovering the city*, in «Museum International», XLVII (1995), n. 187, pp. 4-6, qui p. 6.

sviluppo culturale cittadino in tutte le sue forme e manifestazioni)»<sup>46</sup>, un centro multimediale potrebbe concentrarsi maggiormente sulla ricerca di valide strategie di interazione con lo spazio urbano e con i meta-contenuti ad esso collegati: ne consegue che il museo, che ha una sua storia e una sua connotazione ben precisa, diventa «la porta di accesso all'autenticità materiale che va a completare il racconto costruito nell'esposizione museale»<sup>47</sup>, racconto che subisce dei vincoli legati alla collezione, o alle stratificazioni archeologiche sulle quali sorge; questo, certamente può essere integrato con contenuti più ampi attraverso apparati illustrativi e didattici, anche multimediali (come avviene nei musei di tipo anglosassone, o nel *Genus Bononie* di Bologna), ma la tipologia degli oggetti influirà certamente nella definizione della sua struttura: così, come afferma Varosio, è la città stessa che completa il racconto museale. Al contrario un centro multimediale si pone in funzione della città e può costruire i suoi racconti senza vincoli apparenti, concentrandosi su quelle che sono le effettive necessità della fruizione urbana. Ciò non toglie che le due tipologie di strutture espositive possano (e dovrebbero) convivere e integrarsi.

Per tali ragioni un centro multimediale dovrebbe trarre spunto sia dai musei che mostrano la stratificazione temporale delle varie epoche in cui la città è sorta e si è sviluppata, fino al giorno d'oggi, sia le relazioni con lo spazio urbano vero e proprio, similmente a quanto avviene per i musei del territorio, gli ecomusei e i musei diffusi. Solo in questo modo esso potrà porsi come «strumento per una lettura continuamente rinnovata della città stessa, delle sue emergenze di interesse storico, artistico e ambientale, del suo patrimonio museale»<sup>48</sup> e contestualmente «concorrere alla decodificazione e all'interpretazione dei segni sparsi nel tessuto cittadino»<sup>49</sup>. Capacità di lettura e di interpretazione<sup>50</sup> della città sono dunque le competenze che uno spazio multimediale intende sviluppare nel visitatore e in funzione delle quali va orientato il lavoro di ricerca e analisi delle fonti, in vista di una loro traduzione in contenuti comunicabili e, in ultima istanza, della progettazione multimediale vera e propria.

---

<sup>46</sup> BERTUGLIA, MONTALDO, *Il museo della città...* cit. p. 14.

<sup>47</sup> VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo della città...* cit., p. 290.

<sup>48</sup> BERTUGLIA, MONTALDO, *Il museo della città...* cit., p. 97.

<sup>49</sup> Ivi, p.111.

<sup>50</sup> Cfr. VALERIA MINUCCIANI, *Musei e archivi, archivi musei*, in *Archivi da mostrare. Paesaggi e architetture in rete per una rete di progetti*, a cura di Laura Sasso, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2004, pp. 19-25, qui p. 19.

## 5.2 - Città e multimedialità

L'oggetto da comunicare, la città, è un insieme complesso e dunque suscettibile di interpretazione a diversi livelli, proprio perché in esso si intersecano istanze diverse: storiche, politiche, socio-economiche, architettoniche, urbanistiche, storico-artistiche, rituali, un ventaglio di significati intrecciati che è difficile scindere e allo stesso tempo rappresentare in una loro complessità di rete e di stratificazione cronologica. Anche solo concentrando la nostra attenzione sui singoli manufatti architettonici, ci si trova a gestire un patrimonio informativo e relazionale che mette in campo diverse discipline e che può essere visto, studiato, e comunicato secondo approcci differenti. Ne deriva che, in termini di ricezione e fruizione della città (in modo particolare a Venezia), è pertinente rilevare una conformità tra i regimi materiali e immateriali dell'oggetto, nell'imprescindibilità di concepire l'esperienza in senso partecipativo e performativo, invece che contemplativo e statico<sup>51</sup>: la città va esplorata, percorsa, osservata in modo dinamico nella sua consistenza fisica e, parallelamente, i fruitori dovrebbero essere *attivamente* in relazione con le componenti intangibili del contesto urbano, la cui conoscenza è condizione necessaria per comprendere l'intima natura del luogo in cui si trovano, siano essi visitatori o cittadini<sup>52</sup>.

La situazione ideale per arrivare a una comprensione il più possibile piena e consapevole del contesto urbano ricorre insomma nel momento in cui il pubblico si compone di fruitori coscienti e preparati all'interazione con lo spazio e gli elementi della città. Occorre dunque riflettere sulle modalità per giungere a tale obiettivo: non possono certo bastare strumenti tradizionali, come piante e guide cartacee; spesso

---

<sup>51</sup> Cfr. GIANFRANCO DIOTIGUARDI, *Prefazione*, in BERTUGLIA-MONTALDO, *Il museo della città...* cit., pp. 13-17; VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo...* cit., p. 273. Sulla dicotomia contemplazione-partecipazione nella fruizione si vedano SILVANA VASSALLO, ANDREINA DI BRINO, Pisa, Edizioni ETS, 2003; ANTONIO TURSI (a cura di), *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche, Estetica dei nuovi media. Forme espressive e network society*, Milano, Costa & Noland, 2007.

<sup>52</sup> Cfr. GIORGIO PICCINATO, *City museums, museum cities, modern cities*, in *Our Greatest Artefact: the City...* cit., pp. 19-29. Piccinato tratta in particolare delle relazioni tra visitatori e architettura modernista: «The essential characteristics of the Modern Movement in architecture still inform today's practice and indeed the towers, slabs or single family homes which make up our contemporary built environment are a legacy of that period. They are not on the periphery. On the contrary, they underpin the city in which most of us live. Yet so many of us react differently to the new in our surroundings and tend to feel more at home with the traditional, the old and the familiar. What interests me therefore is the every day urban experience, shared by citizens: the man or woman in the street» [p. 19]. L'autore prende in considerazione le città di Basilea (Svizzera), Chicago (USA) e Rovereto (Italia).



anche i percorsi condotti da guide turistiche preparate comunicano, per ovvie ragioni di praticità, una città preconfezionata e non stimolano una autentica inter-relazione cognitiva, poiché disperdono il messaggio rendendolo accessibile a una quantità di destinatari troppo alta e troppo eterogenea per poter risultare efficace. Per questa ragione negli ultimi due decenni si sono fatte strada pratiche e metodologie di restituzione e comunicazione della città che hanno sfruttato le potenzialità offerte dalle ICT e, al loro interno, dalla multimedialità, soprattutto in relazione alle istituzioni museali, in cui «nuove funzioni, più orientate verso la didattica, il contatto diretto, talvolta la manipolazione (da parte del pubblico) o l'intrattenimento, divengono prioritarie rispetto al passato»<sup>53</sup>. Sebbene negli ultimi anni siano emerse anche in Italia esperienze che adottano tale prospettiva<sup>54</sup>, bisogna riconoscere che i primi a comprendere le potenzialità della “messa in scena della storia” sono stati i musei di altri contesti europei, in particolar modo quelli anglosassoni, dove da diversi decenni (se non da secoli<sup>55</sup>) vengono adottate tecniche di *edutainment*<sup>56</sup> come «le ricostruzioni d'ambiente, le *period room*, gli episodi di *living history* [...], dove attori in costume mettono in scena personaggi o episodi storici che compaiono nel racconto museale e che interagiscono con il pubblico»<sup>57</sup>. Da queste prime esperienze ci si è successivamente evoluti verso forme ancora più innovative di fruizione, che hanno visto l'immissione nel museo e oltre il museo, a diversi livelli, di tecnologie multimediali<sup>58</sup>.

Quando si tratta di mettere in connessione il contesto urbano con la sua fruizione e in parallelo di sfruttare le potenzialità delle nuove tecnologie per rendere tale interazione il più possibile efficace e corretta, molti sono i fattori che entrano in gioco e che

---

<sup>53</sup> MARIA CLARA RUGGERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione culturale*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2000, p. 89. Cfr. VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo...* cit., p. 281.

<sup>54</sup> Come per i musei che abbiamo citato in testa al capitolo, e in particolare i casi di Bergamo e Bologna.

<sup>55</sup> Cfr. DONATA LEVI, *Musei e multimedialità: cenni per una frammentaria archeologia*, in MARIA MONICA DONATO, MASSIMO FERRETTI (a cura di), «Conosco un ottimo storico dell'arte»: *per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp.

<sup>56</sup> Cfr. EILEAN HOOPER-GREENHILL, *Musei: didattica, apprendimento ed edutainment*, in PIETRO A. VALERIANO, MARIA RITA DELLI QUADRI (a cura di), *Cultura in Gioco. Le nuove frontiere di Musei, didattica e industria culturale nell'era dell'interattività*, Firenze-Milano, Giunti, 2004, pp. 51-90.

<sup>57</sup> VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo...* cit., p. 282. Cfr. ERIC SANDWEISS, “The Novelty of the town”. *Museum, Cities and Historical Representation*, in *City museums and city development...* cit., pp.40-59.

<sup>58</sup> Cfr. EILEAN HOOPER-GREENHILL, *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in SIMONA BODO (a cura di), *Il Museo Relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 2003, pp. 1-39

riguardano i diversi aspetti che hanno potuto essere potenziati (o creati *ex novo*) grazie alle tecnologie informatiche<sup>59</sup>. Innanzitutto, ed è ormai quasi banale dirlo, l'avvento del digitale ha permesso, per l'appunto, la digitalizzazione dei materiali più eterogenei connessi alla storia della città e alle sue rappresentazioni, la costruzione di archivi informatizzati e l'organizzazione dei dati in database complessi<sup>60</sup>, nei quali le testimonianze materiali e immateriali possono essere non solo immagazzinate, ma soprattutto connesse tra di loro andando a formare, in un certo senso, la memoria storica<sup>61</sup> di un determinato contesto urbano secondo molteplici punti di vista (anche se non sempre presenti nella loro totalità): sociale, storico-artistico-architettonico, relativo alle tradizioni e ai costumi e molti altri.

L'avvento del digitale e di speciali software ha permesso altresì la ricostruzione tridimensionale di edifici e spazi urbani nelle loro diverse fasi di sviluppo e dunque la creazione di modelli di città virtuale (tante quante sono le trasformazioni che essa ha subito nel tempo)<sup>62</sup>, che può essere utilizzata nella pratica per diverse finalità. Innanzitutto, «tramite il virtuale possiamo [...] ristabilire la rete di relazioni che connettono l'oggetto culturale al suo contesto di provenienza, al territorio, alle

---

<sup>59</sup> Sulla relazione tra beni culturali e nuove tecnologie, interattività e virtualità, si vedano i recenti contributi: FRANCESCO ANTINUCCI, *Musei Virtuali*, Bari, Laterza, 2007; ANTONELLA SBRILLI, LOREDANA FINICELLI, *Informatica per i Beni culturali. Gli strumenti digitali e lo studio del patrimonio artistico*, Roma, RAM Multimedia, 2007; PAUL F. MARTY, KATHERINE BURTON JONES, *Museum informatics: people, information, and technology in museums*, New York, Routledge, 2008; *Using new technologies to explore cultural heritage*, atti del convegno (Washington, 4-5 ottobre 2007), Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2009; ELISA BONACINI, ELEONORA BELFIORE, *Nuove tecnologie per la fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale*, Roma, Aracne, 2011; GEORGIOS STYLIARAS, DIMITRIOS KOUKOPOULOS, FOTIS LAZARINIS, *Handbook of research on technologies and cultural heritage: applications and environments*, Hershey, Information Science Reference, 2011; Lucio Tommaso De Paolis, *Applicazione Interattiva di Realtà Aumentata per i Beni Culturali*, in «SCientific RESearch and Information Technology», I (2012), n. 2, pp. 121-132; MARIA TERESA NATALE, SERGI FERNÁNDEZ, MERCÈ LÓPEZ, *Handbook on virtual exhibitions and virtual performances*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, INDICATE, 2012; ANDREA TARTAGLIA, MATTEO GAMBARO, ROBERTO BOLICI, *Design and technologies for cultural heritage*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2012.

<sup>60</sup> Cfr. LEV MANOVICH, *Database as symbolic form*, 1999, in *Museum in a digital age...* cit., pp. 64-71. Si veda, ad esempio il progetto Nu.M.E della città di Bologna, cfr. FRANCESCA BOCCHI, ROSA SMURRA (a cura di), *La storia della città per il Museo Virtuale di Bologna. Un decennio di ricerche nel Dottorato di Storia e Informatica*, Bologna, Bononia University Press, 2010.

<sup>61</sup> Cfr. PIERRE LÉVY, *Building a Universal Digital Memory*, 2005, ivi, pp. 107-116.

<sup>62</sup> Sul virtuale si vedano almeno: HOWARD RHEINGOLD, *La realtà virtuale*, 1992, tr. it. Bologna, Baskerville, 1993; MICHAEL HEIM, *The Metaphysics of Virtual Reality*, New York-London, Oxford University Press, 1993; PIERRE LÉVY, *Il virtuale*, 1995, tr. it. Milano, Cortina, 1997; VITO CAPPELLINI, *La realtà virtuale per i Beni Culturali*, Bologna, Pitagora, 2000, seconda edizione 2009; FRANCESCA MORGANTI, GIUSEPPE RIVA, *Conoscenza, comunicazione e tecnologia: aspetti cognitivi della realtà virtuale*, Milano, Led, 2006.

tematiche antropologiche, storiche filosofiche e sociali, tecniche e artistiche di cui l'oggetto è espressione»<sup>63</sup>: ovvero, è attraverso il virtuale che i materiali *archiviati* possono prendere forma nella ridefinizione di un aspetto o di una fase della storia della città. Se nella redazione di banche dati, infatti, le relazioni tra i materiali e i metadati vanno a comporre la struttura informativa che sta dietro l'oggetto culturale, nel passaggio dall'archiviazione alla restituzione tridimensionale essi vengono sottoposti a interpretazione, elaborazione e traduzione per confluire «in un unico ambiente di fruizione virtuale, multidimensionale e multidisciplinare, auspicabilmente senza perdere, nel corso delle varie fasi di elaborazione, l'originaria qualità scientifica dell'informazione»<sup>64</sup>. Nonostante tali potenzialità, spesso questo genere di visualizzazioni vengono utilizzate dal solo pubblico specialista, ovvero dagli studiosi di storia della città e di storia dell'architettura, mentre è auspicabile che il loro utilizzo venga ampliato ed entri in maniera integrata nei contesti di fruizione multimediale della città, così come avviene nel caso di esperienze di ricostruzione del patrimonio archeologico, per cui possiamo citare, come caso esemplare, il Museo Virtuale della Via Flaminia, ospitato presso le Terme di Diocleziano a Roma<sup>65</sup>

Un'altra modalità comunicativa che sfrutta le potenzialità delle nuove tecnologie, nonché del *filmmaking*, rientra nell'ambito del cosiddetto *digital storytelling*<sup>66</sup>: si tratta di sistemi che impostano la comunicazione al fruitore sul racconto e la narrazione e dunque utilizzano le informazioni per ricreare contesti realistici in cui personaggi (anche reali, tramite interviste) offrono contenuti complessi ai visitatori. Tale prospettiva è stata adottata in diversi contesti espositivi elaborati dal gruppo Studio Azzurro, che ha fatto della prospettiva narratologica la cifra del suo operare<sup>67</sup> [Fig. 10]. Per quanto riguarda contesti museali dedicati alla città, un esempio calzante è il museo della città di Amsterdam, dove lungo le sale espositive si incontrano personaggi

---

<sup>63</sup> EVA PIETRONI, *Le tecnologie digitali per la valorizzazione e la comunicazione dei beni culturali: alcune nuove vie della ricerca*, in LUCIANO CESSARI, ANNA LUCIA D'AGATA (a cura di), *Città, siti, musei. La ricerca scientifica e l'innovazione tecnologica per lo sviluppo del territorio*, Roma, Gangemi, 2011, pp. 37-42, qui p. 37.

<sup>64</sup> Ivi, p. 37.

<sup>65</sup> Cfr. <http://www.vhlab.itabc.cnr.it/flaminia/>.

<sup>66</sup> Cfr. LUCIA CATALDO, *Dal museum theatre al digital storytelling: nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, Milano, Franco Angeli, 2011. Cfr. anche MARIA CLARA RUGGERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2000.

<sup>67</sup> Cfr. STUDIO AZZURRO, *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale, 2011.

interpretati da attori e proiettati sulle pareti e su pannelli, i quali raccontano la storia della città secondo diversi punti di vista, in base alla classe sociale di appartenenza del personaggio che incarnano [Fig. 11]. Non vanno infine dimenticati i dispositivi mobili, di cui si è discusso in merito ai musei della città e sui quali non ci soffermiamo, poiché non rientrano nel campo delle modalità di fruizione previste dalle proposte che verranno illustrate.

### 5.3 - Venezia e la multimedialità

Le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie, dalla multimedialità e dall'interattività<sup>68</sup> permettono dunque di rendere concretamente visibili i nessi tra lo spazio urbano, così come esso si presenta al giorno d'oggi, e la pluralità di rappresentazioni, narrazioni, informazioni e strutture del pensiero che hanno portato alla sua formazione e al suo sviluppo e contestualmente tradurli in un linguaggio immediato e comprensibile al pubblico, perché modulabile secondo le esigenze dei diversi visitatori, a partire da alcune modalità di fruizione imprescindibili. Ne deriva che la progettazione di uno spazio che sfrutti la multimedialità e le tecnologie dell'informazione deve procedere secondo due percorsi tangenti: il primo che riguarda gli elementi attraverso i quali Venezia può far passare la comunicazione di se stessa, che possono essere sia generali, ovvero legati alla sua esistenza in quanto città, che peculiari, ovvero derivanti dalla sua storia specifica; dall'altro lato si dovrà ragionare sulle reali necessità del pubblico di fruitori e soprattutto sulle differenze che intercorrono tra le diverse categorie (che sono geografiche, anagrafiche, tipologiche e così via), le quali generano diverse interpretazioni della stessa città, poggiando su conoscenze preconette che sono diverse da persona a persona.

Questo secondo percorso di analisi è territorio delle discipline cognitive, le quali si preoccupano di chiarire il rapporto tra il fruitore e l'oggetto di conoscenza e mettere in luce i meccanismi secondo i quali avviene la comprensione e l'apprendimento delle

---

<sup>68</sup> Sull'interattività si veda il recente: LUCIANO GAMBERINI, LUCA CHITTARO, FABIO PATERNÒ, *Human-Computer Interaction. I fondamenti dell'interazione tra persone e tecnologie*, Milano, Pearson, 2012.

conoscenze e delle competenze utili alla sua decodifica<sup>69</sup>. Il lavoro svolto nei capitoli precedenti si è invece concentrato sulla prima problematica, cercando di individuare quelli che sono gli elementi imprescindibili della fruizione di Venezia, attraverso la disamina del momento della sua storia in cui la città ha iniziato a essere esperita in senso più propriamente turistico. A differenza di quanto fecero le mostre che abbiamo sin qui illustrato, si è cercato di concentrare l'attenzione più che sulla ricostruzione del passato in tutti i suoi aspetti, nell'evidenziazione di alcuni nodi specificamente connessi all'esperienza della città, attraverso tutte le tipologie di materiali che si sono prodotti *da e per* questa esperienza, che anche allora poteva dunque essere definita multimediale. Le proposte che seguono sono concepite a partire dalle riflessioni svolte nei capitoli precedenti. Si è dunque cercato di combinare le considerazioni emerse in merito alla fruizione di Venezia con talune pratiche attuate o impostate nelle esperienze espositive analizzate, confrontandole con alcune esperienze di musei o sistemi di interazione con lo spazio urbano che si è avuto modo di osservare nel corso della ricerca, dalle quali si è preso spunto, in termini strumentali, per una più precisa definizione della modalità di interazione. Tali proposte non vogliono essere una mera traduzione in linguaggio multimediale di contenuti storico-artistici, e dunque assimilabili in tutto e per tutto alla comunicazione che si instaura in un catalogo o in una monografia o in un libro di storia della città. Non vogliono nemmeno essere una semplice messa a disposizione di materiali digitalizzati, anche se in maniera accattivante e scenografica. Esse, al contrario, muovono proprio dalle caratteristiche peculiari di Venezia per fungere di appoggio e supporto alla fruizione della città, non volendosi sostituire a essa, ma indirizzando a una sua fruizione più cosciente e coinvolta<sup>70</sup>. L'insieme di contesti di interazione che andiamo a descrivere non ha pretese di completezza, specialmente in senso tecnologico e informatico; tali progettazioni, infatti necessitano di competenze diverse ed eterogenee per arrivare a una progettazione esaustiva. Esso vuole piuttosto intendersi

---

<sup>69</sup> Si veda, relativamente al tema delle nuove tecnologie e del virtuale FRANCESCA MORGANTI, GIUSEPPE RIVA, *Conoscenza, comunicazione e tecnologia: aspetti cognitivi della realtà virtuale*, Milano, Led, 2006. Cfr. anche KIRSTEN GIBBS, MARGHERITA SANI, JANE THOMPSON (a cura di), *Musei e apprendimento lungo tutto l'arco della vita: un manuale europeo*, Ferrara, EDISAI, 2007.

<sup>70</sup> L'invito a concepire la comunicazione della città sempre a partire dalle sue caratteristiche peculiari era già stato avanzato nel 1995 da Antoni Nicolau, all'epoca direttore del Museo storico della città di Barcellona. Secondo Nicolau «ogni museo deve trovare la sua particolare soluzione, in relazione alla città che rappresenta, e non ne esiste una valida per tutte le situazioni»: ANTONI NICOLAU, *City Museums, toward the Third Millennium*, in *Second International Symposium...* cit., p. 2.

come una sorta di *concept*, come il contributo che le discipline umanistiche coinvolte nella definizione di uno spazio di fruizione multimediale su Venezia possono fornire e dunque vuole indicare alcune modalità di base del modo in cui l'analisi storica su Venezia può essere tradotta in comunicazione multimediale.

Il lavoro riguarda dunque e principalmente i problemi di approccio all'oggetto urbano e ha la finalità di stimolare nel fruitore un corretto *atteggiamento* nei confronti della città, a partire da quelle consuetudini di fruizione che si sviluppano tra XVII e XIX secolo; crediamo che queste possano essere riprese oggi per indicare, con mezzi e strumenti aggiornati, alcune modalità di interazione con lo spazio e con il patrimonio monumentale di Venezia che vadano a colmare il *gap* esistente nella relazione tra visitatori e città e che provocano il perdurare di pregiudizi e mistificazioni; tale *gap* deriva con ogni probabilità dalla perdita dei legami tra tutte le componenti del contesto urbano: se infatti, in passato, questi erano riconoscibili e percepibili anche dai visitatori stranieri, oggi si sono allentati e talvolta scomparsi, perché è venuto meno, molto spesso, il carattere d'uso degli spazi e degli edifici. Le proposte riguardano due sfere della relazione tra visitatore e città: il corpo e lo sguardo; non intendono, quindi, dare solamente informazioni riguardo ai monumenti, gli spazi e la storia di Venezia, informazioni che possono essere inserite a integrare i sistemi di interazione. Piuttosto, intendono suggerire dei modi della visione e alcune possibilità di movimento all'interno dello spazio urbano. Per chiarezza espositiva si è preferito suddividere la trattazione secondo quattro macroprospettive, che corrispondono ad alcuni problemi emersi nell'analisi storica:

- la collocazione di Venezia nel contesto lagunare, l'approccio alla *forma urbis* e le prospettive di sguardo verso la città;
- il recupero della dimensione originaria di esperienza di Venezia nella duplicità terra-acqua e l'orientamento all'interno della peculiare struttura urbana della città;
- le prospettive di visione all'interno dell'area marciata;
- il cambiamento di percezione del Canal Grande come metafora di esperienza urbana.



A ciascuna di queste tematiche, che raggruppano e rielaborano gli argomenti trattati nei capitoli storici, possono corrispondere dei “contesti di interazione”<sup>71</sup> specifici, i quali però, a nostro avviso, non possono e non debbono rimanere separati, come applicazioni indipendenti l’una dall’altra, ma essere inseriti all’interno di una narrazione complessiva che dia valore e significato alla successione di esperienze, le motivi una in relazione all’altra in funzione della fruizione concreta dello spazio urbano. Per tali ragioni si ritiene che la scelta più efficace in termini di *relazione* tra utente e dispositivo<sup>72</sup> possa risultare quella di impostare la fruizione su un piano *egocentrico*, per cui tutte le interazioni avvengono secondo una prospettiva soggettiva: in questo modo si stabilisce una relazione diretta tra il punto di vista reale del visitatore e quello *virtuale*, condizione idonea, a nostro avviso, per le particolari aree di intervento prescelte. Sebbene non si tratti sempre, e in senso stretto, di un processo di simulazione<sup>73</sup>, l’uso di una rappresentazione o di una ricreazione del contesto urbano permette di creare una situazione che facilita la comprensione delle istanze esperienziali e l’apprendimento<sup>74</sup> delle informazioni che vengono veicolate in un secondo momento. La simulazione, infatti, «imposta una modalità più naturale di apprendere, perché presenta il problema invece della soluzione e induce a porsi domande, invece di fornire immediatamente risposte»<sup>75</sup>: è questa la prospettiva che abbiamo ritrovato, in termini intenzionali, nelle esperienze espositive più significative del Novecento a Venezia, quando si insiste nel

---

<sup>71</sup> Il termine “contesto” (storico e ambientale) per definire un sistema di interazione del visitatore con un insieme di oggetti tangibili e intangibili è usato anche da Daniele Manacorda in riferimento ai musei della città e in opposizione agli allestimenti ordinati per classe, forma o tipologia dei pezzi; “contesto” è «dove categorie di oggetti e materiali molto diversi, non necessariamente associati, vengono riuniti nell’esposizione museale per creare e suggerire i tanti collegamenti che essi possono suscitare»: DANIELE MANACORDA, *Musei della città, qualche osservazione...* cit. pp. 225-236, qui p. 230.

<sup>72</sup> Utilizziamo il termine intendendo con questo qualsiasi contesto e modalità di interazione con i contenuti multimediali, sia esso costituito da un dispositivo o utilizzi interfacce naturali. Cfr. DANIEL WIGDOR, DENNIS WIXON, *Brave NUI World: Designing Natural User Interfaces for Touch and Gesture*, Morgan Kaufmann Publishers Inc., San Francisco, CA, USA, 2011.

<sup>73</sup> Come vedremo, le idee che si descriveranno possono essere implementate a livello tecnico con diversi gradi di virtualità, dai *tablet* agli ambienti immersivi, questi ultimi utilizzati in molti contesti (e specialmente per le attività di *testing*) che prevedono anche la simulazione di situazioni e operazioni complesse.

<sup>74</sup> Come è stato ampiamente riconosciuto dagli studi che si occupano di simulazione in contesti multimediali e in generale, anche in connessione con l’attività ludica; Cfr. FRANCO LANDRSCINA, *La simulazione nell’apprendimento: quando e come avvalersene*, Gardolo (TN), Eriksonn, 2009.

<sup>75</sup> VINDICE DEPLANO, *La simulazione come gioco e come modello di apprendimento*, 2010, consultabile al sito [http://www.vindice.it/materiali/Simulazione\\_come\\_gioco.pdf](http://www.vindice.it/materiali/Simulazione_come_gioco.pdf); Cfr anche MARIA ROUSSOU, *Learning by Doing and Learning Through Play: an exploration of interactivity in virtual environments for children*, 2004, in *Museums in a digital age...* cit., pp. 247-265; KLAUS MULLER, *Museums and Virtuality*, ivi, pp. 295-305.

dichiarare il desiderio che l'esperienza della mostra non consista in una mera trasmissione di dati, bensì induca il visitatore a interrogarsi in merito al senso della mostra e al legame con la città, soprattutto con una città come Venezia in cui, per praticità ed economicità, nei decenni ci si è concentrati nel fornire messaggi preconfezionati che hanno però la conseguenza di allontanare sempre di più il visitatore dalla sua reale consistenza fisica e simbolica.

Questo può avvenire perché, come afferma Deplano, una realtà simulata «dilata il tempo, inserendo quello necessario alla riflessione e all'approfondimento»<sup>76</sup>, permettendo così al fruitore di elaborare e assimilare le informazioni e gli strumenti, legandoli direttamente al contesto urbano e dunque istaurando un legame cognitivo con lo stesso. Si auspica in tal modo che ciò che è stato assimilato riemerge in sede di fruizione reale in maniera del tutto naturale, senza cioè dover ricorrere a ulteriori aiuti alla visita o per lo meno avendo già una conoscenza di massima di *cosa* si fruisce e di *come* lo si può guardare ed esperire. Per la città, dunque, la simulazione diventa condizione indispensabile perché sfrutta le possibilità della ricostruzione virtuale, ma non si risolve in essa, anzi la usa come una delle prospettive possibili e soprattutto è in grado di combinarla con le immagini e i contesti del tempo presente: infatti «la virtualità, anche in presenza dell'attualità, mostra quello che non potrebbe altrimenti essere visto»<sup>77</sup>, un patrimonio informativo che è nascosto sia in quanto andato perduto, sia perché compone quei legami immateriali che non possono essere percepibili concretamente se non vengono *spiegati* e *illustrati*. Quello che si crea è un ambiente virtuale, nel modo in cui lo intende Andrea Bandelli, ovvero non la mera ricostruzione di un contesto fisico nel quale il visitatore è immerso e può solamente guardare (esattamente come avviene nel luogo reale), ma uno spazio che diviene «tools visitors can actively use»<sup>78</sup>, dove gli elementi di virtualità non creano, in senso stretto, una realtà altra, ma sono tutto ciò che proviene da *media* coinvolti nel processo di interazione.

L'adozione di tale metodologia permette dunque di utilizzare i materiali digitalizzati (immagini e fonti verbali) in due modi diversi: nel modo più consueto, ovvero come contenuti delle applicazioni, e contemporaneamente come strumenti di riattivazione del

---

<sup>76</sup> DEPLANO, *La simulazione come gioco...* cit.

<sup>77</sup> VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo...* cit. p. 283.

<sup>78</sup> ANDREA BANDELLI, *Virtual Spaces and Museums*, in *Museums in a digital age*, a cura di Ross Parry, London-New York, Routledge, 2010, pp. 148-152, qui p. 152.

circuito comunicativo tra fruitore e città<sup>79</sup>. L'obiettivo non è, pertanto, quello di mostrare *la* memoria, ma piuttosto il mostrare *attraverso* la memoria della città<sup>80</sup>: le testimonianze provenienti dal passato urbano vengono prese in considerazione non come oggetti da “esporre” in modo scenografico ma in quanto portatori di narrazioni, di sguardi, di punti di vista, di storia. Tali prospettive, che emergono dall'analisi storica, non devono essere spiegate al visitatore, ma tradotte in un processo di interazione e conseguentemente recuperate e assimilate nel momento *performativo* della fruizione.

Infatti:

La struttura ipertestuale della narrazione e la moltitudine di frammenti documentali permettono di evocare la storia in una visione non lineare e senza necessariamente un unico punto di vista. La presentazione degli eventi attraverso l'accostamento di documenti originali o racconti orali, crea un'accumulazione di frammenti che si sovrappone a una spiegazione organica e unitaria. Essi possono essere intesi come unità mobili in una struttura aperta, per mantenere sempre la possibilità di una loro ricombinazione. Si possono creare così diverse versioni o significati dei fatti storici anche in rapporto alle proprie chiavi interpretative e al proprio background culturale<sup>81</sup>.

Vediamo dunque come tali riflessioni teoriche possono tradursi in ipotesi di strutture interattive.

### 5.3.1 - Ritratti navigabili: la comunicazione della forma urbis

Compito di un sistema espositivo multimediale su Venezia dovrebbe essere quello di rendere il visitatore edotto riguardo la forma della città e la sua posizione nella laguna e al contempo rendere visibili e fruibili i diversi modi in cui la *forma urbis* è stata raffigurata nel corso dei secoli, sia circa la posizione dello sguardo sulla città, sia riguardo ai significati e le componenti delle immagini.

---

<sup>79</sup> Cfr. LIDIA DECANDIA, *Ritessere un rapporto con i luoghi. Il museo come laboratorio di pratiche relazionali e interattive di riappropriazione del territorio*. In *Musei di narrazione...* cit. pp. 186-188.

<sup>80</sup> Sul rapporto tra memoria collettiva e contesti espositivi si veda il recente BARBIERI, *Comune e diverso...* cit.

<sup>81</sup> STUDIO AZZURRO, *Dai musei di collezione...* cit., p. 14.

Nei capitoli precedenti si è detto di come alle immagini della ritrattistica urbana e della cartografia storica possa essere associato un significato che risiede nelle motivazioni e nelle aspirazioni della sua realizzazione, secondo un'aderenza al dato reale più o meno marcata. Taluni elementi, inoltre, possono essere interpretati in chiave simbolica anche in relazione con la letteratura periegetica oppure determinare chiavi di lettura della forma urbana coerenti con il contesto storico in cui la rappresentazione si colloca. Ne consegue che la visualizzazione di tale patrimonio iconico e informativo possa giocare sul duplice piano del racconto della storia e della messa in visione di problematiche rappresentative.

L'utilizzo di fonti cartografiche storiche per la visualizzazione multimediale dei contenuti collegati a un contesto urbano è una pratica piuttosto frequente sia in contesti museali o in generale espositivi, sia sul web, grazie alla possibilità di collegare a esse una grande quantità di meta-dati<sup>82</sup>. Tali esperienze si basano innanzitutto sulla digitalizzazione in 2D di intere raccolte di piante e mappe di fondi storici, spesso di pertinenza delle amministrazioni civiche, nonché in alcuni casi sulla loro traduzione in modello 3D, operazioni queste che hanno avuto un primario scopo di studio e ricerca, ma che molto presto hanno evidenziato notevoli possibilità in termini didattici. Del resto, il valore *rappresentativo* delle piante e delle mappe nella spiegazione e nella comunicazione della storia urbana materiale e immateriale è stato sfruttato anche prima dell'avvento del digitale e in tal senso venne inserito anche nelle mostre veneziane più significative tra quelle prese in considerazione in questo studio, sia per mostrare le forme di rappresentazione della città di Venezia (in "Venezia Viva" e in "Ritratto di Venezia"), che per sottolinearne il valore simbolico e le connessioni con le forme di pensiero di determinati frangenti storici (in "Architettura e utopia").

La digitalizzazione delle immagini ha successivamente permesso di sfruttare le connessioni in forme ancora più efficaci. Le esperienze effettuate in contesti espositivi, tuttavia, non sempre utilizzano le piante e le mappe in questo senso. Infatti spesso le rappresentazioni digitalizzate vengono esclusivamente mostrate, come nell'applicazione

---

<sup>82</sup> Cfr. CHARLES VAN DEN HEUVEL, SANDOR SPRUIT, LEEN BREURE, HANS VOORBIJ, *Annotators and Agents in a Web-based Collaboratory; Disclosing Cartographical Collections*, in «Museum and the Web», 2010, al sito <http://www.museumsandtheweb.com/mw2010/papers/heuvel/heuvel.html> [ultimo accesso 20 febbraio 2013].

“Map view” del centro multimediale sulla città di Roma di Palazzo Braschi<sup>83</sup>, oppure usate singolarmente come interfaccia per mostrare i meta-dati senza metterle in relazione l’una con l’altra e, contemporaneamente, con la città attuale. Nel caso specifico di Venezia tali immagini potrebbero infatti andare a comporre una sorta di ipertesto visivo nel quale si rendano evidenti tutte queste istanze.

Il contesto nel quale si può collocare l’accesso all’immagine sarà dunque lo stesso spazio lagunare, che viene reso navigabile sia lungo il piano che in altezza, attraverso una metodologia simile a quella dei programmi di navigazione come Google Street view o come il Fotopiano tridimensionale del sito ArPano.com<sup>84</sup> [Fig.12]. Il fruitore sarà dunque messo in condizione di muoversi al suo interno andando alla ricerca dei punti di “accesso” all’immagine tridimensionale delle piante, che, una volta attivata, modificherà lo spazio virtuale da quello attuale a quello della rappresentazione stessa. Tali punti di accesso vengono collocati nello spazio nel punto esatto in cui è possibile collocare il punto di ripresa di una determinata veduta o pianta: quindi, ad esempio, per l’iconografia di Jacopo de’ Barbari esso si collocherà nello spazio aereo al di sopra delle isole di san Giorgio e della Giudecca, per la veduta di Giorgio Fossati più in basso, per la pianta topografica di Lodovico Ughi in posizione zenitale in corrispondenza del ponte di Rialto.

Nella fase in cui sarà visualizzata la ricostruzione tridimensionale della rappresentazione antica si attiveranno altri punti, legati strettamente all’iconografia dell’immagine e che avranno il compito di comunicare i significati simbolici della rappresentazione. Questi potranno dunque animarsi e interagire direttamente con il fruitore attraverso un sistema di *digital storytelling*, in particolare quando si tratta di personificazioni o personaggi della mitologia, come quelli che compaiono nella veduta

---

<sup>83</sup> Cito dal sito: «attraverso una selezione delle carte storiche della città, si coglie allo stesso tempo lo sviluppo di Roma nei secoli e l’evoluzione della rappresentazione delle forme urbane, a partire dalle immagini pittoriche e simboliche dell’età medievale fino alla cartografia tecnica analitica e minuziosa di Giovan Battista Nolli del 1748. Le carte storiche, molte delle quali conservate nel Museo di Roma, sono digitalizzate e rese disponibili per essere zoommate fino al più piccolo dettaglio, consentendo di cogliere nel tessuto urbanistico tracce e memorie delle trasformazioni», si trova in [http://www.futouring.com./web/filas/lotto-braschi?p\\_p\\_id=romeportlet\\_WAR\\_futouringportlet&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&p\\_p\\_col\\_id=column-2&p\\_p\\_col\\_count=1&romeportlet\\_WAR\\_futouringportlet\\_jspPage=%2Fhtml%2Fromeportlet%2Fromeviewmultimedia.jsp&activetab=0](http://www.futouring.com./web/filas/lotto-braschi?p_p_id=romeportlet_WAR_futouringportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_count=1&romeportlet_WAR_futouringportlet_jspPage=%2Fhtml%2Fromeportlet%2Fromeviewmultimedia.jsp&activetab=0).

<sup>84</sup> Si veda <http://www.airpano.com/360Degree-VirtualTour.php?3D=Italy-Venice> [ultimo accesso 23 febbraio 2013)

del de' Barbari. Similmente si animeranno altri elementi esterni al contesto urbano, come le imbarcazioni, sempre al fine di comunicare contenuti più strettamente legati alla vita sociale ed economica della città. La città, infine, potrà essere completamente esplorabile in 3D nelle diverse "versioni". Si potrebbe ipotizzare inoltre che il visitatore venga interrogato in merito agli edifici rappresentati nelle piante antiche per stimolare la sua attenzione nella ricerca di monumenti a lui familiari all'interno di un contesto differente dall'attuale. Questo genere di relazioni sul modello della domanda/risposta vengono infatti utilizzate spesso all'interno di dispositivi interattivi, perché la simulazione impostata sul modello della "prova da superare" rende l'interazione e la trasmissione di informazioni ancora più efficace.

I punti di accesso delle altre piante dovranno rimanere sempre attivi, in modo da poter passare da una all'altra direttamente, come anche la possibilità di tornare alla visualizzazione dello spazio reale. In questo modo si renderanno evidenti, col solo utilizzo di immagini visive, i modi di rappresentazione della città e tuttavia potranno essere implementati anche contenuti relativi all'ambiente lagunare e alle isole che si trovano al suo interno.

### *5.3.2 - Muoversi a Venezia: comprendere la peculiare struttura urbana della città*

L'analisi delle fonti storiche ha permesso di mettere in luce come nel XVIII secolo i visitatori stranieri vivessero con una certa difficoltà il rapporto con la struttura veneziana di canali e, soprattutto di calli, definendola, in modo denotativo, un *labirinto*. Abbiamo altresì chiarito che questa percezione non emerge dalle fonti veneziane, poche delle quali elaboravano dei percorsi all'interno della città e solo una, la guida di Coronelli, forniva uno strumento abbastanza valido per muoversi al suo interno: la pianta con l'indicazione dei ponti e dei traghetti. Sappiamo poi che gli interventi ottocenteschi sulla viabilità veneziana hanno tentato di dare soluzione al problema, non riuscendoci in maniera definitiva, tanto che, ancora oggi, esso è avvertito come una delle principali questioni cui è ancora necessario dare soluzione. In relazione a tale problematica sono stati presentati recentemente alcuni studi, tra cui i risultati di un workshop tenutosi nel 2004 a Venezia, organizzato dalla Facoltà di Design e Arti



dell'Università Iuav di Venezia, in collaborazione con il Werkplaats Typographie di Arnhem, l'Hochschule fur Kunste di Bremen e l'Ecole Cantonale d'Art di Lausanne. Il workshop, e la mostra che seguì, a Palazzo Fortuny, dal 2 settembre al 3 ottobre 2004, aveva il titolo “Vivere Venezia: in the labyrinth. Orientamento urbano e segnaletica a Venezia”<sup>85</sup> ed era un tentativo di dare soluzione al problema della circolazione pedonale all'interno della città, soprattutto attraverso l'elaborazione di una segnaletica efficace e immediata. Uno studio più recente di Roberto Casati<sup>86</sup> mette in luce come le problematiche di orientamento all'interno della città derivino da quella profonda diversità esperienziale che distingue i percorsi di acqua da quelli di terra, di cui erano coscienti i visitatori del passato, proprio perché era loro consentito di muoversi in barca all'interno del sistema dei canali, più di quanto non accada oggi a un turista straniero. Infatti;

potrebbe darsi che la maggiore difficoltà sia connessa con le idiosincrasie geografiche di Venezia. Gli ‘atomi’ spaziali o oggetti di base di Venezia sono le isole, ma queste non corrispondono agli ‘atomi’ spaziali o oggetti di base del pedone. L'ontologia di Venezia non è in linea con l'ontologia utilizzata dal pedone che la visita. Chiunque faccia un giro in gondola ha l'impressione di vedere una città diversa da quella che ha visto camminando<sup>87</sup>.

Una delle possibili soluzioni potrebbe essere, per Casati, quella di connettere la viabilità pedonale con quella acquea, progettando mappe impostate sul concetto di isolato, ovvero una porzione della città (non necessariamente corrispondente a un'isola) che può essere circumnavigata sia a piedi che in barca. Tali strumenti dovrebbero dunque portare l'utente ad avere coscienza della particolare morfologia duplice della città e dunque facilitare i suoi spostamenti all'interno della struttura urbana.

---

<sup>85</sup> Cfr. MAURO MARZO (a cura di), *Vivere Venezia: in the labyrinth. Orientamento urbano e segnaletica a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2004.

<sup>86</sup> Lo studio, dal titolo *Le pietre (angolari) di Venezia: Il vantaggio dell'isola nella rappresentazione topologica della città*, realizzato in collaborazione con Magda Stanová e Stéphanie Roisin, è stato presentato nell'ambito del Convegno Internazionale di studio “La città senza nome. Behaviour. Segni e segnali nel paesaggio contemporaneo” (Milano, Triennale 25-26 Novembre 2010).

<sup>87</sup> ROBERTO CASATI, MAGDA STANOVÁ, STÉPHANIE ROISIN, *Le pietre (angolari) di Venezia: Il vantaggio dell'isola nella rappresentazione topologica della città*, working paper.

I due esempi riportati sono strettamente connessi al problema *storico* che abbiamo avuto modo di chiarire, dimostrando come effettivamente anche al giorno d'oggi la fruizione della città nella sua struttura urbanistica non solo non sia migliorata, ma forse ancora più problematica, poiché sono andate gradualmente limitandosi alcune pratiche che in definitiva si ritengono necessarie al visitatore per costruire cognitivamente la mappa mentale dello spazio veneziano, operazione indispensabile per poter imparare a muoversi all'interno della rete di canali e di calli. Il problema dell'incontro con uno spazio *altro* rispetto a quelli cui si è abituati nelle città di Terraferma persiste per cui, esattamente come in passato, i turisti provano un senso di spaesamento dato dal fatto che «l'orientamento in un territorio parzialmente conosciuto [...] dipende dalle conoscenze precedenti e non solo da quello che incontriamo sul campo»<sup>88</sup>, dove le conoscenze precedenti sono i modelli di città e di orientamento che ogni classe di visitatori porta con sé e che derivano dalla tipologia umana con la quale interagiscono quotidianamente.

Le soluzioni proposte nelle due esperienze prese in considerazione riguardano la creazione di strumenti d'aiuto al visitatore (segnaletica, mappe) durante la visita della città. Si potrebbe tuttavia ipotizzare che uno spazio multimediale come quello qui descritto possa offrire un metodo alternativo di supporto all'orientamento nello spazio urbano veneziano, metodo che deriva proprio dal concetto di labirinto espresso dalle fonti di viaggio antiche e dalle soluzioni che alcuni viaggiatori davano al problema: infatti, quando si scrive che Venezia è «un vrai labyrinthe, qu'il faut étudier»<sup>89</sup> oppure, come afferma Gabriel-François Coyer, che «il faut un long usage pour en avoir le fil»<sup>90</sup>, si offre implicitamente la prospettiva forse più efficace per mettere il fruitore nella condizione di comprendere come muoversi a Venezia. È necessario, dunque, pensare a un sistema di interazione che permetta all'utente di *studiare* lo spazio, capirne l'origine e le mutazioni, avere coscienza delle diverse possibilità di percorso al suo interno, in cui cioè si arrivi a concentrare, nel tempo abbastanza limitato di una sessione di interazione (che tuttavia può ripetersi più volte nel tempo), il bagaglio di informazioni e di competenze necessario al raggiungimento di una buona confidenza con la struttura

---

<sup>88</sup> PAOLO LEGRENZI, *Trovare la strada a Venezia*, in *Viverevenezia3*... cit. s.p.

<sup>89</sup> *Description historique de l'Italie*... cit., pp. 365-366.

<sup>90</sup> COYER, *Voyage d'Italie*... cit., p. 77.

della città per il quale, nella realtà sarebbe necessario, appunto, *un long usage*. L'obiettivo è certamente arduo, tuttavia per il suo raggiungimento crediamo possa essere idonea un'impostazione basata sulla realtà virtuale, e dunque sulla simulazione di un vero e proprio spostamento nella città, unita a tutta una serie di contenuti esplicativi che emergono nel contesto stesso dell'interazione.

Tale sistema interattivo dovrà prevedere innanzitutto una duplicità di visualizzazione, ovvero la possibilità di spostarsi via acqua e via terra all'interno della rete viaria veneziana, in modo tale da dare il senso della diversità di percezione data dai due sistemi. Contestualmente, crediamo possa essere interessante suddividere ulteriormente l'offerta dei contenuti e dunque dare il senso di una visione veneziana e di una visione straniera del movimento all'interno dello spazio urbano, attraverso i percorsi contenuti nelle guide e i racconti dei diari di viaggio. Il fruitore si muoverà dunque in uno spazio virtuale che visualizza la Venezia di oggi, in un contesto che può essere più o meno immersivo (quest'ultima opzione pare consigliata). L'obiettivo, come già chiarito, è di rendere più immediato il collegamento tra lo spazio reale e quello virtuale, e contestualmente rendere visibili i cambiamenti occorsi allo spazio e agli edifici che il fruitore incontrerà. Le possibilità di comprensione sono quindi complementari: in primo luogo abituare gradualmente il fruitore a orientarsi all'interno della città; in secondo luogo renderlo cosciente di come la viabilità si sia modificata nel corso del tempo tanto con la creazione di percorsi viari che con la realizzazione di nuovi ponti, con l'interramento di canali o, infine, con la costruzione o l'abbattimento di edifici.

Obiettivo dell'interazione potrebbe dunque essere quello di muoversi da un punto x a un punto y della città, inizialmente seguendo il percorso suggerito da una delle fonti considerate (in termini di successione di "tappe" da toccare); la scelta del percorso, e dunque di una determinata cronologia, porterà a visualizzare contenuti diversi, ovvero a fornire informazioni e strumenti coerenti con il frangente storico selezionato. Il fruitore si muove dunque nello spazio virtuale incontrando personaggi del passato inseriti nel tempo presente che possono fornirgli spiegazioni e indicazioni per muoversi nello spazio (che devono essere puntuali e convincenti), oppure potrebbe visualizzare rappresentazioni visive dei luoghi che sta attraversando (che possono andare poi a comporre l'"album" della sua visita, analogo alle raccolte a stampa settecentesche, che

potrà “portarsi a casa” o inviarsi tramite mail o social network); o ancora richiedere strumenti di ausilio al percorso, come una pianta simile a quella di Vincenzo Coronelli. Lo scopo è quello di renderlo consapevole delle differenze tra il presente e il passato: egli si troverà infatti a non poter percorrere certe strade o attraversare certi ponti, poiché questi non esistevano nel periodo storico selezionato, o ancora navigare canali che sono stati nel frattempo interrati; in questo frangente potranno dunque comparire spiegazioni circa le modifiche dello spazio e della viabilità urbana e, soprattutto, si dovrà mostrare attraverso la ricostruzione 3D e, per quanto possibile, le fonti iconografiche relative. Il fruitore sarà quindi invitato a cercare una strada alternativa. Un’ulteriore evoluzione del processo interattivo può essere quella di abbandonare il percorso “antico”, e muoversi nello spazio senza nessuna meta intermedia, mantenendosi tuttavia ancora virtualmente in una cronologia passata: si verificheranno dunque situazioni simili al contesto di fruizione precedente, ma del tutto casuali rispetto a un movimento finalizzato al raggiungimento di una meta. L’unione dunque di fasi performative e di fasi informative e conoscitive dovrebbero permettere pertanto al fruitore di interrogarsi circa i modi di percorrenza delle strutture di collegamento viario di Venezia e riportare poi tale esperienza virtuale nel concreto dello spazio urbano veneziano.

### *5.3.3 - Lo sguardo sulla piazza: una proposta multimediale per l’area marciata*

Un’ulteriore possibilità di implementazione multimediale e interattiva dovrebbe riguardare le possibilità di uno sguardo interno alla città, che quindi diviene complementare a quella riguardante la raffigurazione dell’intera *forma urbis*. Riprendiamo dunque a titolo di esempio le considerazioni fatte a proposito della piazza San Marco, tenendo comunque presente che tale metodologia raggiunge una effettiva completezza comunicativa solo se estesa anche ad altri contesti, a coprire in definitiva tutto lo spazio urbano, in modo tale da visualizzare non solo il cambiamento, ma anche la moltiplicazione dei punti di vista sulla città. Per ognuno di tali contesti sarà necessario svolgere un’analisi analoga a quella fatta per l’area marciata per capire quali

siano le peculiarità rappresentative su queste basare la trasposizione in comunicazione multimediale.

Abbiamo chiarito come l'evoluzione della rappresentazione della piazza San Marco si leghi sia alle qualità ideologiche che portarono alla configurazione che ancora oggi la caratterizza, sia alle pratiche di fruizione di suoi spazi e dei suoi edifici da parte della cittadinanza e dei visitatori stranieri. Crediamo dunque che tali rappresentazioni debbano essere il veicolo per comunicare i diversi messaggi che in tale contesto si sono stratificati nel corso del tempo e contemporaneamente rendere evidenti le trasformazioni subite dalla piazza durante i secoli<sup>91</sup>.

Nello specifico, non si tratta unicamente di visualizzare una successione di immagini dipinte o incise, ma di cogliere in queste un elemento formale che possa divenire strumento di comunicazione. Nel nostro caso si tratta in sostanza di indirizzare lo sguardo del fruitore sul contesto materiale attuale attraverso i punti di vista adottati nel corso nel tempo per raffigurarlo: tale scelta si basa sulla considerazione che ognuno di questi punti di vista (o raggruppamenti di punti di vista) può veicolare un certo messaggio, proporre delle narrazioni, fornire dati e informazioni necessari alla comprensione del luogo e delle sue emergenze architettoniche.

Abbiamo avuto modo di vedere, in un centro multimediale di recente apertura, una situazione analoga, che si pone come termine di confronto sia per l'oggetto della rielaborazione multimediale che per la modalità di proposta dei contenuti. Ci riferiamo a una delle applicazioni che si trovano nell'ambiente multimediale del Museo di Roma-Palazzo Braschi, già descritto. Tale applicazione sfrutta la ricostruzione tridimensionale per raffigurare la situazione di piazza Navona, sulla quale il museo affaccia, al 1640, prima cioè delle trasformazioni commissionate dalla famiglia Pamphilij che l'hanno portata allo stato attuale, ovvero la realizzazione della fontana dei Quattro Fiumi e della chiesa di San'Agnese a opera di Gianlorenzo Bernini e la successiva demolizione di palazzo Orsini nel 1790, sostituito dallo stesso palazzo Braschi. Al di là delle modalità

---

<sup>91</sup> Infatti «nei luoghi centrali di molte città, soprattutto italiane, è possibile apprezzare questa particolare caratteristica, che conferisce alla città l'aspetto di una "sezione del tempo", permettendo all'osservatore di cogliere contemporaneamente, [...] le trasformazioni urbane avvenute in un luogo nel corso di secoli di storia», in BERTUGLIA-MONTALDO, *Il museo della città...* cit. p. 127.

di realizzazione della ricostruzione 3D<sup>92</sup>, l'aspetto interessante di tale applicazione risiede nel suo assetto: essa infatti è composta da uno schermo inserito in una struttura che lo inquadra e lo colloca all'altezza dello sguardo del fruitore; lo schermo mostra un modello virtuale della piazza del 1640 navigabile a 360° secondo un movimento che è lo stesso nella realtà e all'interno della ricostruzione: la rotazione della struttura attorno al proprio asse, infatti, provoca la parallela rotazione del fruitore virtuale, muovendo lo sguardo lungo la cortina di edifici come se ci si trovasse al centro della piazza. L'interazione con lo spazio avviene tramite pulsanti posti sulle maniglie, i quali permettono di avvicinarsi agli edifici oppure di visualizzare testi esplicativi.

Crediamo che un tale sistema di visualizzazione possa essere sfruttato anche nel caso della piazza San Marco, e reso più complesso e più ricco, attraverso una maggiore offerta in termini cronologici e di contenuto. L'idea di sovrapporre la posizione reale a quella virtuale rientra infatti nell'indirizzo chiarito in precedenza di impostare l'interazione in termini di corrispondenza tra la città e lo spazio multimediale; nel caso dell'area marciana, inoltre, un sistema simile può corrispondere alle inquadrature fornite dai materiali iconografici selezionati, in modo tale da porre il fruitore in posizione analoga a quella dell'osservatore *interno* al dipinto, andando così a sottolineare il cambiamento di regime scopico tra le immagini di diversi periodi storici.

Si potrebbe infatti mettere l'utente in condizione di muoversi virtualmente nello spazio della piazza e del bacino con uno strumento analogo a quello utilizzato per l'applicazione romana, visualizzando innanzitutto la situazione attuale del contesto marciano, così come avviene nelle proposte interattive già descritte. Ogni sessione di fruizione, inoltre, dovrebbe dedicarsi a un frangente storico omogeneo in termini di rappresentazione della città, per il quale si rendono disponibili alla visualizzazione solamente i punti di vista maggiormente frequentati nelle rappresentazioni visive, dando inoltre la possibilità di passare da un periodo all'altro, in modo tale da

---

<sup>92</sup> «La ricostruzione 3D ripropone l'originaria fisionomia della piazza restituita grazie soprattutto a stampe e dipinti dell'epoca, conservati al Museo di Roma di palazzo Braschi: tra questi, in particolare, le tele che celebravano la Giostra del Saracino del 25 febbraio 1634, opera l'una di Giovanni Ferri e l'altra di Andrea Sacchi, Vincent Leckerbetien (Manciola) e Filippo Gagliardi, oltre che la tela attribuita al pittore alsaziano Johann Wilhelm Baur», si trova in [http://www.futouring.com/web/filas/lotto-braschi?p\\_p\\_id=romeportlet\\_WAR\\_futouringportlet&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&p\\_p\\_col\\_id=column-2&p\\_p\\_col\\_count=1&romeportlet\\_WAR\\_futouringportlet\\_jspPage=%2Fhtml%2Fromeportlet%2Fromeviewmultimedia.jsp&activetab=0](http://www.futouring.com/web/filas/lotto-braschi?p_p_id=romeportlet_WAR_futouringportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_count=1&romeportlet_WAR_futouringportlet_jspPage=%2Fhtml%2Fromeportlet%2Fromeviewmultimedia.jsp&activetab=0) (consultato in data 13.2.13).



comunicare la variazione occorsa tra le diverse epoche. Il fruitore viene dunque guidato con segni grafici o istruzioni vocali a muoversi nello spazio ricostruito fino a raggiungere i punti di osservazione privilegiati di ciascuna fase cronologica (che dunque saranno limitati per il Cinquecento, e molteplici per il Settecento<sup>93</sup>), stabilendo la corrispondenza visiva tra presente e passato. Solo a questo punto potrebbero essere offerte all'utente modalità di esplorazione dello spazio collegate a contenuti visivi e informativi, passando dunque da una situazione prettamente osservativa a una più spiccatamente conoscitiva.

Si può prevedere di impostare tale attività secondo due sistemi di visualizzazione dell'area "inquadrata" dallo strumento di interazione, che sfruttino le possibilità date dal *digital storytelling* e dalla ricostruzione tridimensionale (che è l'unica utilizzata nell'esempio romano). Da una parte, infatti si vuole rappresentare lo spazio secondo una narrazione verbale e visiva: potrebbe dunque comparire una selezione di immagini dipinte, disegnate o incise, che possano essere percorse ed esplorate al loro interno<sup>94</sup> e implementate da racconti testuali o audio, per cui si potrebbero animare i personaggi raffigurati o inserire voci narranti. Tale modalità comunicativa dovrebbe dunque trarre le informazioni per il racconto dalle fonti cronachistiche, nonché dalla stessa letteratura di viaggio e dunque suggerire prospettive narrative sia veneziane che straniere che possono dare il senso di una differenza di percezione e d'uso dello spazio (ad esempio per le feste e le liturgie, ma anche, se presenti, per le attività commerciali che si svolgevano nella piazza), coerentemente con il periodo storico prescelto. Il secondo sistema di visualizzazione potrebbe ricorrere invece alla ricostruzione virtuale dello spazio inquadrato, così come esso si presentava in quel frangente e dunque eventualmente modificato rispetto alla situazione attuale. Tale modalità avrà dunque il compito di offrire al fruitore non più le narrazioni, ma le descrizioni e i dati storici che

---

<sup>93</sup> E che possono essere allargati anche a fasi storiche non comprese nell'analisi effettuata in questo studio, con un allargamento a materiali visivi nuovi, come la fotografia e il cinema.

<sup>94</sup> L'idea di esplorare un dipinto al suo interno risale agli anni Novanta del XX secolo e ai primi esperimenti del Cd-rom interattivi. Si veda, ad esempio, il lavoro curato da Giuseppe Barbieri e intitolato *Camminare nella pittura: quaranta passeggiate dentro sei secoli di capolavori assoluti della pittura italiana e europea*, Milano, Mondadori Newmedia, 1997. Cfr. anche CORINNE WELGER BARBOZA, *Le patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiathèque*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 49-93; ADELAIDE PAULON, *La multimedialità tra passato e futuro. Uno studio sui CD-Rom d'arte degli anni Novanta del Novecento*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2011-2012 [rel. prof. Giuseppe Barbieri].

riguardano lo spazio e soprattutto gli edifici che rientrano nella cornice fittizia data dallo strumento di interazione, ovvero la storia delle costruzioni e la descrizione delle loro caratteristiche architettoniche, gli eventi salienti avvenuti, i personaggi coinvolti negli avvenimenti.

I materiali utili per una simile ipotesi di implementazione multimediale sono dunque molteplici e andranno selezionati in modo tale da fornire il più alto numero di prospettive di rappresentazione dell'area marciana, raggruppate per tipologie. Anche in questo caso si potranno andare a tracciare percorsi di visione che il fruitore potrà replicare una volta tornato nello spazio reale della piazza, la cui osservazione sarà arricchita dal bagaglio di conoscenze assimilato durante l'interazione.

#### *5.3.4 . Il Canal Grande nelle sue trasformazioni*

L'ultima proposta che vogliamo illustrare riguarda il Canal Grande. In questo caso abbiamo un precedente diretto a livello espositivo, ovvero la sala dedicata al *canalazzo* nell'allestimento della mostra "Venezia Viva". Qui come sappiamo, la visualizzazione si dava l'obiettivo di rappresentare i cambiamenti occorsi agli edifici che affacciano sul canale tramite il ricorso a fonti visive relative a quattro periodi della sua storia. In questo modo, attraverso la sovrapposizione di tali restituzioni grafiche, il confronto era diretto ed estremamente efficace e suggestivo, così come ci testimoniano i commenti dei visitatori contenuti nel fondo Trincanato dell'Archivio Progetti di IUAV. Tuttavia crediamo che le possibilità che tale spazio fornisce in termini di comunicazione della città, della sua storia e delle sue modalità di rappresentazione siano molto più ampie che non la sola descrizione dell'evoluzione del suo patrimonio architettonico, che pure può essere illustrato. In particolare si potrebbero rendere chiari al fruitore i diversi modi, e soprattutto le diverse ragioni, in cui e per cui il Canal Grande (e, contestualmente, le sue rive) è stato percorso e raffigurato lungo i secoli. L'analisi svolta ha permesso infatti di mettere in luce come si possa stabilire un legame diretto tra modalità di fruizione e le modalità di rappresentazione visiva di questo spazio: in questo senso le immagini possono divenire esse stesse strumento di narrazione e informazione verso il pubblico.

La proposta che andiamo a illustrare prende spunto, per le modalità di interazione con i contenuti, da alcune esperienze recenti che riguardano il canale stesso, oppure la città nel suo complesso e in un altro caso ancora ad un'esperienza europea di rappresentazione multimediale di una sezione di città. Ci riferiamo innanzitutto all'installazione denominata *Canal view*, che è stata allestita a Venezia per la prima volta nel settembre 2009 (6-11 settembre) presso il chiostro di San Salvador del Telecom Future Center [Fig. 13] e replicata in diverse occasioni negli anni successivi<sup>95</sup>. Il progetto, partito nel 2006, propone «un nuovo modo di percepire la città attraverso una rappresentazione interattiva dello spazio urbano e dell'architettura: un'esperienza ad immersione totale, che coniuga immediatezza d'accesso e ricerca altamente innovativa nei linguaggi digitali»<sup>96</sup>. L'installazione si compone di una proiezione a parete collegata a un percorso sul pavimento, che ricalca la forma sinuosa del canale, e che il fruitore è chiamato a percorrere: il movimento lungo tale guida luminosa si traduce quindi, sullo schermo, in un viaggio lungo il Canal Grande realizzato con diverse migliaia di scatti fotografici montati insieme tramite uno speciale software. Il fruitore può muoversi lungo il corso d'acqua virtuale ma anche gettare lo sguardo sulle due rive, ruotando su se stesso<sup>97</sup>. Non vengono forniti veri e propri contenuti informativi, mentre in alcune occasioni la presentazione dell'installazione è stata accompagnata da una performance teatrale dello scrittore veneziano Alberto Toso Fei, dedicata al racconto di storie e leggende legate ai palazzi che si affacciano sul Canale.

La seconda esperienza (ma ultima in termini cronologici) è il già citato progetto denominato “Venice Imago”, nato da un'idea di Giuseppe Barbieri, che ne è coordinatore, e realizzato da docenti, assegnisti di ricerca e dottorandi dei dipartimenti

---

<sup>95</sup> Come in occasione della prima edizione dell'Art Night Venezia, organizzata dall'Università Ca' Foscari in collaborazione con il Comune di Venezia il 18 giugno 2011. Il progetto è descritto in dettaglio al sito <http://www.canalview.it/blog/e> si deve al gruppo NuovostudioFactory + Officine Panottiche.

<sup>96</sup> Si veda: <http://www.canalview.it/blog/it/what-is/>.

<sup>97</sup> «L'interfaccia sperimentale introduce innovazioni nei campi dell'interazione fisica e del riconoscimento gestuale; permette di controllare un video immersivo con i movimenti naturali del corpo, consentendo la visione e la navigazione a 360°. Il video immersivo, composto da una sequenza di oltre 500 immagini sferiche ad alta qualità, è stato realizzato con attrezzature fotografiche progettate e costruite appositamente», *ivi*. Oltre che attraverso la proiezione a pavimento, il sistema è sviluppato anche per l'interazione tramite un'immagine bidimensionale che raffigura il canale ed è in fase di sviluppo un sistema totalmente immersivo (CAVE)»: *ivi*.

di Filosofia e Beni Culturali e di Ambiente Informatica e Statistica<sup>98</sup> dell'università Ca' Foscari Venezia. Il progetto, presentato in occasione della mostra "William Congdon a Venezia. Uno sguardo americano"<sup>99</sup> inaugurata nel maggio 2012, mostrava i primi risultati della ricerca, ovvero tre tavoli interattivi dedicati rispettivamente alla Venezia tra XV e XVIII secolo, alla città nell'Ottocento e nel Novecento, ciascuno dei quali vedeva riportata sulla sua superficie una veduta o una pianta di Venezia: l'iconografia di Jacopo de' Barbari, il mappale del Catasto Napoleonico e un recente fotopiano; a ciascun tavolo erano associati più schermi sui quali si visualizzavano immagini e brani di film (questi, com'è evidente, data la perseguita ricerca di immagini coeve, nel solo tavolo sul Novecento), secondo come il fruitore muoveva un cursore tridimensionale sulla pianta: posizionando tale oggetto su un punto della città si potevano vedere raffigurati sullo schermo dipinti, fotografie ottocentesche o brani filmici che raffiguravano esattamente quel luogo urbano [Fig. 14]. Ogni sessione di fruizione si presentava così come un vero e proprio viaggio alla scoperta dell'iconografia di Venezia lungo i secoli della sua storia.

Il terzo riferimento è la sezione del Museo di Amsterdam dedicata alla rappresentazione del suo porto [Fig. 15]. In questa applicazione i fruitori interagiscono con una restituzione grafica dell'ambiente portuale per andare a visualizzare informazioni e narrazioni dedicate alle imbarcazioni tipiche di tale luogo, dalle navi di trasporto merci ai piccoli traghetti passeggeri. Interagendo con uno schermo *touch* è possibile selezionare le tipologie di barca di cui si intendono approfondire i contenuti, che vengono dunque proiettati su uno schermo posto oltre la ricostruzione grafica del porto (video in cui si vede la nave compiere determinate manovre, in porto e in mare aperto) e sullo schermo *touch* (contenuti di approfondimento, spiegazioni testuali, dati tecnici sulle imbarcazioni). L'effetto è di grande suggestione e l'installazione è in grado di catturare l'attenzione del visitatore con contenuti molto semplici ma restituiti con intelligenza.

Queste tre esperienze (che sono state scelte per la consonanza tematica e di strumenti metodologici necessari per l'implementazione, ma che non esauriscono il ventaglio di

---

<sup>98</sup> Responsabile dell'implementazione informatica è il dott. Andrea Albarelli, assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Ambiente, Informatica, Statistica.

<sup>99</sup> Cfr. ALBARELLI, *Dalla multimedialità alla fruizione relazionale...* cit.

esperienze in tal senso) ci forniscono la struttura di base su cui può essere impostato il lavoro dedicato al Canal Grande. Anche in questo caso, però, così come per la piazza San Marco, è possibile pensare a un'ulteriore implementazione di materiali, che non devono andare a inserirsi in una struttura semantica preordinata (e dunque sono preceduti da un'analisi finalizzata al loro adattamento per quel preciso contesto), ma, al contrario, vanno selezionati a partire dall'esame delle loro peculiarità e dai nessi che vi si riscontrano. Se per l'area marciana, dunque, è il processo di moltiplicazione e differenziazione dei significati degli sguardi che fornisce l'indicazione per impostare l'interazione tra fruitore e contenuti complessi, nel caso del Canal Grande i materiali visivi invitano a una fruizione multimediale che si basi sulle tipologie di esperienza dello spazio collegate, come avviene nelle esperienze descritte, a una simulazione del tragitto lungo il suo corso.

L'obiettivo, dunque, dovrà essere di restituire le diverse dimensioni fruibili che il Canale ha assunto nei secoli, in prospettiva diacronica e sincronica, così come sono narrate verbalmente e visivamente nelle fonti che sono giunte sino a noi: diacronica, perché dovranno fornirsi informazioni riguardo le modifiche dello spazio e degli usi nel corso del tempo; sincronica, perché è possibile individuare nel XVIII secolo un momento in cui tutte le istanze si ritrovano mostrate nelle immagini: commerciale, cerimoniale, monumentale e turistica. L'idea è dunque di partire da queste raffigurazioni per parlare della storia del canale e, contestualmente, spiegare i modi della sua rappresentazione.

Si potrebbe dunque impostare la struttura interattiva utilizzando delle immagini campione per innescare un percorso tematico lungo il canale. Tali rappresentazioni potranno dunque essere collegate al suo carattere commerciale, o alle cerimonie e feste che vi si svolgevano, o ancora alle visite dei forestieri: le possibilità possono essere molteplici. A ciascuna proposta tematica, anche in questo caso, potranno unirsi delle narrazioni: qui, soprattutto, il gioco potrebbe impostarsi sulla differenza di visione del canale nella prospettiva veneziana e in quella *foresta*. Le celebrazioni, soprattutto, potrebbero essere descritte da un veneziano e da un turista, grazie alle molte fonti dirette che ci sono arrivate a riguardo. Un altro elemento implementabile riguarda le modalità rappresentative: ecco, dunque, che un'immagine-icona potrebbe condurre a compiere un viaggio virtuale nel quale vengono spiegati i modi in cui il Canal Grande è

stato dipinto, con una particolare attenzione alle particolari prospettive canaletiane. Va sempre tenuto presente che il punto di vista all'interno dello spazio deve essere conforme a quello del fruitore reale: proprio tale situazione potrebbe permettere all'utente di percepire in via immediata i sistemi di composizione dello spazio dipinto, prevedendo in questo senso, ad esempio, la possibilità di scorporare i punti di vista dei dipinti *dall'interno*.



TAV. I



Fig. Una sala di Palazzo Pepoli, parte della rete museale *Genus Bononiae*: si notano i diversi mezzi e oggetti utilizzati per costruire l'allestimento



Fig. 2 – Bergamo, Museo Storico dell'età veneta, sala 3

TAV. II



Fig. 3 – Museum of Liverpool, Galleria dedicata alle ferrovie

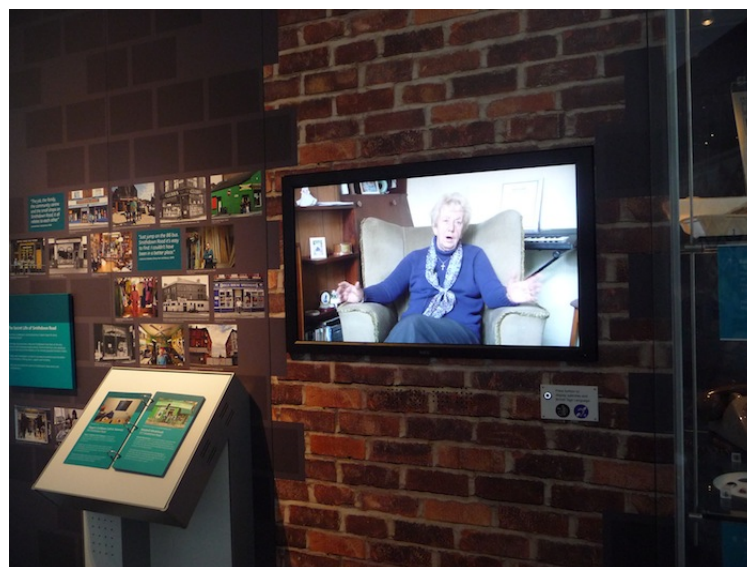


Fig. 4 – Liverpool City Museum, racconti sulla società contemporanea



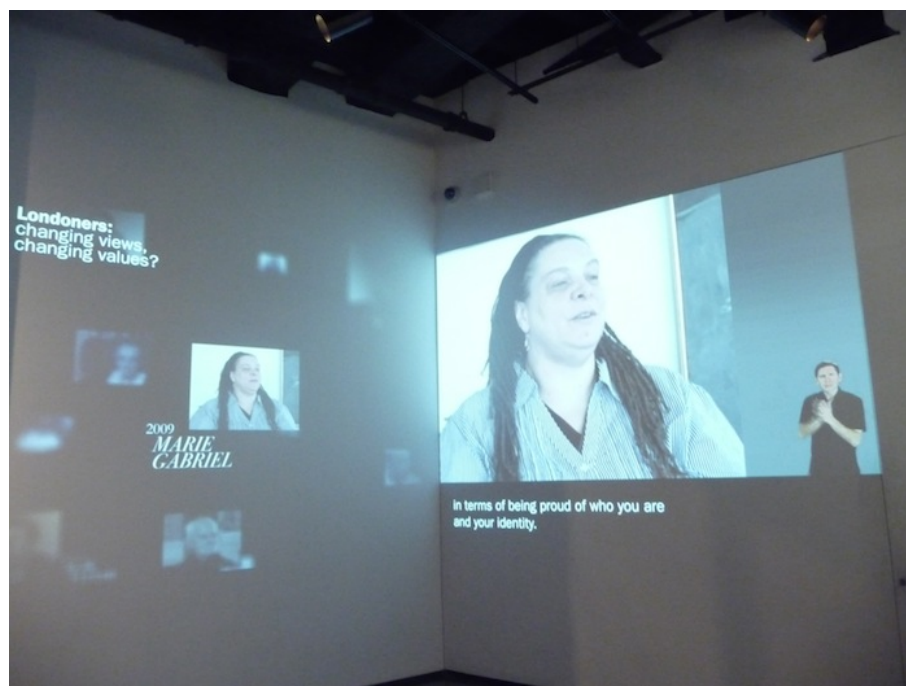


Fig. 5 – Museum of London: personaggi della società contemporanea raccontano le loro storie



Fig. 6 – Museo della città di Copenhagen: esposizione “Becoming a Copenhagener”

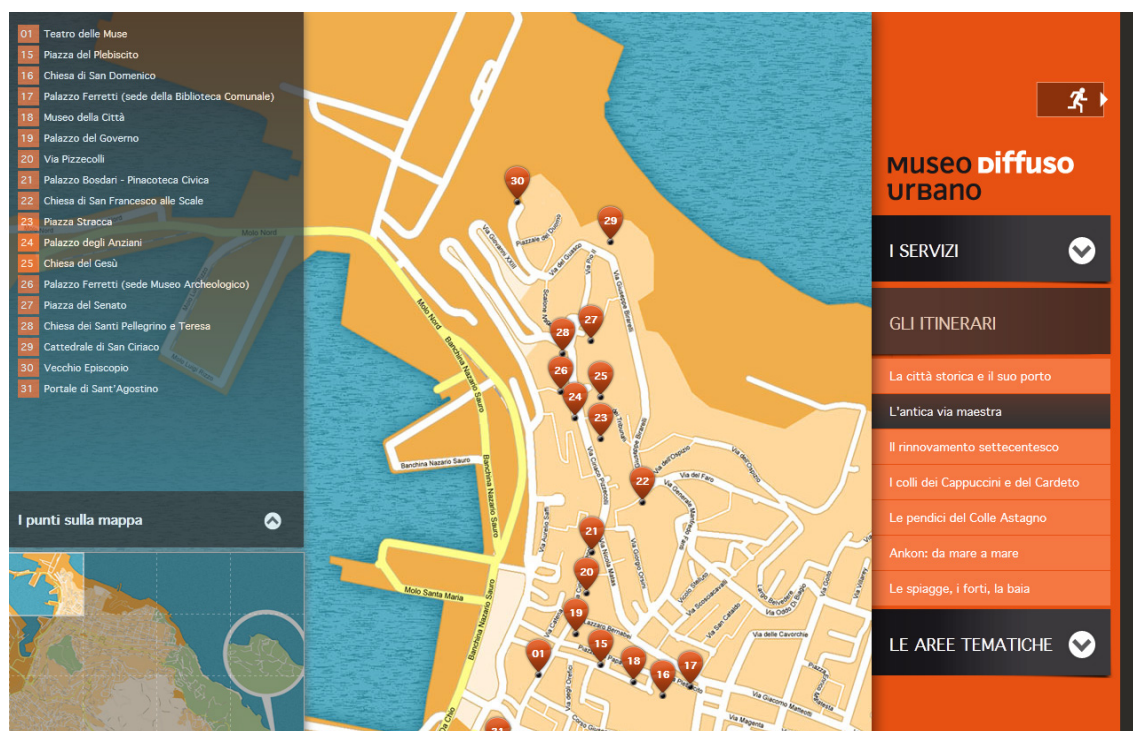


Fig. 7 – Museo Diffuso Urbano di Ancona: schermata di una delle postazioni interattive



Fig. 8 – Collegamento tra le postazioni fisse del Centro Multimediale di Palazzo Braschi e l'Applicazione "Rome View"





Fig. 9 – Esempio di visualizzazione in Realtà Aumentata fornito dall'applicazione “Street Museum” del Museum of London

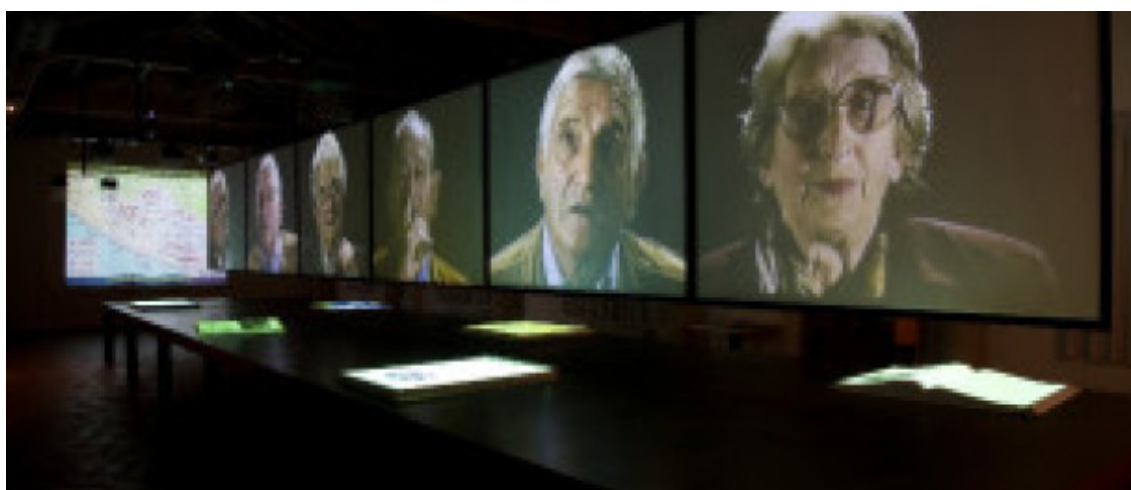


Fig. 10 – Studio Azzurro, Museo Audiovisivo della Resistenza, Fossdinovo



Fig. 11 – Museo della città di Amsterdam: esempio di *digital storytelling*

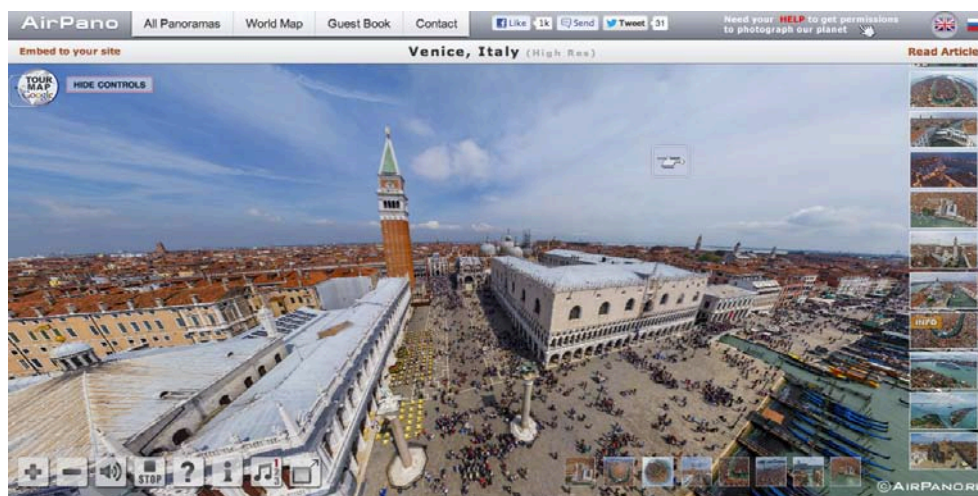


Fig. 12 – Schermata del Fotopiano Arpano.com





Fig. 13 – L'applicazione su piazza Navona del Centro Multimediale di Palazzo Braschi



Fig. 13 – Progetto Canal View nell'installazione presso il Telecom Future Center di Venezia

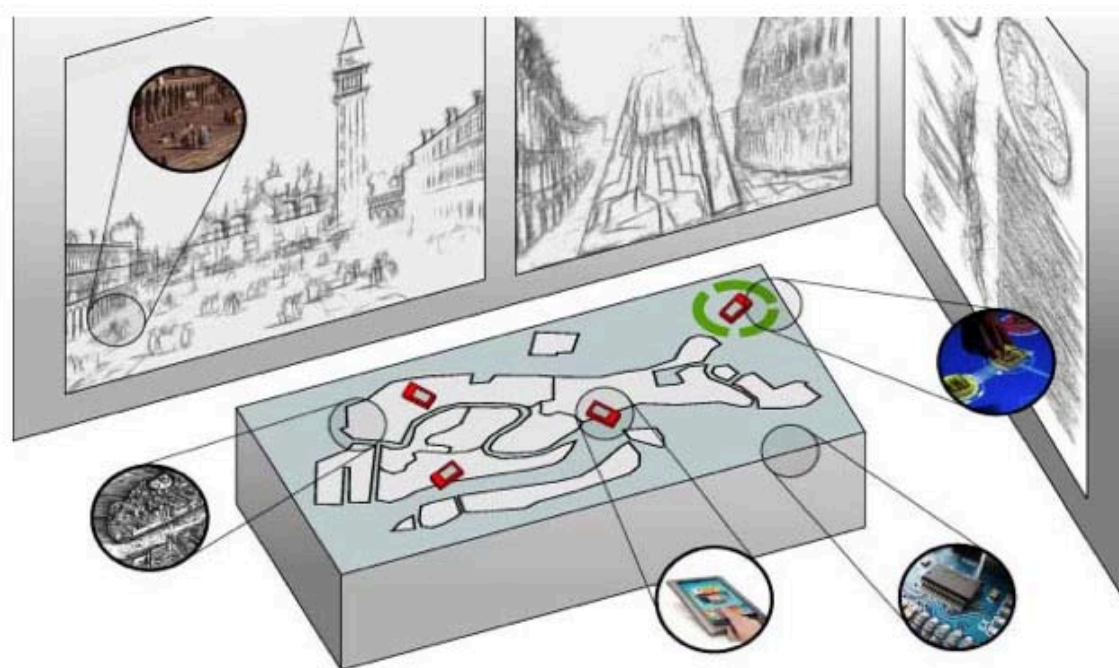


Fig. 14 – La struttura dei tavoli interattivi del “Venice Imago Project”



Fig. 15 – Museo della città di Amsterdam: installazione sul porto

## CONCLUSIONI

La nostra indagine non pretende di arrivare a conclusioni nette e definitive; al contrario essa vuole porsi in una prospettiva di apertura verso le possibilità che derivano da uno studio finalizzato a fare emergere gli elementi peculiari su cui fondare il rinnovamento della fruizione di Venezia. Se tuttavia entriamo più nel dettaglio della questione, emergono alcune riflessioni di ordine metodologico che derivano dal rapporto tra l'indagine storico-artistica e storico-critica e la parte più spiccatamente propositiva.

Vorremmo innanzitutto ribadire che un tale approccio ai fatti artistici, architettonici e urbani non deve essere inteso come una mera *scrittura* di contenuti che si danno tramite una ricerca di tipo tradizionale, cui dunque non si richiede di modificare i suoi metodi e i suoi approcci. In questo lavoro, al contrario, si è tentato di guardare costantemente alla storia dell'arte e della rappresentazione, nonché alle testimonianze letterarie di vario genere, da una prospettiva tesa al confronto tra diverse tipologie di fonti; il fine è dunque non tanto quello di evidenziare rapporti da indagare secondo una prospettiva iconologica (che pure può rivelarsi utile, quantomeno nei termini di una presa di coscienza del legame semantico tra fonte testuale e fonte visiva), oppure di cercare prove documentali per la verifica di un'ipotesi interpretativa, o ancora di collegarle tra loro al fine di ricostruire lo sfondo artistico e culturale di fronte al quale si verificano gli eventi; soprattutto abbiamo tentato di comprenderne la loro matrice comune, l'*intenzione* a esse sottesa, le ragioni, anche molto pratiche, che le hanno prodotte e diffuse e modellate secondo dei principi simili, così come avviene per le guide e i coevi album di vedute a stampa. Tale approccio presenta difficoltà soprattutto nella gestione contestuale di una vasta gamma di materiali, necessaria per dare fondatezza al confronto; per questa ragione strumenti di catalogazione e organizzazione dei dati come database e tavole sinottiche indicizzate possono facilitare la successiva interpretazione degli elementi raccolti ed andrebbero dunque progettati in base alle specificità del lavoro e al tipo di informazioni e di relazioni che si vuol far emergere.

L'analisi andrebbe altresì condotta tenendo presente che l'obiettivo è di far emergere non solamente dei dati, ma soprattutto dei processi di visione e fruizione del contesto

urbano. È su questi, infatti, che dovrebbe basarsi la successiva riconsiderazione in termini progettuali: il dato, inteso come singola informazione su un particolare tema o argomento, può essere infatti restituito in diversi modi, tutti altrettanto validi qualora tale scambio si imponesse come una trasmissione univoca; così, come leggo in un testo che Venezia è stata fondata nel IX secolo, lo posso visualizzare su uno *smartphone* o sentirlo raccontare da una guida e il meccanismo di apprendimento sarà sempre il medesimo. Al contrario, se ci si concentra sui processi, si verificherà una situazione di conformità tra l'oggetto e il mezzo della comunicazione: impostando un *processo di fruizione interattiva* sulla base del *processo di fruizione della città*, il risultato potrà essere molto più efficace che non nei modi tradizionali.

L'eterogeneità dei materiali, inoltre, richiede capacità di lettura e di analisi differenziate che non possono darsi se non impostando la ricerca secondo un'ottica concretamente multidisciplinare: sia, com'è ovvio, nella capacità di analizzare in modo adeguato fonti testuali e visive anche molto diverse tra loro e al contempo di ricondurle al contesto storico e culturale di riferimento. Soprattutto, l'approccio multidisciplinare si deve tradurre in un'apertura verso metodi e criteri di ricerca e di interpretazione delle fonti caratteristici di discipline diverse dalla storia dell'arte tradizionale, che comunque rimane punto di riferimento principale dell'attività di elaborazione dei materiali; alcune di queste metodologie sono emerse nel corso della prima parte: mi riferisco ad esempio alla teoria dell'enunciazione di Louis Marin o alla prospettiva tecnologica di Jonathan Crary, ma molte altre possono essere chiamate in causa, in special modo tutte le discipline che studiano i modi di percezione e interazione di un fruitore con lo spazio (urbano) e con le immagini (della città) e come questi possono tradursi in rappresentazione. Il ricorso a queste teorie e a tali vie di approccio ai problemi non deve essere inteso in termini strumentali, ma come costante e necessaria verifica dei dati emersi dall'analisi delle fonti attraverso il filtro della critica, al fine di individuare la prospettiva di lettura più adeguata a "mettere in discorso" le informazioni, e a "tradurre in processo" i discorsi.

Un'altra riflessione emerge in relazione al problema più spiccatamente museografico, ovvero su come dovrebbe condursi il lavoro di progettazione di un "ambiente multimediale" su Venezia, a partire dagli esiti della presente indagine. Le proposte

descritte nella terza parte, infatti, sono volutamente lasciate prive di indicazioni tecniche precise, il che d'altro canto non spetta allo storico dell'arte o della città. Quello che viene delineato è un principio applicativo, che deve essere implementato sia dal punto di vista informatico, che con uno studio più serrato delle fasce di pubblico, che, infine, riguardo le strategie di confezionamento dei contenuti, che sono di competenza dei *designer* multimediale. Tutti questi aspetti incidono allo stesso modo sulla riuscita di una simile operazione e dunque ciascuna professionalità deve operare in modo in un'ottica di integrazione di competenze, pur mantenendo la propria specificità.

L'ultimo aspetto, ma non meno importante, riguarda le prospettive che si aprono in senso tecnologico e interattivo. Qui il campo è destinato ad allargarsi a dismisura verso una sempre maggiore integrazione delle componenti umane con quelle informatiche, la quale si rivela particolarmente idonea alle proposte sviluppate nella terza parte. L'adozione di interfacce naturali e la progettazione di ambienti immersivi, nei quali il fruitore può muoversi in una simulazione dello spazio urbano implementato dai meta dati, rende il processo di interazione molto più efficace, in termini di immediatezza percettiva, di quanto non possano fare dei dispositivi meno *avvolgenti*. È soprattutto in questo campo che andrebbero sperimentate, a nostro avviso, le esperienze di fruizione multimediale della città, nell'ottica di rendere sempre più connesse e co-strutturate le istanze derivanti dall'analisi storica con le possibilità offerte dalle tecnologie.





# APPARATI

## 1. Analisi della Letteratura di Viaggio

Catalogazione dei contenuti relativi alle fonti straniere analizzate

Si fornisce la catalogazione in tabelle delle informazioni su Venezia contenute nelle delle fonti straniere consultate durante il lavoro di ricerca. È stata adoperata una selezione finalizzata a coprire l'intero arco cronologico preso in considerazione e a concentrare l'attenzione su opere che presentano descrizioni di interesse ai fini del nostro discorso. I contenuti vengono suddivisi in cinque sezioni che hanno indirizzato la stesura dei capitoli. Sono:

1. La laguna e le isole.
2. Gli sguardi su Venezia.
3. Le esperienze della struttura urbana
4. L'area Marciana
5. Il Canal Grande

Le fonti sono ordinate cronologicamente secondo la data del soggiorno a Venezia dell'autore, nel caso di diari di viaggio, e secondo la data di pubblicazione, nel caso delle guide. La scelta è motivata dalla necessità di rendere evidenti le modifiche della fruizione di Venezia. Di conseguenza, per opere pubblicate diverso tempo dopo il soggiorno in città (anche di circa cinquant'anni, come nel caso di William Beckford) ci è sembrato opportuno prediligere la data del viaggio indicata all'interno del volume o nel frontespizio.

In ciascuna sezione sono sempre indicati tutti gli esemplari selezionati, anche qualora essi non presentino informazioni specifiche per quel particolare tema, in modo tale da mantenere chiara la progressione temporale.

## LA LAGUNA E LE ISOLE

<i>opera</i>	<i>data</i>	<i>descrizione</i>
Huguetan	1680	
François Maximilien Misson, <i>Viaggio in Italia</i> , 1702 [tr. it. 2007]	1688	«Per darvi un'idea esatta di Venezia bisogna descrivere che cos'è quest'acqua in mezzo alla quale è posta. L'opinione generale e l'espressione ordinaria dei geografi, è che Venezia sia costruita sul mare, e questo è in qualche modo vero. Tuttavia conviene spiegarsi; è ben certo che non si tratta del mare aperto, si tratta di terre inondate, ma in verità inondate prima della fondazione di Venezia, vale a dire da tredici o quattordici secoli almeno» [p. 82]
Deseine	1699	
Addison	1703	
Edwin Wright, <i>Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721 and 1722</i> , 1730, vol. I,	1721	Descrive brevemente, ma con attenzione, il territorio lagunare: «The Lagune, or Lakes, (in the plural number, tho' it be but one) is the Name given to that vast Harbour, or inner Gulph, in the midst of which Venice stands. It has in it many Shal lows; and, for the avoiding of them, there are Rows of Poles, on each hand, whereby the Boats are directed to keep the Channels in the several Roads that are to be taken. It is parted from the outer or great Gulph, the Adriatick, by a long Neck of Land, which they call the Lido; the Word in the general Acceptation signifies no more than Shoar; and this Lids serves as a Mole to keep the main Force of the Sea from much affecting the Lagune: these are generally pretty smooth, except in case of high Winds, which sometimes rife very suddenly, and with great Violence: in such case, Woe to the Gondola's that are abroad, for they can endure no Weather» [p. 44]
De Brosse	1730	

<p>John Breval, <i>Remarks On several parts of Europe</i>, London, H. Lintot, 1738</p>	<p>1738</p>	<p>Descrive la posizione della città all'interno della laguna: «Venice is most delightfully situated, in the Area, as it were, of a vast Amphitheatre, form'd partly by the Shore of the firm Land, and partly by a long Sweep of little Islands, that fence it in towards the Adriatic. This Bank, which is above 30 Miles in Length, has five or six Coupures, or Openings, at the Mouth of each of which is a commodious Harbour for little Vessels only, the great one lying a good Way out at Sea, at a Place call'd Malamocco» [p. 207]</p>
<p>John Ray, <i>Travels through the low-countries, Germany, Italy and France</i>, 1738</p>	<p>1738</p>	<p>«Venice is built upon certain little islands in the middle of the sea, or rather in the middle of certain flats or shallows cover'd alla over with water at full sea, but about the city, when the tide is out, in many places bare, called by the Italians, Lagune. These Lagune are include and separated from the main gulph, or Adriatic sea by a bank of earth (il Lito or Lido they calli t) [...] and resemble the space contained in a bent bow, the bow being the shore of the firm land, and the Lido the string. [...] It is discontinued by seven, say some, say others by five breaks or apertures, and those not very wide ones, which they call ports or havens, and by which the Lagune communicate with the gulph. Into, or not far from the Lagune, most of the great riverso f Italy empty themselves [...]» [p. 126].</p>
<p>Coyer</p>	<p>1764</p>	
<p>Samuel Sharp, <i>Letters from Italy describing the Customs and Manners of that Country in the Years 1765 and 1766</i>, 1767</p>	<p>1765</p>	<p>Arrivano a Fusina, dove lui si ferma ad osservare la vista della laguna: «here a wonderful scene opens to every stranger, when he first cast his eye on this enchanting prospect. There are few Gentlemen who are not, in some degree, approzod of what they are to expect from the views they have seen of this place, painted by Canaletti; nevertheless, the real object exceeds, in beauty, what the imagination is leed to conceive from these draughts» [p. 7]</p>
<p>Anne Miller, <i>Letters from Italy</i>, 1776, vol. II</p>	<p>1766</p>	<p>Descrizione della vista dalla laguna: «Venice as appeared before us for three miles past: but now, on our nearer approach, I believe the world cannot produce a more surprising, or more beautiful view; a city rising out of the bosom of the waves, crowned with glittering spires. This sea we are now upon is called the Lagunes, because of its calm property, being in a manner like a lake od sea-water; it is shallow, and not subject to agitation by storm» [p. 335]</p>

Richard	1766	Describe la laguna: «Cette ville, qui, par sa situauon, devoit craindre d'être submergée par les eaux de la mer qui l'environnent, est garantie des inondations par des istes longues & étroites que sorme un grand banc de sable, que les Vénitiens appellent il lido, situé à quelque distance de la ville, du nord au sud dans la grande mer; ces bancs de sable les lagunes, le peu de prosondeur des canaux, sont la sûreté de Venise, par l'impossibilité où sont les vaisseaux de guerre d'y aborder, & par la dissiculté qu'auroient les moindres barques d'entrer dans les canaux, si elles n'étoient conduites par des matelots du pays même» [p. 365]
<i>Description historique de l'Italie, en forme de dictionnaire...</i> , 1776, vol. II	1776	
William Beckford, <i>Italy: with sketches of Spain and Portugal</i> , 1834	1780	Beckford describe la Laguna e la città in modo soggettivo, inserendo le informazioni all'interno del racconto: «Embarking our baggage at the last mentioned place, we stepped into a gondola, whose even motion was very agreeable after the jolts of a chaise. We were soon out of the canal of Mestre, terminated by an isle which contains a cell dedicated to the Holy Virgin, peeping out of a thicket, whence spire up two tall cypresses. [...]   As soon as we had doubled the cape of this diminutive island, an expanse of sea opened to our view, the domes and towers of Venice rising from its bosom. Now we began to distinguish Murano, St. Michele, St. Giorgio in Alga, and several other islands, detached from the grand cluster, which I hailed as old acquaintances; innumerable prints and drawings having long since made their shapes familiar. Still gliding forward, we every moment distinguished some new church or palace in the city, suffused with the rays of the setting sun, and reflected with all their glow of colouring from the surface of the waters» [p. 46]
Elisabetta Rangoni de Gonzague, <i>Lettres de Madame la Princesse de G**</i> , <i>Écrites à ses Amis, pendant le cours de ses voyages d'Italie, en 1779</i> , 1790	1779	L'incontro con la città già da lontano suscita in Rangoni delle grosse emozioni «Nous entrons dans les Lagunes.... J'appercçois dans les lointain les petites îles qui entourent Venise.... Elles semblent flotter sur les ondes.... Nous voici à Venise.... Tout ce qui s'offre à mes regards me frappe, m'étonne..... Une ville au sein de la mer!... quel prodige!... Je vois des palais superbes, des temples majestueux sortis du sein des eaux.....   Tout cela me semble une mégie pluriôt que l'ouvrage des hommes, & c'est pourtant la crainte & la peur qui créèrent cette ville extraordinaire» [p. 57]

Domenico Bocolari, <i>Nuova geografia dell'Europa con la descrizione di tutte le cose antiche, e moderne degne di vedersi in ogni città</i> , 1799	1782	«La città di Venezia è piantata in mezzo al mare e nessuna persona vi può entrare, se non fa il tragitto di almeno cinque miglia per acqua» [p. 43]
James Edward Smith, <i>A sketch of a tour on the continent, in the years 1786 and 1787</i> , 1793	1787	«and enter the <i>laguni</i> , [p. 362] which are roads kept open in the sea at an immense expence, and defended from it by a noble stone rampart on the south-east, a mile in length, at the end of which stands the town of Pelestrina»
De La Recke	1805	
Philippe Petit-Radel, <i>Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie</i> , 1815 vol. I	1815	Describe l'arrivo in laguna che è come un "mare morto": «Nous arrivions à l'embouchure de la Brenta, lorsqu'au soleil couchant s'offrit à l'horizon la belle ville de Venise entourée des cyclades ou îlots qui l'embellissent. [...] Nous étions alors dans cette immense étendue d'eau qui est comme une mer morte entre le rivage de la Terre-Ferme et Venise, mer si fournie de bancs et de bas-fonds, qu'ils rendent la navigation périlleuse à l'ignorant qui ne suivrait pas la route tracée par les piquets élevés de distance en distance du fond des lagunes» [p. 149]
Galiffe	1816	

<p>William Stewart Rose, <i>Letters from the north of Italy</i>, 1819, vol. I</p>	<p>1817</p>	<p>Ampia e dettagliata descrizione della laguna: «I tried in my last letter to give an idea of the landward side of the Lagoon, of which Venice forms the centre, but shall now attempt it in its full extent, though on a diminutive scale.   This great mud actuary, in its relation to the Adriatic, may be likened to a side closet shut off from a room by a partition; for such is precisely its form. The partition which divides it from the open sea, running from one end to the other, is composed of different pieces with openings, which, if we pursue the same comparison, may be considered as so many doors; and in a line with these, though not uniformly straight, are the passages or channels which bring ships to Venice. The compartments of this partition are a long spit of land on the side of the Trevisana, divided from the continent by backwaters, actuaries, and canals, the island of Saint Erasmus, that styled the Lido, and the Murazzi, massive walls built on shoals running from near the Lido to Chioggia. The Murazzi are, comparatively speaking, of modern creation, but previous to their construction/ outworks existed of a similar, though less permanent, description.   The soil of the islands within this barrier and the bottom of the lagoon is every where composed of mud, but without, that is, towards the sea, we find the complete character of our Sussex shores, except near the mouth of channels where mud has been carried out' and deposited. Thus the lagoon-side, and the interior of the Lido, presents the appearance of meadows bordering the Southampton river, but crossing to the sea-side of it, you find sand hills and a long level of beach» [pp. 276-277]</p>
<p>Reichard</p>	<p>1819</p>	
<p>Scott</p>	<p>1820</p>	



SGUARDI SU VENEZIA		
<i>opera</i>	<i>data</i>	<i>descrizione</i>
Jean Huguëtan, <i>Voyage d'Italie curieux et nouveau</i> , 1681	1680	Salita sul Campanile: «Pour voir cette belle & grande ville en un moment on ne peut pas comme à Rome monter sur une colline. Il faut aller en haut du clocher de la place s. Marc, d'où l'on decouvre toute la ville & les Isles que l'environnement, les Lacunes, la Mer Adriatique, les terres du Padoüan & de la Marche Trevisane, avec les montagnes du Frioul» [p. 202]; Dal campanile descrive la forma di Venezia: «La ville a huit milles de tour. Sa forme n'est pas mal comparée à celle d'un lut, dont le ventre [sic] auprès de la Giudeca d'an cofé de près le Canal Regio de l'autre. Le manche est representé par la longue étendue de l'Arsenal, qui s'avance dans la Mer en l'une des extremités de la ville» [p. 202]
François Maximilien Misson, <i>Viaggio in Italia</i> , 1702 [tr. it. 2007]	1688	«Immaginatevi dunque anche la città di Venezia che esce dalle sue acque, con trenta o quaranta campanili assai grandi, e che è separata dalla terra almeno una lega e mezza. Bisogna ammettere che è una cosa assai sorprendente vedere questa grande città senza mura e senza alcuna fortificazione essere battuta dalle onde del mare e rimaner sulle sue palafitte come su una roccia» [p. 83]; «Non bisogna fermarsi a quel che comunemente si dice della grandezza di Venezia: alcuni le attribuiscono otto miglia di perimetro, altri sette. Per parte mia posso assicurarvi che Venezia non ha né otto né sette miglia di perimetro. Si contano cinque miglia da Mestre a Venezia, e abbiamo percorso questa distanza in un'ora e mezza, con due rematori; abbiamo anche fatto il giro di Venezia in un identico spazio di tempo, con altri due rematori, che vogavano né più né meno che come quelli di Mestre: giudicate il perimetro di Venezia. [...] Aggiungerò comunque che dire che una città ha tale o tal altro perimetro senza indicarne al contempo il disegno è un assai cattivo modo per indicarne la grandezza. Non occorre essere dei gran matematici per dimostrare chiaramente che una città che abbia otto miglia di perimetro, ad esempio, potrà contenere meno case di una che ne avesse, poniamo, solo quattro; e persino molte meno se si vuole. Questo dipende dalla regolarità o irregolarità della forma» [P. 84]

<p>François Descaine, <i>Nouveau voyage d'Italie</i> 1699</p>	<p>1699</p>	<p>Suggerisce di salire sul Campanile: «pour bien voir Venise il n'y a qu'à monter au haut, car on la découvre toute entière avec ses canaux, &amp; plus de 60. Isles à l'entour dont la plupart est remplie d'Eglises, Monasteres, Palais ou maison de campagne, &amp; autres édifices ce qui fait que cette vue est la plus charmante, &amp; merveilleuse qu'on se puisse imaginer» [p. 190]</p>
<p>Joseph Addison, <i>Remarks on several parts of Italy, etc. in the years 1701, 1702 and 1703</i>, 1718</p>	<p>1703</p>	<p>«<i>Venice</i> has several Particulars which are not to be found in other Cities, and is therefore very entertaining to a Traveller. It looks , at a distance, like a great Town floated by a Deluge» [p. 64]</p>
<p>Alexandre Rogissart, <i>Les délices de l'Italie</i>, 1709, seconda edizione</p>	<p>1709</p>	<p>Descrizione della vista della città da Marghera; " ..cette Tour: non seulement on y découvre <i>Venise</i> du premier coup d'oeil, mais on voit toutes les Isles qui sont dans la Mer &amp; dans les lagunes (continua)" p. 69</p>

<p>Edwin Wright, <i>Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721 and 1722</i>, 1730, vol. I,</p>	<p>1721</p>	<p>L'attenzione alla città è completa: dalla vista a distanza alla perlustrazione dei suoi spazi. Quindi: «To begin then with the distant View of the City: 'Tis a Pleasure, not without a Mixture of Surprize, to see so great a City as Venice may be truly call'd, as it were, floating on the Surface of the Sea; to see Chimneys and Towers, where you would expect nothing but Ship-Masts. It stands surrounded with Waters, at least five Miles distant from any Land» [p. 45]; non manca la descrizione della vista dal campanile: «The Prospect from the Top of it is very pleasant you see not only the whole City, but have a View too of the open Sea, with the little Isles; which, with the Lido that lies towards it on one side, and the Circuit of the Terra firma on the other, make a most agreeable Variety» [p. 59]</p>
<p>Charles de Brosse, <i>Viaggio in Italia. Lettere familiari</i>, 1739 [tr. it] 1973</p>	<p>1730</p>	<p>Se la vista da lontano non lo sorprende, «quando si è dentro, e si vede uscir l'acqua da tutti i lati dei palazzi, delle chiese, delle vie, delle città intiere, perché non è che si tratti di una città sola; quando insomma non si può fare un passo per la città senza mettere un piede nel mare; ebbene, questa è cosa talmente sorprendente che ci sono abituato, oggi, ancor meno che il primo giorno [...]». In una parola, la città è così singolare per il modo come è fatta, per i costumi, le abitudini di vita ridicolissime, per la libertà che vi regna e la tranquillità che vi si gode, che non esito a considerarla come la seconda città d'Europa, e dubito che Roma mi faccia cambiare idea» [p.104]. La vista della città è descritta dal Campanile: «Salii successivamente sul campanile lì vicino, da dove si scorge comodamente tutta l'estensione di Venezia, le isole e i villaggi in mezzo al mare che le fanno da corona, le case che coprono la laguna, e tutta la costa d'Italia da Comacchio fino a treviso, il Friuli e le Alpi, la Carinzia, Trieste, l'Istria e il principio della Dalmazia, Vidi anche, con gli occhi della fantasia, l'Epiro, la Macedonia, la Grecia, l'Arcipelago, Costantinopoli, la favorita e il gran sultano che si prendeva qualche libertà con costei» [p. 122]</p>
<p>Breval</p>	<p>1738</p>	
<p>Ray</p>	<p>1738</p>	

<p>Gabriel-François Coyer, <i>Voyage d'Italie et de Hollande</i>, 1776</p>	<p>1764</p>	<p>«Quand on dit que Venise est bâtie dans la mer, on parle dans l'exacte vérité. Ce n'est point une terre élevée au-dessus de l'eau; c'est le lit même de la mer qui a reçu ses fondements dans des lagunes, &amp; la mer la pénètre dans toutes ses dimensions» [ p.76]; la forma è osservabile anche dal Campanile: «le clocher, sans escalier, est détaché de l'Eglise. C'est une tour carrée d'un grand diamètre. Une rampe douce, qui va continuellement d'un angle à l'autre, vous mène au sommet. Hauteur de 300 pieds. De-là on découvre, non seulement toute la Ville, les Forts &amp; les Isles de sa dépendance ; mais encore la Lombardie, les Alpes, l'Apennin à la naissance &amp; l'embouchure du Pô» [p. 112]</p>
<p>Sharp</p>	<p>1765</p>	
<p>Miller</p>	<p>1766</p>	
<p>Richard</p>	<p>1766</p>	
<p><i>Description historique</i></p>	<p>1776</p>	
<p>Beckford</p>	<p>1780</p>	
<p>Elisabetta Rangoni de Gonzague, <i>Lettres de Madame la Princesse de G**. Écrites à ses Amis, pendant le cours de ses voyages d'Italie, en 1779, 1790</i></p>	<p>1779</p>	<p>«Le clocher est une tour carrés sans escalier ; une rampe douce qui va continuellement d'un angle à l'autre vous mène au sommet, d'où l'on à des points de vue d'une étendue immense, &amp; d'une beauté ravissante : on voit toute la ville, &amp; les îles flottante ; au loin la Lombardie, les alpes, les Apennins, &amp; jusqu'à la source du Pô» [p. 72]</p>
<p>Boccolari</p>	<p>1782</p>	

<p>James Edward Smith, <i>A sketch of a tour on the continent, in the years 1786 and 1787</i>, 1793</p>	<p>1787</p>	<p>«Venice now lay stretched out before us, making a much less appearance than I expected; for, its situation being so very flat. There is no elevation of one object above another, as in most towns» [p. 361]; <i>Descrive molte viste due verso l'esterno e una verso l'interno (da san giorgio a Bacino: «From hence is the best view of St. Mark's Place»</i> [p. 383]); «It is worth while to ascend St. Mark's Tower, from whose top is the only good view of this singular town, with the islands and shoals about it.» [p. 422]</p>
<p>Elisa De La Recke, <i>Voyage en Allemagne, dans le Tyrol et en Italie, Pendant les années 1804, 1805 et 1806</i>, 1819</p>	<p>1805</p>	<p>«[...] la tour appartenant au temple de Saint-Marc, est isolée sur une haute place carrée, de quarante pieds de large, sur autant de long ; elle s'élève à une hauteur de trois cent trente pieds. Une rampe commode, sans escalier, construite dans l'intérieur, conduit jusqu'au sommet ; on y jouit d'une vue fort étendue sur la mer, et la grande ville d'eau est à vos pieds. De cette hauteur, on n'y aperçoit pas la saleté des rues étroites, et l'on voit un magnifique panorama [ a est il mare, a sud la pianura circondata di montagna del Padovano, a nord il Friuli ; descrizione dei murazzi e loro vista dal campanile] tout cet aspect a quelque chose de magique qu'il est impossible de définir» [... pp. 191-192]</p>
<p>Philippe Petit-Radel, <i>Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie</i>, 1815 vol. I</p>	<p>1815</p>	<p>Describe la vista dal Campanile: «Lorsque j'y montai, il était d'un bleu barbeau, entremêlé de légers nuages argentins, qui se mariaient agréablement à l'horizon avec le vert céladon de la mer. On a toute la ville sous ses pieds, les places, les canaux, les édifices, la mer qui en forme le cadre, les montagnes du Tyrol, celles de la Dalmatie, de l'Istrie, les plaines du Padouan , celles de la Lombardie , les vaisseaux, les barques et les gondoles qui font route de tous côtés. On dit que c'est au plus haut de cette tour que l'infortuné Galilée fit le plus grand nombre de ses observations astronomiques, vers la fin du quinzième siècle» [p. 162]</p>

James Auguste Galiffe, <i>Italy and its inhabitants</i> , 1820	1816	<p>Descrive la vista dell'area del bacino come se vi si trovasse al centro: dopo aver descritto la piazza afferma: «On the opposite shore of the grand canal, is the beautiful church della Salute, and the custom-house near it: a little farther to the left, on a separate island, is the church of St. George; and beyond that, the open sea. This scenery would be enchanting, even in the midst of St. Petersburg; and there is nothing either in London or Paris, that can bear the least comparison to it» [pp. 120-121] Sale sul Campanile, ma ammette che questo non è sufficiente per vedere la città nel suo complesso, perchè le vie sono troppo strette e si vedono solo i tetti delle case, tuttavia «The ascent to the gallery of the tower of San Marco is very gentle, and being paved all the way it may be ascended even on horseback. From the gallery there are stairs to the top of the tower, from whence the prospect of the open sea and neighbouring islands is very agreeable, though it does not offer any variety of picturesque points of view» [p. 125]</p>
Rose	1817	
Henrich August Ottokar Reichard, <i>Guide des voyageurs en Italie et en Suisse</i> , 1819	1819	<p>La vista della città, nonostante abbia perso la sua centralità politica, lascia stupefatti: «Venise est située dans les lagunes, espèce de lac, séparé de la mer par des bancs de sable. [...] Malgré [les] défauts, Venise qui paraît sortir de la mer est à cet égard une ville unique dans le monde, et quelque prévenu que l'on soit, le premier coup d'oeil excite toujours un sentiment de surprise, dont il n'est pas possible de se défendre» [p. 129]; Descrive il Campanile affermando che «C'est seulement du haut de cette tour qu'on peut se former une idée de l'ensemble de la cité flottante et de ses îles». [p. 121]; Indica differenti possibili spazzi per le promenades, tra cui la nuova via Eugenia, i nuovi giardini pubblici, descrivendone la vista, i giardini di San Giorgio maggiore e le passeggiate sull'acqua nelle isole [pp. 127-128]</p>
John Scott, <i>Sketches of Manners, Scenery, &amp;c., in the French Provinces, Switzerland and Ital</i> , 1821	1820	<p>Descrive la vista dal canale dell Giudecca, ovvero dal centro del bacino: è una vista <i>astomishingly fine</i>; «people should traverse it, and place their gondola in different spots to see it in different aspects» [p. 285]</p>



ESPERIENZE DELLA STRUTTURA URBANA		
<i>opera</i>	<i>data</i>	<i>descrizione</i>
Jean Huguetan, <i>Voyage d'Italie curieux et nouveau</i> , 1681	1680	Descrizione generale sul modello delle cronache cinquecentesche
François Maximilien Misson, <i>Viaggio in Italia</i> , 1702 [tr. it. 2007]	1688	«Le strade sono strette, lo ammetto, ed anzi così strette che si viene disturbati dalle gomitate che vi si danno nei quartieri più frequentati: ma mi sembra che i canali ben possano essere considerati alla stregua di strade. Se i canali fossero interrati e pavimentati non si parlerebbe certo delle strade strette di Venezia. Bisogna che vi dica, visto che siamo in tema, che l'intera città è talmente spezzettata da tutti questi canali e queste strade che praticamente non c'è nessuna casa alla quale non si possa giungere per via di terra e di acqua, non è che ogni canale sia accompagnato da una doppia banchina come in Olanda per chi va a piedi: ve ne sono solo alcuni.   Le strade sono nelle piccole isole che i canali formano; vi sono circa quattrocentocinquanta ponti, che sono disseminati su tutti quei canali, sicchè non c'è nessun luogo della città nel quale non si possa andare senza gondola, così come non ce n'è alcuno al quale le gondole non possano giungere. È vero che tutti quei piccoli passaggi e tutte quelle deviazioni che bisogna fare per trovare i ponti fanno di Venezia un vero labirinto» [p. 85-86]

<p>François Descaine, <i>Nouveau voyage d'Italie</i> 1699</p>	<p>1699</p>	<p>Descrizione generale sul modello delle cronache cinquecentesche: Venezia è divisa in sei sestieri e occupa 71 isole; descrive alungo le strade e le modalità dispostamento nello spazio urbano: «Les rues sont fort étroites à Venise, en forre qu'aux endroits les plus peuplez comme à la mercerie , on te donne souvent des coups de coudes, cependant il n'y a jamais d'embaras, car il n'y a ni chevaux ni chanoy à éviter, les quays íont rares, &amp; étroits à cause que le terrain est précieux, &amp;c le pavé est de briques mises sur le côté, les ponts en font aussi mêlés avec des pierres blanches qui font une espedede marbre, ce qui les rend glissans en tems de pluye, Il n'y a point d'endroit à Venise où l'on ne puisse aller en gondole, &amp; où l'on ne puisse aussi aller à pied, mais on est obligé de faite de grands detours à moins que l'on ne trajette de tems en tems les grands canaux où il y a toujours des Gondoliers tous prêts» [p. 185]. Parla anche dei campi e ne descrive gli elementi fondamentali «Il y a quantité de places à Venise, &amp; il y en a coupure une devant le portail de chaque Eglise. Au milieu de ces places il y a une cisterne publique qu'on appelle un puits» [p. 186] (La descrizione continua orsinata per sestieri: san Marco, Castello, san Polo, Cannaregio, Santa Croce, Dorsoduro + Isole.</p>
<p>Joseph Addison, <i>Remarks on several parts of Italy, etc. in the years 1701, 1702 and 1703</i>, 1718</p>	<p>1703</p>	<p>«There are Canals every where crossing it, so that one may go to most Houses either by Land or Water. This is a very great Convenience to the Inhabitans [...] The streets are generally paved with Brick or Free-stone, and always kept very neat, for there is no Carriage, not so much as a Chair, that passes thro' them. There is a numerable Multitude of very handsome Bridges, all of a single Arch [...] which could be a great Inconvenience to a City less sober than Venice» [pp. 64-65]</p>

<p>Edwin Wright, <i>Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721 and 1722</i>, 1730, vol. I,</p>	<p>1721</p>	<p>La descrizione della struttura e dell'aspetto della città è molto ampia e dettagliata, e vale la pena riportarne diversi brani: «The lesser Canals like Veins in a Body disperse themselves through every part of the City. These Canals arc the great Streets of Venice; for, the Land-Passages (which they call indeed no more than Calle, Paths or Foot-ways) arc much the fame with our Alleys in London. Nor do I know any thing so like them as the Alleys by Round-Court near Covent-Garden. There is generally little more room than for two to go a-breast, and when you come to a Place big enough for a Boy to whip a Top in they call it a Campo, Tho' the general and most publick Passage be by Water, there is a Communication between all the Land Passages (except those of the Giudecca) by Bridges; of which there arc between four and five hundred. These Bridges very rarely have any Battlements, and generally consist of one Arch [...]» [p. 47]; «In some few Places, they have what they call the Fundamente between the Canals and the Houses, like the Quays [or Keys] they generally have in the Towns of Holland, and in some Places here: Those that arc on the Sides of Fleet-ditch arc most like them of any that I know here. But for the most part the Houses stand directly in the Waters with a pair of Stairs for conveniency of landing. [...] The Prospects arc often very agreeable as you pass along the Canals: The perspective View through the Arches of many Bridges at once, in the lesser Canals, and Palaces frequent in all, but more particularly adorning each fide of the great one, make the voyaging through these watry Streets very entertaining» [pp. 47-48]</p>
--	-------------	--

<p>Charles de Brosse, <i>Viaggio in Italia. Lettere familiari</i>, 1739 [tr. it] 1973</p>	<p>1730</p>	<p>«L'incontro con questa città non mi procurò tanta sorpresa quanta ne aspettavo. L'effetto che mi fece non era diverso dalla veduta di una qualsiasi città situata in riva al mare, e l'ingresso attraverso il Canal Grande mi parve l'ingresso di Lione o Parigi, passando dal fiume. Ma quando si è dentro, e si vede uscir l'acqua da tutti i lati dei palazzi, delle chiese, delle vie, delle città ntere, perchè non è che si tratti di una città sola; quando insomma non si può fare un passo per la città senza mettere il piede nel mare; ebbene, questa è cosa talmente sorprendente che ci sono abituato, oggi, ancor meno che il primo giorno; così come non mi sono abituato a vedere questa città aperta da tutte le parti» [p. 104]; «Non immaginate che i canali, i quali costituiscono qui le sole vie praticabili, abbiano delle rive; quasi nessuno ne ha, e il mare batte fino alla soglia delle porte di ogni casa. [...] poichè questa città è fatta tutta di isolotti e di palafitte, ogni casa ha anche la sua uscita di terra. Le vie, innumerevoli, sono strette al punto che non si può passare in due senza urtarsi, interamente pavimentate di lastre di pietra, il che le rende estremamente sdruciolevoli con la rpima pioggia: comunicano tra loro per mezzo di cinquecento o più ponti; Il labirinto di Dedalo sparisce al confronto; <b>per questo servono solo per il popolo minuto</b>» [p. 123]</p>
<p>John Breval, <i>Remarks On several parts of Europe</i>, London, H. Lintot, 1738</p>	<p>1738</p>	<p>L'arrivo in gondola gli permette di apprezzare una particolare vista della città: «The surprizing Scene, that results from so odd a <i>Tout-ensemble</i>, is diversify'd very agreeably, the nearer you approach to the great Canal, when you see the Gondola's passing to and fro in such Multitudes, between two Ranges of the finest Buildings imaginable, and discover new Towers, or new Cupola's, every Strech of the Oar your <i>Barbarol's</i> make. But how much more does your Admiration increase, when you consider the Foundation of all this to be no other than a Parcel of little <i>Lagune</i>, or Islands made so by the Sea's Recess, which are strengthen'd here and there by Piles forcibly drove in, like what they have practis'd in the <i>Lam-Countries</i>, and join'd together by an infinite Number of Bridges» [ p. 207-208].</p>
<p>Ray</p>	<p>1738</p>	

<p>Gabriel-François Coyer, <i>Voyage d'Italie et de Hollande</i>, 1776</p>	<p>1764</p>	<p>Descrive il "labirino" veenziano: «Les rues sont des canaux &amp; des quais sans parapets; les charriots &amp; charrettes sont des barques ; les carrosses sont des gondoles ; on croirait l'espece des animaux qui servent à l'homme anéantié; ni cheveux, ni ânes, ni mulets, ni bœufs, ni moutons. Vous imaginez bien que les rues sont toujours propres. In en est un très-petit nombre sans canaux, espèces de corridors, parqués de larges pierres de taille ou de briques, fort étroits par la plupart ; car en étendant les bras, on peu s'en faut, les maisons qui les bordent. Peu de rues suivies ; la Ville est un vaste labyrinthe, il faut un long usage pour en avoir le fil, d'autant plus que les rues ne sont pas étiquetées, faute de police dans une ville de cent-mille âmes ; mais la nuit elles sont éclairées, c'est qui n'est pas commun en Italie. On oublie ici de marcher, il n'ya que le peuple qui fasse usages de ses pieds : un noble innombrable de ponts à une seule arche, établissent la communication ; tout ce qui n'est pas peuple est apporté par les gondoles aux portes où l'on veut entrer » [pp.76-78]</p>
<p>Samuel Sharp, <i>Letters from Italy describing the Customs and Manners of that Country in the Years 1765 and 1766</i>, 1767</p>	<p>1765</p>	<p>«In Venice there is one large canal, which runs through the middle of the city, in this form [disegno] and which receives into a prodigious number of smaller canals. Almost every house has one door communicating with a street, and another opening immediately upon a canal. There are few canals from which you land into a narrow street, betwixt the house and the canal» [p. 7-8]</p>
<p>Anne Miller, <i>Letters from Italy</i>, 1776, vol. II</p>	<p>1766</p>	<p>«Con i suoi accompagnatori decide di pagare una gondola per tutto il soggiorno, perché "there is no conveyance in this town but by the water» [p. 338]</p>
<p>Jerome Richard, <i>Description historique et critique de l'Italie</i>, 1766</p>	<p>1766</p>	<p>«Quatre cent canaux et beaucoup plus de ponts, servent à communiquer dans tous les quartiers de la ville. C'est par ce canaux que s'en fait tout le service» [p. 247] «Comme on va par toute la ville en gondole, on peut de même y aller à pied, mais en faisant des circuits immenses pour trouver les ponts, traverser les canaux, passer d'un quartier à l'autre ; ce dont on pourra juger aisément à la vue di plan de Venise, &amp; en se rappelant encore qu'il n'y a qu'un pont sur le canal grande, qui partage la ville en deux parties à peu près égales» [p. 255]</p>

<p><i>Description historique de l'Italie, en forme de dictionnaire...</i>, 1776, vol. II</p>	<p>1776</p>	<p>Describe il "labirinto" veneziano: «Ceux qui la connoissent et qui l'ont habitée, prétendent qu'on ne peut s'en faire une idée qu'après l'avoir vue; elle est toute bati sur pilotis, &amp; coupée par un nombre infini de canaux remplis des eaux de la mer, qui la divisent en îles; les ponts sont à une seule arche, sans parapets: ce qui est dangereux pour les étrangers, exposés à se laisser tomber dans les canaux; ils y trouvent encore un autre inconvénient, c'est que les différents détours qu'il faut faire dans un si grand nombre de rues étroites, quoique propres &amp; pavées de pierres, font de Venise un vrai labyrinthe, qu'il faut étudier, &amp; qui leur en rend le séjour désagréable» [pp. 362-363]. Describe le strade «Les rues sont comme celles de Gênes, pavées de grands carreaux de pierre dure; mais comme elles sont étroites, les appartemens du premier étage &amp; les boutiques sont sort sombres; les quais ne sont pas en grand nombre, le plus beau &amp; le plus long est celui qui va vers l'île de Murano. La promenade en est belle; les plus agréables, après celui-là, sont les quais de la Zecca, de la Dogana &amp; du Porto, où aboutit la place de S. Marc» [p. 362] Describe i canali «qui sont bordés de quais, forment des rues très-agreables» [p. 364].</p>
<p>William Beckford, <i>Italy: with sketches of Spain and Portugal</i>, 1834</p>	<p>1780</p>	<p>L'esperienza dello spazio urbano è una continua scoperta: «We were now drawing very near the city, and a confused hum began to interrupt the evening stillness; gondolas were continually passing and repassing, and the entrance of the Canal Reggio, with all its stir and bustle, lay before us. Our gondoliers turned with much address through a crowd of boats and barges that blocked up the way, and rowed smoothly by the side of a broad pavement, covered with people in all dresses and of all nations.   Leaving the Palazzo Pesaro, a noble structure with two rows of arcades and a superb rustic, behind, we were soon landed before the Leon Bianco, which being situated in one of the broadest parts of the grand canal, commands a most striking assemblage of buildings. I have no terms to describe the variety of pillars, of pediments, of mouldings, and cornices, some Grecian, others Saracenic, that adorn these edifices, of which the pencil of Canaletti conveys so perfect an idea as to render all verbal description superfluous. At one end of this grand scene of perspective appears the Rialto; the sweep of the canal conceals the other» [pp. 46-47]</p>



<p>Elisabetta Rangoni de Gonzague, <i>Lettres de Madame la Princesse de G**. Écrites à ses Amis, pendant le cours de ses voyages d'Italie, en 1779, 1790</i></p>	<p>1779</p>	<p>«Toutes les roues ressemblent en petit au grand canal ; ce sont des canaux bordés de maisons, dont quelques-uns ont des quais sans parapets, où l'on marche en gondole, voiture délicieuse qui fend le flots avec une vélocité étonnante, en laissant immobiles ceux qui sont dedans. Elles sont couvertes &amp; tapissées de noir ; mais le noir est égayé par les glaces de la porte &amp; des fenêtres. Voilà les carrosses de Venise : les chariots &amp; les charrettes sont des barques. Il y a aussi des routes sans canaux, fort étroites, &amp; pavées de larges pierres ; espèces de corridors qui communiquent de l'un à l'autre. Venise ressemble à un vaste labyrinthe» [pp. 62-63]</p>
<p>Boccolari</p>	<p>1782</p>	
<p><b>Smith</b></p>	<p>1787</p>	
<p>Elisa De La Recke, <i>Voyage en Allemagne, dans le Tyrol et en Italie, Pendant les années 1804, 1805 et 1806, 1819</i></p>	<p>1805</p>	<p>«la ville, qui a sept milles de tour, est bâtie sur cent trente-huit petites îles, dont l'élevation au dessus du niveau de la mer est presque insensible. Tout les édifices reposent sur des mâta très-forts, enfoncés dans le terrain et liés ensemble par des barres et des grilles de fer. Le flot recouvre les poteaux, et les bâtiments ont l'air de sortir de l'eau. Quelques rangée de maisons sont séparées par des quais, des canaux qui forment les îles. D'autres (comme notre auberge,) semblent sortir immédiatement de l'eau, qui mouille les marches de pierre sur lesquelles on descend des gondoles pour entrer dans les maisons. Toute ont une sortie derrière sur les rues. Plus de cent quarante canaux coupent la ville en tout sens, et 4 à 500 ponts joignent les rues étroites. Ces ponts sont très étroits aussi, mais assez élevés pour que le gondoles puissent passer dessous, même dans le moment de la marée» [pp. 180-181]</p>

<p>Philippe Petit-Radel,  <i>Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie</i>,  1815 vol. I</p>	<p>1815</p>	<p>Descrive attentamente la struttura della città soffermandosi anche su questioni di igiene urbana, come lo smaltimento dei rifiuti, che viene facilitato dal riflusso della marea [p. 156]. Segue: «Les grands et les petits canaux sont autant de rues que l'on parcourt pour ses besoins, à l'aide de la rame; [...] les autres canaux de la ville, qui eux-mêmes communiquent tellement entre eux qu'on peut aller dans tous les quartiers et leurs dépendances sans mettre pied à terre, comme aussi l'on peut parcourir ces mêmes quartiers par des rues intérieures et des trottoirs qui règnent sur le plus grand nombre des canaux. Il est, pour les communications d'un côté à l'autre, de légers ponts dont on porte le nombre à plus de quatre cents; ils sont la plupart sans parapets. Sur ces canaux, grands comme petits, se fait le transport des marchandises qui viennent de la Terre-Ferme aux douanes et aux magasins des particuliers, ainsi que celui des comestibles et combustibles qui viennent fournir les cuisines vénitiennes, celui enfin des désœuvrés, comme des gens d'affaires qui se dirigent où l'intérêt les appelle» [pp. 156-157]. Questa descrizione viene collegata al primo spostamento in gondola che egli compie, la mattina dopo l'arrivo, iniziando la sua scorpeta della città dal Canal Grande</p>
<p>James Auguste Galiffe,  <i>Italy and its inhabitants</i>,  1820</p>	<p>1816</p>	<p>Descrive la struttura della città, ammettendo come prima cosa che gli stranieri in generale hanno un'idea molto scorretta di venezia [p. 121]; i ponti sono troppo alti per lasciare spazio al passaggio delle barche e le strade troppo strette, per questo camminare a venezia è <i>excessively uncomfortable</i> [pp. 121-122] Aggiunge: «The streets or lanes are paved with flat stones; and are comfortable enough in dry weather; but when it rains they are soon covered with water and mud. On the whole it may be said that Venice is not a pleasant town for those who are fond of long walks and bodily exercise; but for mere loungers, the porticoes round the place of San Marco are sufficiently spacious, and extremely agreeable» [p. 123]. Descrive la nuova area creata dai francesi tra la via Eugenia e i giardini pubblici: a Venezia c'è solo una via abbastanza larga ma poco frequentata perchè si trova l'estremità est della città, che qui, come a Londra, è la parte meno alla moda della città. Gradisce questa strada certamente di più di quanto non faccia la popolazione veneziana, anche perchè c'è un giardino dove va spesso, e che è poco frequentato [p. 124-5]; Afferma che è possibile spostarsi a Venezia senza mai utilizzare la barca; Infatti «I never took a gondola but once, and that was to go over to the island of St. george and to the <i>Giudeca</i> [sic]» [p. 121].</p>

<p>William Stewart Rose, <i>Letters from the north of Italy</i>, 1819, vol. I</p>	<p>1817</p>	<p>Come per la laguna la descrizione della struttura urbana è molto puntuale; si descrivono anche modi quotidiani di concepire lo spazio: «One of the first conveniences which one expects in a good house at Venice, is that of having la riva in casa, as it is styled here; that is, to be able to have your boat laid alongside your own threshold, so that you step from the hall into the gondola: the next degree of comfort is, the having la riva in faza, viz. to have the landing-place opposite, you having to traverse a quay to get to your boat of about the breadth of the foot-way, which you pass in order to arrive at your carriage in London», [p. 279]; Rose continua poco oltre «Venice then is built on two great collections of shoals, which are divided from each other by a serpentine channel, called the Canalazo or Grand Canal, which is bestrid by the bridge of the Rialto. It follows that the city may be divided into two great parts, made up of small islands, and each part separated from the other, except at this bridge. All the shoals constituting the two separate parts, thus intersected, are again connected together by smaller bridges which cross the streams dividing these numerous shallows. These bridges are frequent, and being very steep, are cut into easy steps; so that, taking a walk in Venice, you are perpetually going up and down stairs. The bridge of the Rialto is necessarily the steepest of these.   The small canals, or rii, as they are termed, which are bestrid by these bridges, are the water-streets of Venice; but there is no part of either of the two divisions to which you may not also go more directly by land, through narrow passages called cale. These may be considered as an unfavourable likeness of Cranbourn Alley and its cognate lanes. There are besides several small squares, entitled campi, or fields.   The most considerable houses of Venice have each a land and water door; but many being built in the interior of these shoals can have no immediate access by water. This (as I have observed incidentally to another subject) is a considerable inconvenience, as it limits the use and comfort of a gondola.   There is sometimes a wharf or a footway along the banks of the rii, (called a riva,) and usually secured by a parapet, bored for a wicket; but the rii oftener extend from house to house, and these then consequently rise on either side from out of the water. The same may be said of the Grand Canal as of the rii, though here and there, there is a small extent of terrace, or riva, in front of the houses. But a map must come in aid of this description, which is, however, necessary, both towards forming an exact idea of Venice, and understanding the ensuing portion of my letter» [pp. 281-283]. Da sottolineare è l'indicazione di usare una mappa per muoversi in città.</p>
---	-------------	--

<p>Henrich August Ottokar Reichard, <i>Guide des voyageurs en Italie et en Suisse</i>, 1819</p>	<p>1819</p>	<p>La descrizione generale è contenuta nella sezione <i>Mélanges</i>: «Elle est formée de 150 îles réunies par plus de 300 ponts. On ne peut s'en faire une idée, qu'après l'avoir habité quelque tems. Tous ces ponts sont à une seule arche, et en grande partie sans parapêts. Le plain pied de toute la ville, étant peu élevé au-dessus du niveau de la mer, on arrive à ces ponts par quelques marches d'une pierre dure et glissante. Il faut être continuellement sur ses gardes, pour ne pas tomber dans les canaux. D'ailleurs les différentes détours que nécessite la situation des îles et toutes ces rues étroites et tortueuses, font de cette ville un vrai labyrinthe, qu'il faut étudier, ce qui en rend le séjour désagréable aux étrangers» [129]</p>
<p>John Scott, <i>Sketches of Manners, Scenery, &amp;c; in the French Provinces, Switzerland and Ital</i>, 1821</p>	<p>1820</p>	<p>Sottolinea il carattere acquatico della città: «Venice seems really maritime - stands on water - is surrounded by water - the streets arte water» [pp. 273-274]</p>

AREA MARCIANA		
<i>opera</i>	<i>data</i>	
<p>Jean Huguetan, <i>Voyage d'Italie curieux et nouveau</i>, 1681</p>	<p>1680</p>	<p>Dalla piazza, dove si sbarca «Chacun s'en alla pouvoir de logemens à pied ou en Gondole, suivane la longueur du chemin»; [p. 200]. L'area marciana è il primo luogo della città che viene descritto «[...] nous considerames les deux places de S. Marc, la grande &amp; la petite, travaillées en forme de Lettre L ou de potence. La structure en est magnifique aussi bten que du Palais. On ne void que Colannes de marbre, il y en a plus de 500, outre celles de l'Eglise Saint Marc. Celles qui surpassent les autres en grandeur &amp; en grofleur, sont les deux qui font à l'entrée de la petite place. Sur le haut de l'une il y a un S. Theodores l'un des Patrons de la ville; &amp; fur l'autre un Lion de S. Marc le grand Patron de Venife» [pp. 203-204] Continua descrivendo la Basilica, il Palazzo Ducale, la Libreria e la Zecca [pp. 205-219]</p>
<p>François Maximilien Misson, <i>Viaggio in Italia</i>, 1702 [tr. it. 2007]</p>	<p>1688</p>	<p>La celebre piazza di San Marco è il primo luogo nel quale la nostra curiosità ci abbia condotto, appena arrivati a Venezia: ed in effetti ne è l'anima e l'onore» [p. 86], segue descrizione dei palazzi</p>

<p>François Deseine, <i>Nouveau voyage d'Italie</i> 1699</p>	<p>1699</p>	<p>La descrizione dell'area marciana è la prima del primo sestiere; il palazzo ducale precede la descrizione della chiesa e poi segue il resto; è una descrizione molto ampia e dettagliata che procede per 21 pagine; si descrive l'esterno dei palazzi e l'interno qualora significativo (specialmente per la Basilica e per il Palazzo Ducale). Per ragioni di spazio, ci limitiamo qui a trascrivere la descrizione generale della Piazza: «La place de Saint Marc est une des plus magnifiques de l'Italie: elle est double, la premiere est le long du Canal de la Guideca [sic], &amp;c vis à vis l'île, &amp; Monastere de Saint Georges Majeur du côté du midy ayant à l'Orient le palais, &amp; l'Eglise de S. Marc, &amp; du côté d'Occident le magnifique palais des procuraties, l'un &amp; l'autre édifice est à portiques, sous lesquels il y a des boutiques où l'on vend diverses marchandises. Cette place est terminée au bord de la mer par un quay, d'où l'on descend en mer par plusieurs degrés que la mer lave plus ou moins selon qu'elle se hausse, ou se baisse, &amp;c. sur le bord de la mer, il y a deux grosses colonnes de marbre icy transportées de Constantinople, fur l'une desquelles on voit un lion ailé Symbole de Saint Marc, &amp; fur l'autre la statue de Saint Theodore Patrons de la ville, &amp; c'est entre ces deux colonnes qu'on execute les criminels.   Depuis la place Saint-Marc jusqu'à la pointe de Saint Pierre de Castel, regne un beau quay le long duquel la mer est remplie d'une infinité de bâtimens de toutes grandeurs, &amp; même de Vaisseaux qui ont laisse leur plus grosse charge au Lido. Mais entre les deux colonnes élevees fur la place, il y a toujours une galere de la Republicque armée, &amp; prête à donner secours à la place ou au Palais de Saint Marc en cas d'allarme, ou d'une émeute populaire; on s'en sert aussi pour faire faire l'apprentissage aux nouveaux forçacs.   Au bout de cette place, à main droite, est l'Eglise de Saint Marc, dont le Portail qu'on voit de profil est, tourné vers une autre place qu'on voit en détournant à main gauche, laquelle est plus grande que la premiere, &amp; plus longue que large, avec deux rangs de magnifiques Palais d'égale symetrie qu'on appelle les Procuraties, &amp; le quatrième côté oppalé à l'Eglise Saint Marc, montre la façade de l'Eglise de Saint Geminian, laquelle lui sert de point de vue.   Le Broglio ou promenade des Nobles est dans la premiere place, c'est là où ils tiennent leurs assemblées pour briguer les charges de l'Etat, &amp; les voix de leurs collegues [...]» [pp. 188-189]</p>
<p>Addison</p>	<p>1703</p>	
<p>Rogissart</p>	<p>1709</p>	



<p>Edwin Wright, <i>Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721 and 1722</i>, 1730, vol. I,</p>	<p>1721</p>	<p>Descrizione ampia e particolareggiata dell'area marciana; riportiamo la descrizione generale: «The chief and much the most beautiful Part of the City is the Piazza di S. Marco. 'Tis of an oblong Figure, having the Church of St. Mark at one end, and that of St. Geminiano at the other. On the Sides, are the Procurati's; the old on one side, the new on the other. The Piazza makes a Return at a right Angle, towards the Sea; and with it the hew Procuraties on one side; the Doge's Palace is on the other. This Return of the Piazza is call'd the Piazzetta, or little Place. On one side the Piazzetta [that next the Doge's Palace] is the Broglio, where the Noblemen meet and walk, and no other Person is to intermix among them, or walk in that part while they are there, except barely to cross» [pp. 48-49]. Segue un'ampia descrizione della Basilica e del palazzo Ducale [pp. 49-59]</p>
<p>Charles de Brosses, <i>Viaggio in Italia. Lettere familiari</i>, 1739 [tr. it] 1973</p>	<p>1730</p>	<p>La visita della piazza San Marco non lo soddisfa pienamente: «Immaginate probabilmente che la tanto conclamata piazza San Marco sia grande a perdita d'occhio. Niente di meno vero; è molto inferiore sia per grandezza che per prospettiva, agli edifici di place Vendôme, benché sia di architettura magnifica; ma è regolare, squadrata, lunga, limitata alle due estremità dalle chiese di San Marco e san Geminiano e sui lati dalle Procuratie vecchie e nuove [...]. È un'altra piazza più piccola della prima, formata dal palazzo di San Marco e dal fianco dell'edificio delle Procuratie nuove. La chiude il mare, in questo punto aperto» [p. 106] Afferma di non volerne descrivere in dettaglio gli edifici perché l'ha già fatto Maximilien Misson nella sua guida, tuttavia si sofferma nella descrizione della biblioteca, soprattutto perché interessato al patrimonio librario [p. 122-123]</p>
<p>John Breval, <i>Remarks On several parts of Europe</i>, London, H. Lintot, 1738</p>	<p>1738</p>	<p>Descrive brevemente l'area nel suo complesso: «The great Landing-place facing St. Mark's, (from whence Strangers usually begin their Survey of Venice) you have the Doge's Palace on your Right, and the old Procurazie (Apartments of the Procurators of St. Mark) on your Left. Two large Columns of Granite stand almost close to the Water's Edge; but distant from each other the whole Breadth almost of the Piazza, and much about 70 Feet high. Upon the Eastermost of these is placid the Venetian Lion, and upon the opposite one stands their quoniam Patron St. Theodore» [p. 209]; passa poi a descrivere la Basilica, la Libreria, il Palazzo Ducale e le Prigioni [pp. 210-217]</p>
<p>Ray</p>	<p>1738</p>	

<p>Gabriel-François Coyer, <i>Voyage d'Italie et de Hollande</i>, 1776</p>	<p>1764</p>	<p>«De la position de Venise dans le sein des eaux, vous conjecturez, sans doute, que Venise n'a point, ou presque point de jardins, &amp; dans la rigueur elle n'a qu'une place publique, si connue sous le nom de Saint-Marc &amp; si remarquable par sa grandeur. Si on vous disait qu'on navigue sous cette place, le croiriez-vous ? il faut bien le croire, puisqu'on le voit. Elle est portée sur des pilotis qui laissent assez d'intervalle pour visiter ce prodige en bateau. Cette Place est bornée d'un côté par la mer ; &amp; les trois autres montrent des édifices qui, sans être de l'Architecture la plus noble, mélange du goût Grec &amp; du goût Gothique, forment un tout majestueux» [p. 110]</p>
<p>Samuel Sharp, <i>Letters from Italy describing the Customs and Manners of that Country in the Years 1765 and 1766</i>, 1767</p>	<p>1765</p>	
<p>Anne Miller, <i>Letters from Italy</i>, 1776, vol. II</p>	<p>1766</p>	<p>«the first orders we gave to our gondoliers, were to conduct us to the Place St. Mark, which is the only spot one can call terra firma in this city» [p. 338]; describe in dettaglio gli edifici e la piazza: Colonne, Broglio, Basilica, Palazzo Ducale (con interno e prigioni), e i negozi nelle strade intorno alla piazza. [pp. 338-347]</p>
<p>Jerome Richard, <i>Description historique et critique de l'Italie</i>, 1766</p>	<p>1766</p>	<p>«La place saint Marc peut être mise, sans exagération, au rang des plus belles de l'Europe, moins par sa grandeur, que par la magnificence &amp; la régularité des bâtiments qui l'environnent de tous côtés [...] Par le détail que je viens de faire, on [p. 304] doit juger que la décoration extérieure de cette place est fort noble, &amp; digne de l'estime qu'en font les Vénitiens. La plupart des citadins de Venise, qui ne sont jamais sortis de leurs lagunes, qui connoissent tout au plus les îles voisines, n'imaginent rien au-dessus de la place saint Marc, &amp; pour la grandeur, &amp; pour la beauté : aussi le plaisir le plus grand, sur-tout pour les femmes, est d'y aller. La première question qu'elles font aux étrangers, c'est s'ils ont vu la place, s'il y en a quelqu'autre au monde qu'on lui puisse comparer» [p. 301-304].</p>

<p><i>Description historique de l'Italie, en forme de dictionnaire...</i>, 1776, vol. II</p>	<p>1776</p>	<p>Si tratta del primo spazio che viene descritto in dettaglio (alla Piazza e alla Piazzetta sono dedicate anche delle voci alfabetiche ad hoc); dopo aver descritto la Basilica con il tesoro [365-367] e il Palazzo Ducale [367-368], passa a una descrizione generale dell'area: «La place de S. Marc en forme deux, qui ont ensemble cent quatre-vingts toises de longueur; elle est très vivante, couverte de novellistes, de batteleurs, de nobles, d'étrangers &amp; d'une soule de gens de toute qui regne autour de la salle [...] On y voit deux colonnes de granit, apportées de Grece vers 1175, surmontées Tune d'un lion ailé, de bronze, l'autre de la statue de S. Théodore; c'est entre ces deux colonnes que se sont les exécutions publiques. Dans un des côtés &amp; sous les portiques du Palais, est le Broglio; où s'assemblent les Nobles, pour parler de leurs affaires. Tous les édifices qui entourent cette place sont très- beaux, les principaux sont, au nord la saçade de l'Eglise de S. Marc, au levant les Procuraties neuves, au midi le portail de San-Geminiano, &amp; au couchant les Procuraties vieilles; ces bâtimens magnifiques donnent un air imposant &amp; riant en même temps à cette place. Vis-à-vis le Broglio, est la bibliothèque de la République, dans un bâtiment superbe de Sansovino, qui comprend ausi la Zucca ou la Monnoie [...]. L'architecture des Procuraties neuves est de Sansovino &amp; de Scamozzi; un portique à arcades ouvertes, soutenu par le premier ordre des colonne des deux Procuraties, &amp; sous lesquelles sont des boutiques de marchands &amp; des casés, entoure la place. Dans l'Eglise de San Geminiano, ornée d'excellens tableaux de l'Ecole de Venise, est le tombeau de Sansovino, Peintre Sculpteur Architecte [...] [369-370].</p>
--	-------------	--

<p>William Beckford, <i>Italy: with sketches of Spain and Portugal</i>, 1834</p>	<p>1780</p>	<p>Continua il racconto nei pressi dell'Area Marciana, dove Beckford arriva dopo aver compiuto un tragitto nella laguna: «I stepped into my boat, and now, instead of encouraging the speed of the gondoliers, begged them to abate their ardour, and row me lazily home. They complied, and we were near an hour reaching the platform in front of the ducal palace, thronged as usual with a variety of nations. I mixed a moment with the crowd; then directed my steps to the great mosque, I ought to say the church of St. Mark; but really its cupolas, slender pinnacles, and semicircular arches, have so oriental an appearance, as to excuse this appellation. I looked a moment at the four stately coursers of bronze and gold that adorn the chief portal, and then took in, at one glance, the whole extent of the piazza, with its towers and standards. A more noble assemblage was never exhibited by architecture. [...]   Having enjoyed the general perspective of the piazza, I began to enter into particulars, and examine the bronze pedestals of the three standards before the great church, designed by Sansovino in the true spirit of the antique, and covered with relievos, at once bold and elegant. It is also to this celebrated architect we are indebted for the stately facade of the Procuratie nuove, which forms one side of the square, and presents an uninterrupted series of arcades and marble columns exquisitely wrought. Opposite this magnificent range appears another line of palaces, whose architecture, though far removed from the Grecian elegance of Sansovino, impresses veneration, and completes the pomp of the view.   There is something strange and singular in the Tower or Campanile, which rises distinct from the smooth pavement of the square, a little to the left as you stand before the chief entrance of St. Mark's. The design is barbarous, and terminates in uncouth and heavy pyramids; yet in spite of these defects it struck me with awe. A beautiful building called the Loggetta, and which serves as a guard-house during the convocation of the Grand Council, decorates its base. Nothing can be more enriched, more finished than this structure; which, though far from diminutive, is in a manner lost at the foot of the Campanile» [pp. 52-53]</p>
--	-------------	---

<p>Elisabetta Rangoni de Gonzague, <i>Lettres de Madame la Princesse de G**. Écrites à ses Amis, pendant le cours de ses voyages d'Italie, en 1779, 1790</i></p>	<p>1779</p>	<p>«La place de Saint-Marc mérite bien sa célébrité ; voulez-vous en avoir une idée ? Figurez-vous un vaste théâtre en pleine mer, d'une belle &amp; grande architecture. Cette place est comme soutenue en l'air ; on passe &amp; on navigue dessous tous les soirs» : descrive brevemente gli edifici dell'area [pp. 63-64]</p>
<p>Domenico Boccolari, <i>Nuova geografia dell'Europa con la descrizione di tutte le cose antiche, e moderne degne di vedersi in ogni città, 1799</i></p>	<p>1782</p>	<p>Nomina e descrive molto brevemente la Piazza, la Basilica, il Palazzo Ducale, il Campanile, l'Orologio e infine la Zecca</p>
<p>James Edward Smith, <i>A sketch of a tour on the continent, in the years 1786 and 1787, 1793</i></p>	<p>1787</p>	<p>«The centre of life and motion in this great town is St. Mark's Place, to which our first steps were directed, after the very necessary refreshment of a night's repose. Views of this famous place are so common non description is necessary; but what is generally exhibited in prints is only the lesser square, open to the sea, with the two magnificent granite columns, which easily distinguish it at a distance, as we approached the town. On the right of this is the Doge's palace, on the left the public library. At its extremity appears a corner of St. Mark's church. The larger square is placed at a right angle with the above-described, and fronts St. Mark's church. This larger square is surrounded with an arcade, under which are most of the coffee houses» [p. 364-365], continua con la descrizione della Basilica</p>

<p>Elisa De La Recke, <i>Voyage en Allemagne, dans le Tyrol et en Italie, Pendant les années 1804, 1805 et 1806</i>, 1819</p>	<p>1805</p>	<p>Ricca descrizione dell'area marciana: «Notre complaisant guide nous conduisit par des rues étroites et d'autres spacieuses, à la place saint Marc, si justement célèbre. Quelle surprise, quel étonnement ! quelque description qu'on fasse de cette place, unique dans le monde, on est toujours au-dessus de la réalité ; et rien ne peut exprimer la sensation dont on est saisi en entrant dans cet immense carré long, entouré des trois côtés, de majestueux et superbe édifices, et fermé par la vaste mer, du quatrième côté. La place est entièrement pavée de carreaux de pierres plates et régulières ; c'est une salle de toute immensité, ayant pour plafond la voûte du ciel» [p. 184]. Dopo aver avuto una prima impressione, torna nella «magnifique place de Saint-Marc qui entraîne l'âme à cette admiration. Ce grand espace consiste en deux places, la Piazza et la Piazzetta, ou petite place. Les bâtiments les plus remarquables sont : l'église de Saint-Marc, la tour qui en fait parti, et qui est à peu près au milieu, le palais du doge, la bibliothèque, la monnaie, la maison de la loterie ou loto, la tour de l'horloge, la procurature ancienne et nouvelle. Ces deux derniers édifices sont vis-à-vis l'un de l'autre, et leur noble et belle architecture donne un grand relief à cette place. [...] Autour de toute la place [...] se trouvent des portiques entre lesquelles sont placées les entrées principales des édifices. Le côté de la mer, est bordé d'un très beau quai, sur lequel s'élèvent deux colonnes de granit, comme sur une terrasse, qui se mirent dans l'eau et paraissent se double» [pp. 185-186]</p>
---	-------------	---



<p>Philippe Petit-Radel, <i>Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie</i>, 1815 vol. I</p>	<p>1815</p>	<p>L'area marciana è il secondo luogo a essere visitato dopo il Canal Grande, ne descrive in dettaglio ogni edificio e monumento, con lunghe trattazioni sulla Basilica e sul Palazzo Ducale; descrive altresì la vita quotidiana che vi si svolgeva [pp. 158-189] ; trascriviamo il primo brano, più generale, sulla piazza: «La place Saint-Marc est le premier endroit que vont voiries nouveaux débarqués, et en vérité elle mérite bien cette attention de leur part, tant par sa beauté que par la singularité et la diversité des objets qu'elle peut leur offrir. Elle a un majestueux pittoresque dont on ne trouve nulle part au monde l'équivalent. Elle est beaucoup plus longue que large, et formée par trois corps de bâtiment qui, faisant angle dans leur fond, aboutissent au palais impérial, lequel remplacera Saint-Géminien, église abattue. L'un de ces corps, la Procuratie ancienne, est au nord, l'autre, laProcuratie nouvelle, est au midi. Ces bâtimens sont accompagnés d'un portique et de boutiques dans tout leur contour; c'est une galerie où le public se promène et jouit du plaisir que lui procure la diversité des objets étalés à ses yeux. L'ancienne Procuratie commence à l'horloge, et se continue jusqu'au palais impérial. Sa décoration extérieure, qui est d'un seul ordre, le toscan, soutenu par des piliers formant des arcades, est l'ouvrage de Buono, en 1500, temps où commençait à s'introduire le bon goût en architecture. Tout ce corps de bâtiment est occupé par des particuliers, qui y vivent de leur revenu ou de leur industrie. Le corps du côté opposé offre une architecture beaucoup plus soignée ; il est de Sansovino, qui l'a décoré avec le dorique, l'ionique et le corinthien. Différens artistes, qui se sont succédés jusqu'en 1682, l'ont continué ainsi qu'il est actuellement. Les galeries sont pavées en grandes dalles qui ne fatiguent nullement la marche de ceux qui s'y promènent. C'est là le lieu de rendez-vous de tous les procureurs et avocats, et généralement de tous les gens d'affaires, de tous les négocians, capitaines de vaisseaux et Lévantins, qui y fument leur longue pipe, nonchalamment étendus sur les banquettes qui bordent les boutiques, en humant leur petite tasse de café. L'intérieur de la place est également pavé de grandes dalles d'une pierre graniteuse, entremêlée de feld-spath et de quartz provenant des collines euganéennes, piquetée et entremêlée d'une autre pierre d'un grain très-dur, celle d'Istrie, en usage dans les assises pour soutenir les briques dont sont construites la plupart des maisons. La place Saint-Marc se peuple beaucoup vers le soir; c'est la promenade de ceux qui attendent l'heure du spectacle [...]» [pp. 158-159]</p>
---	-------------	--

<p>James Auguste Galiffe, <i>Italy and its inhabitants</i>, 1820</p>	<p>1816</p>	<p>La descrizione è molto ampia, ma si riferisce a una veduta d'insieme: non entra nel dettaglio degli edifici: «I think I never saw so magnificent a place as that of San Marco; none at least that appeared so striking at the first sight. Its effect may, perhaps, be partly owing to contrast; for all the approaches to it are very narrow lanes, and in rainy weather very dirty ones; but the cause is of little consequence, the result is amazingly beautiful. This place is a long square, closed on three sides by very noble palaces with porticoes, which form a covered walk; all the ground-floors are occupied as handsome shops and coffee-houses, the latter being frequented by ladies of the first rank as well as gentlemen. The third side has two openings; one into the town, the other towards the sea: the buildings on this side, are the strange but grand church of San Marco, and the old palace of the Doge (or as the Venetians pronounce it, the Doze.) In front of these are three very high masts bearing colours at their tops, and the lofty tower of San Marco. On the sea-shore are two magnificent obelisks: and from thence also the prospect is admirable». «On the opposite shore of the grand canal, is the beautiful church della Salute, and the custom-house near it: a little farther to the left, on a separate island, is the church of St. George; and beyond that, the open sea. This scenery would be enchanting, even in the midst of St. Petersburgh; and there is nothing either in London or Paris, that can bear the least comparison to it» [pp. 119-120]</p>
<p>Rose</p>	<p>1817</p>	<p>La descrizione dell'area marciana viene fatta nelle diverse sezioni in cui la trattazione è suddivisa (chiese più rimarchevoli, elencate in ordine alfabetico, scuole, palazzi e luoghi pubblici, collezioni e cabinet, istituzioni letterarie, fabbriche e menifatture, spettacoli, concerti, passeggiate, feste, alberghi, distanze, <i>mélanges</i>) e soprattutto in quella dedicata agli edifici pubblici, che vengono elencati e descritti brevemente; interessanti sono alcuni giudizi sulla vista dell'area: «le coup d'oeil de cette place est admirable, surtout quand on arrive par le canal de la Giudecca, en venant de Ferrara [...]. Le point de vue, le plus frappant, est a la pointe de la Piazzetta, entre ses deux colonnes; là votre oeil se promène sur les chefs - d'oeuvre de Palladio et Sansovino, vous avez à côté le Palazzo ducale, les Piombi, la Zecca et les Procuraties neuves; derrière vous s'élève la basilique de S. Marc avec ses dômes et colonnes, le campanile, et à vos pieds se brisent les flots de la mer. La place de St. Marc est pouf les habitais de Venise, ce que le palais royal est pour ceux de Paris» [p. 123]</p>
<p>Henrich August Ottokar Reichard, <i>Guide des voyageurs en Italie et en Suisse</i>, 1819</p>	<p>1819</p>	<p>La descrizione dell'area marciana viene fatta nelle diverse sezioni in cui la trattazione è suddivisa (chiese più rimarchevoli, elencate in ordine alfabetico, scuole, palazzi e luoghi pubblici, collezioni e cabinet, istituzioni letterarie, fabbriche e menifatture, spettacoli, concerti, passeggiate, feste, alberghi, distanze, <i>mélanges</i>) e soprattutto in quella dedicata agli edifici pubblici, che vengono elencati e descritti brevemente; interessanti sono alcuni giudizi sulla vista dell'area: «le coup d'oeil de cette place est admirable, surtout quand on arrive par le canal de la Giudecca, en venant de Ferrara [...]. Le point de vue, le plus frappant, est a la pointe de la Piazzetta, entre ses deux colonnes; là votre oeil se promène sur les chefs - d'oeuvre de Palladio et Sansovino, vous avez à côté le Palazzo ducale, les Piombi, la Zecca et les Procuraties neuves; derrière vous s'élève la basilique de S. Marc avec ses dômes et colonnes, le campanile, et à vos pieds se brisent les flots de la mer. La place de St. Marc est pouf les habitais de Venise, ce que le palais royal est pour ceux de Paris» [p. 123]</p>

<p>John Scott, <i>Sketches of Manners, Scenery, &amp;c; in the French Provinces, Switzerland and Ital</i>, 1821</p>	<p>1820</p>	<p>La descrizione è soggettiva e tesa a sottolineare la magnificenza degli edifici (specialmente la Basilica) della Piazza san Marco, che egli confronta con le città dell'Inghilterra: «Saint Mark seems to me the greatest curiosity of the world: savours of the superstition of the time, its heroism, grandeur of imagination, and imperfection of art. It is made up of consecrated robbery, yet robbery of things only valuable by force of imagination [...] here we find architectural magnificence appearing not as occasional ornaments, the fruit of particular tastes but as essential elements of the people and the state, the same of our roads, canals, and manufactures» [pp. 274-275]. Può apprezzare la vista dell'area marciana mentre si trova nel bacino: «The round minaret turrets of Saint Marco: the ducal palace, and its peculiar architecture; the marble columns [...] all indicate the queen of the ocean» [p. 285]. Il Palazzo Ducale viene nominato solamente in connessione con i dipinti che ospita e in relazione agli episodi storici che raffigurano [pp. 291-292]</p>
---	-------------	---

CANAL GRANDE		
<i>opera</i>	<i>data</i>	
Huguetan	1680	
Misson	1688	
François Descaine, <i>Nouveau voyage d'Italie</i> 1699	1699	La città è divisa da molti canali «dont le principal qu'on appelle le grand Canal divise la Ville en deux parties presque égales, mais non pas de droit fil, car il va en serpentant, & fait la figure de la lettre S inversée. [...] On fait état qu'il y a Venise [...] 450. ponts dont celui de Rialte qui est le seul sur le grand Canal a couté près de 300 milles ducats à bâtir. Il est de marbre, & n'a qu'une arche, mais elle est fort large, & porte deux rangs de boutiques, douze de chaque côté, & couvert de lames de plomb, saïsant entre leurs espace trois rues, dont celle du milieu est la plus large, On y monte par trois rangs de degrez, le grand Canal fur lequel ce pont est bâti, a 1300. pas de long, & 40. de large. Il fut bâti en 1587 ses fondemens font appuyez fur dix mille pilotis d'ormes» [pp. 184-185]
Addison	1703	
Rogissart	1709	
Wright	1721	«The great Canal runs through the nearer part of it, in the Figure of an S inverted, the famous Bridge of the Rialto going over the middle of it. There is another considerable Canal called Canal Regio, but nothing so great as the last named: That Canal is strat» [p. 47]
De Brosses	1730	
John Breval, <i>Remarks On several parts of Europe</i> , London, H. Lintot, 1738	1738	Quella da Canal Grande è la vista più piacevole che si possa provare Venezia [cfr sezione ??????]
Ray	1738	

<p>Gabriel-François Coyer, <i>Voyage d'Italie et de Hollande</i>, 1776</p>	<p>1764</p>	<p>Racconta prima di tutto il Canal Grande attraverso l'esperienza di una regata: «Quand vous voudrez voir Venise, arrivez-y la veille d'une Régate, fête extraordinaire que la République ne donne qu'aux têtes couronnées. Mais l'Angleterre, dans ce période de succès, a des privilèges en Italie. C'est le Duc d'York qui nous devons cette bonne fortune. Comment vous la peindre ?   Imaginez un bras de mer, un superbe canal qui traverse une grand Ville, trente bateaux à une ou deux rames, dont quelques-uns manœuvrés par des femmes. Voyez-les fendre les flots avec une rapidité surprenante, l'espaces de quatre milles, pour disputer des prix. C'est à qui arrivera premier à la Machine, édifice d'une belle Architecture. Voyez du même coup d'œil une multitude d'autres bateaux à quatre, à six &amp; à huit rames, ornés d'étoffes &amp; dentelles d'argent ; mais sur-tout neuf bâtiments plus grands. Cette flotille, vraiment pompeuse, &amp; théâtrale représentait la terre, l'air, l'eau, le feu, la pêche de la baleine, le char d'Apollon, le triomphe de Minerve, la naissance de Vénus ; acheverai-je ? l'Angleterre menée en triomphe par l'Europe. Portez ensuite vos regards sur les fenêtres &amp; les balcons, les amphithéâtres orné de tapis, sut cent-mille spectateurs placés pour voir être vus. Voilà une faible idée de la Régate» [pp. 87-88]. Lo drsceive breenete qualche pagina oltre: «Cependant ce n'est pas sut cette place si vantée, qu'il faut chercher les édifices du meilleur goût ; c'est sur les bords du grand canal. [...] La plus belle partie de la ville, est celle qui borde le grand canal, large de quarante pas. Le pont unique qui le traverse, passe pour une merveille. C'est le Rialto. Il est de marbre &amp; n'a qu'une seule arche, avec deux rangs de boutiques, barbarie qu'on ne reproche guères aux villes d'Italie. On y monte par trois escaliers celui du milieu est soixante marches» [pp. 113-114].</p>
<p>Sharp</p>	<p>1765</p>	
<p>Anne Miller, Letters from Italy, 1776, vol. II</p>	<p>1766</p>	<p>In un <i>post scriptum</i> afferma che il ponte di Rialto l'ha delusa, poiché non è grandioso come se lo aspettava: p. 366</p>
<p>Jerome Richard, <i>Description historique et critique de l'Italie</i>, 1766</p>	<p>1766</p>	<p>«Le grand canal qui partage la ville en deux parties à peu près égales, a la forme d'une S ; il a presque par – tout au moins cent pas de largeur. Environ au milieu du canal est situé le fameux pont de Rialte, qui unit ensemble les deux parties de la ville» [p. 247]</p>

<p><i>Description historique de l'Italie, en forme de dictionnaire...</i>, 1776, vol. II</p>	<p>1776</p>	<p>Describe brevemente il Canal Grande con il Ponte di Rialto: «Les deux plus beaux canaux de Venise sont le canal de Regpio, où est le quartier des Juifs, &amp; celui qu'on nomme Canal Grande. Le grand canal partage, la ville en deux parties presqu'égalles; il s'orme une très-belle riviere, &amp; c'est au milieu qu'est le sameux pont de Riatte: il commence à la place de S. Marc» [p. 364]</p>
<p>Beckford</p>	<p>1780</p>	<p>«Le grand Canal est une des merveilles de Venise ; il traverse &amp; partage la ville en serpentant. Ses bord sont ornés de part &amp; d'autre de palais &amp; de temples superbes, décorés à l'extérieur de plusieurs ordres de colonnes &amp; de statues de marbre ; c'est une galerie sur l'eau. Le passage continuel de gondoles, de bateaux &amp; de barques de toute espèce, lui donne un air de vie &amp; de gaieté que n'ai jamais ce sombre &amp; majestueux éléments. Au milieu du canal, est le fameux pont de Rialto, qui partage la ville ; il est de marbre, &amp; n'a qu'une seule arche. C'est un monument d'une hardiesse admirable ; il est d'une telle légèreté, d'une telle élégance, qu'on diroit qu'un génie l'éleva, en l'honneur de Neptune, &amp; pour faciliter son passage de la mer à la terre» [p. 61-62]</p>
<p>Elisabetta Rangoni de Gonzague, <i>Lettres de Madame la Princesse de G**</i>, <i>Écrites à ses Amis, pendant le cours de ses voyages d'Italie, en 1779</i>, 1790</p>	<p>1779</p>	<p>«Le grand Canal est une des merveilles de Venise ; il traverse &amp; partage la ville en serpentant. Ses bord sont ornés de part &amp; d'autre de palais &amp; de temples superbes, décorés à l'extérieur de plusieurs ordres de colonnes &amp; de statues de marbre ; c'est une galerie sur l'eau. Le passage continuel de gondoles, de bateaux &amp; de barques de toute espèce, lui donne un air de vie &amp; de gaieté que n'ai jamais ce sombre &amp; majestueux éléments. Au milieu du canal, est le fameux pont de Rialto, qui partage la ville ; il est de marbre, &amp; n'a qu'une seule arche. C'est un monument d'une hardiesse admirable ; il est d'une telle légèreté, d'une telle élégance, qu'on diroit qu'un génie l'éleva, en l'honneur de Neptune, &amp; pour faciliter son passage de la mer à la terre» [p. 61-62]</p>
<p>Domenico Boccolari, <i>Nuova geografia dell'Europa con la descrizione di tutte le cose antiche, e moderne degne di vedersi in ogni città</i>, 1799</p>	<p>1782</p>	<p>Il Canal Grande e il Ponte di Rialto sono gli elementi della città maggiormente descritti: «Vedesi una gran quantità di ponti, che servono per passare sopra i canali, ed il più bello di tutti è il Ponte Reale, volgarmente detto a Rialto: è appoggiato sopra di un arco di smisurata larghezza, con diciotto botteghe per parte, e tre strade, una che passa per mezzo alle dette botteghe, e l'altra due al di fuori delle botteghe» [p. 44]; «Chi desidera godere la veduta di tutti li palazzi con facciate di marmo, bisogna prendere una gondola, e passare per il Canal Grande, che forma una strada, come il corso nelle Città di terra ferma» [p. 46]</p>
<p>James Edward Smith, <i>A sketch of a tour on the continent, in the years 1786 and 1787</i>, 1793</p>	<p>1787</p>	<p>«The great canal, vastly narrowed however than that of Giudeca, is of a shape of an S, and crossed by the famous Rialto; a bridge of marble indeed, but so coated with dirt, it might al well be of brick; and its top is encumbered with mean shops» [p. 422]</p>



<p>Elisa De La Recke, <i>Voyage en Allemagne, dans le Tyrol et en Italie, Pendant les années 1804, 1805 et 1806</i>, 1819</p>	<p>1805</p>	<p>«Le plus haut c'est celui qu'on nomme <i>ponte Rialto</i>. La corde de son arc a cent pieds : il est le seul bâti sur le grand canal. Qui partage la ville en deux parties. Ce canal fait de countour assez gracieux, en forme d'un s ; il a, dans quelques endroits, deux cent pieds de large. Il y a, sur les bords de ce canal, des beaux palais qui se dessinent dans l'eau ; l'effet a quelque chose de magique» [p. 181]</p>
<p>Philippe Petit-Radel, <i>Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie</i>, 1815 vol. I</p>	<p>1815</p>	<p>La prima descrizione della città avviene durante un tragitto lungo il Canal Grande, così descritto, assieme al Ponte di Rialto: «On parcourt Venise par un grand canal qui sillonne sa partie occidentale, et qui a à-peu-près la forme d'un S; ma première excursion fut aurce canal. Mon attention se porta d'abord sur la variété des objets que m'offraient les riches palais et les façades d'églises qui à chaque coup de rame se développaient à ma vue. Au milieu de ce canal s'élançe avec hardiesse un pont de marbre d'une seule arche, et qui établit une communication avec les deux sections; on pourrait avec raison lui donner l'épithète d'aérien, qu'on accorde en poésie si ordinairement aux tours» [p. 157]</p>
<p>Galiffe</p>	<p>1816</p>	
<p>Rose</p>	<p>1817</p>	
<p>Reichard</p>	<p>1819</p>	
<p>Scott</p>	<p>1820</p>	



## 2. Documentazione sulla mostra “Venezia Viva” a Palazzo Grassi, 1954

Archivio Egle Renata Trincanato – Archivio Progetti – Istituto Universitario di Architettura di Venezia

Allegato 1.

TRINCANATO 3.ATTIVITA' PROFESSIONALE/1/030/02 - NP 052983

PIANO GENERALE PER LA MOSTRA DI PALAZZO GRASSI 1954

Michelangelo Muraro

Salvare Venezia  
VENEZIA NEL PASSATO  
Mostra di Palazzo Grassi

1° Piano

Le scale di Palazzo Grassi sono decorate da scene di vita veneziana, già attribuite ad Alessandro Longhi.

L'ambiente cui si accede può ospitare un elemento simbolico raffigurante Venezia.

Sala I^

La stanza n. 1 possiamo dedicarla ad altri simboli che caratterizzino lo spirito di Venezia in generale. Potrebbe ospitare, ad esempio, un astrolabio ed altri simboli di vita marinara, un San Marco da nave ecc.

Sala II^ e III^

La stanza n. 2 è dedicata alle civiltà più attive nella zona costiera della terraferma veneta, prima del sorgere della città.

Una immagine di Cassiodoro (458-528), può essere commentata dalle sue parole, ove descrive le barene che affiorano dall'acqua, sulle quali le barche camminano.

In questa sala ci possono essere riproduzioni fotografiche di liste di terra affioranti dall'acqua che si trovano ancora nella Laguna e che possono far pensare a quello che era Venezia prima della sua fondazione.

Dal punto di vista economico, le isole di Venezia attraevano per il fatto che c'erano delle saline e il sale era elemento di ricchezza assieme alla pesca .

La tavola peutingeriana rappresenta le zone venete con il porto di Mestre, ma non segna niente sullo spazio d'acqua dove poi sorgerà Venezia.

La città, fondata nel 453, secondo una leggenda non confermabile, è stata esaltata nella [p.3] sua origine anche dal Sanudo, il quale incomincia la storia di Venezia citando tutte le costellazioni che hanno presieduto al suo felice nascere.

In questa epoca, astrologia, storia, leggenda e poesie si fondevano con limiti non precisati.

Da Grado, Altino, Chioggia, ecc., provengono i primi abitanti di Venezia. Essi sono di tradizione e di cultura romana. L'elemento romano, qui, viene a testimoniare il legame con la terraferma. Può essere un'opera proveniente da Altino, come le edicole funerarie.

Nella stessa seconda sala, figurerà un elemento bizantino, che potrà essere il bassorilievo di San Pantalon, o altro elemento certamente importato da Bisanzio o da Ravenna, assieme a moltissimi fatti che confermano l'importanza dei rapporti fra l'oriente bizantino e la città che sta per sorgere.

[p.4] Anche l'elemento germanico deve figurare, spesso importato dall'invasione dei barbari e dalle leggi imposte dagli occupanti.

È frequente trovare, nei documenti dell'epoca, nomi di ascendenza germanica.

Non dimentichiamo un fatto di carattere materialistico. Dopo lo straripamento del Po, l'accesso del fiume diventava difficile alle imbarcazioni che provenivano dal Sud. Per portare i vasi greci nel Nord in cambio dell'ambra dell'Europa Centrale, si trovò forse più comodo creare un nuovo porto a 120 km più su delle foci fluviali difficilmente accessibili.

Ecco anche all'origine di Venezia può anche trovarsi un elemento di carattere commerciale.

Il materiale che eventualmente non potesse prender luogo in questa stanza, potrebbe essere esposto nel successivo ambiente, alquanto più piccolo e poco adatto a contenere molto materiale.

#### Sala IV^

Il visitatore che entra nella sala n. 4 assiste alla proiezione di un film. La pianta della città apparirà come si trova ora; seguiranno le immagini delle piante che risalgono sempre più nel tempo, fino alle più remote; il film quindi darà una serie di immagini della laguna abbandonata: il silenzio che avvolgeva queste terre al tempo del primo apparire di abitanti delle isole della Laguna.

In questo stesso ambiente in penombra, può essere collocato un elemento barbarico ben scelto e illuminato, a testimoniare gli aspetti dell'arte dopo che le invasioni barbariche avevano travolto la civiltà romana.

#### [p. 6] Sala V^

La sala n. 5 è dedicata a Rialto.

In una tavola (Lanfranchi) saranno raffigurate le civiltà convergenti che continuarono a dare carattere alla nuova città.

Elementi provenienti dall'etimologia (nomi latini, illirici, germanici, bizantini dei più antichi documenti veneziani); elementi di carattere culturale (la civiltà feudale, l'individualismo dei nuovi comuni italiani, la cultura bizantina e romana); elementi di carattere religioso (influssi delle religioni più antiche, gli ariani, il Cattolicesimo, ecc.). Figureranno inoltre i più antichi documenti architettonici di Torcello e di Murano; da Costantino Porfirogenito si ricaveranno i nomi dei più antiche centri abitati della zona. Sarà inoltre messo in rilievo il mutamento di carattere religioso, avvenuto al tempo in cui San Marco fu venerato come protettore della città al posto di San Teodoro.

Il modo di costruire del veneziano è bene appropriato già in questo secolo: lo schema può essere ripreso dal San Marco di Ongania.

La tavola può essere completata dai più antichi nomi dei rii e delle località più antiche di Venezia.

#### Sala VI^

San Marco.

La religione a Venezia.

La sala dedicata a San Marco avrà sulle pareti esempi degli antichi mosaici della Basilica, probabilmente riprodotti a colori su lastre illuminate dalla parte retrostante.

La scelta può essere fatta sui seguenti soggetti:

- 1) dalla Pala d'Oro può essere ricavato il ritratto di un Imperatore con la scritta in latino che si riferisce a un Doge veneziano e simboleggiare i rapporti fra Costantinopoli e Venezia.
- 2) dal mosaico con il "Miracolo di San Marco" si può avere un'idea del primitivo aspetto della Basilica all'interno.

- 3) l'esterno della Basilica può essere ricavato dal mosaico esterno della facciata sopra la porta di Sant'Alipio.
- 4) il trasporto del corpo di San Marco può documentare uno dei fatti più importanti della vita religiosa a Venezia.
- 5) Un'immagine ricavata dal Corpus penitenziale della Marciana può simboleggiare il fervore religioso.
- 6) la riproduzione del bassorilievo della porta centrale di San Marco può ricordare la leggenda del supposto architetto della Basilica.
- 7) la pittura di gentile bellini all'Accademia può documentare l'aspetto della Basilica verso la fine del '400.

[p.9] Sotto queste grandi tavole possono figurare le tavole didascaliche che corrono lungo tutte le pareti, ove si parlerà delle varie ipotesi relative alla pianta, si riprodurranno l'abside, la cripta e gli altri più antichi elementi della Basilica, si sottolineerà l'operato dell'Oriente riproducendo alcuni elementi del Tesoro, i bassorilievi, i cavalli, i mori, ecc.; si darà notizia dei rapporti fra la Cappella Dogale, il governo e la chiesa di Roma. Anche il campanile può venire documentato nelle sue successive fasi in questo secolo.

Fra i "pezzi originali" potrà figurare un mosaico di San Marco e qualche elemento del Tesoro della Basilica.

#### Sala VII^

L'espansione di Venezia.

Sulle pareti del salone centrale, adibite a ricevimenti e a conferenze, figureranno [p. 10] grandi pannelli illustranti l'espansione di Venezia nel mondo allora conosciuto. Fra i pezzi originali, potranno esserci bandiere, portolani, un ritratto di Marco Polo, ecc.

Sulle pareti possono figurare pannelli ricostruiti secondo i più bei portolani ove si tratterà dei seguenti soggetti:

- 1) viaggi dei veneziani nel mondo allora conosciuto.
- 2) Le merci e i prodotti del mondo antico e le vie dei veneziani.
- 3) Una pianta del mondo antico che documenti i centri commerciali, politici, militari, religiosi dei veneziani.
- 4) Una tavola ove apparirà il numero degli abitanti dell'antica Venezia in confronto con quello delle altre principali città
- 5) Una tavola con le costellazioni, guida degli antichi navigatori;
- 6) [p.11] un pannello con gli itinerari delle Crociate.
- 7) Potranno inoltre forse figurare ritratti di grandi personaggi (Marco Polo, Fra Mauro, ecc.) nonché belle ricostruzioni di navi da guerra e di navi da trasporto.

#### Sala VIII^

Il Palazzo Ducale e l'Arsenale.

Il potere politico.

Le pareti di questa sala potranno avere al centro un simbolo fuori del tempo, che documenti il Palazzo Ducale (forse un disegno schematico del Guardi, stampato su foglia d'oro).

Sulla stessa parete a tavole didascaliche potranno apparire le ipotesi sulle più remote forme del Palazzo, le piante, i più antichi elementi superstiti, il Palazzo Ducale nelle interpretazioni degli artisti.

Verrà inoltre spiegato il carattere e l'importanza della sede dogale.

[p.12] su un'altra parete, ancora riprodotta su foglia d'oro, l'immagine del Doge inginocchiato davanti al Leone, ricavato da una bella moneta.

Le tavole sottostanti illustreranno i rapporti tra la politica e la religione; le leggi e la giustizia; le monete dei veneziani.

Le gerarchie politiche dello Stato potranno essere riprese da antiche miniature e da mosaici.

Le magistrature dell'antica Venezia potranno essere illustrate accanto alle architetture che le ospitavano.

La terza parete avrà al centro l'Arsenale ricavato dalla pianta di Jacopo de' Barbari.  
Nelle tavole didascaliche sottostanti, si dirà dell'etimologia, del funzionamento, delle vicende e delle trasformazioni, dei successivi ampliamenti dell'Arsenale.  
Saranno inoltre ricordati i tipi di navi caratteristici della flotta veneziana.  
Non potrà mancare il verso di Dante.  
Fra i pezzi originali in questa sala, potranno figurare: un antico ritratto di Doge, un simbolo e le più preziose monete.

Sala IX^

Il Duecento.

Le arti e i mestieri a Venezia.

Sulle pareti di questa sala, opportunamente ingrandite, potranno apparire le più antiche creazioni dell'arte veneziana, forse ricavate dalla cronologia Magna, dai capitelli del palazzo e dalla base delle colonne di Piazza.

Potranno figurare anche i mesi dell'anno della porta centrale di San Marco.

Nelle tavole sottostanti risulterà l'importanza politica del secolo; la conquista di Costantinopoli, lo sviluppo stupendo della [p. 14] città nel suo organismo e nella sua arte.

Forse in questa sala può figurare un esempio delle transenne, dei merletti e dell'oreficeria veneziana.

In un'altra parete dovranno figurare tutti i documenti superstiti dell'architettura cosiddetta vaneto-bizantina; si vedrà inoltre una pianta della casa-fondaco.

Fra i pezzi originali potranno figurare alcuni elementi del Tesoro di san Marco, giunti a Venezia dopo la conquista di Costantinopoli, qualche miniatura, nonché un capolavoro che riassume nella sua bellezza il valore dell'arte ormai dichiaratamente veneta del Duecento.

[p.15] Sala X

### IL TRECENTO

La vita religiosa e sociale

In questa sala l'attenzione verrà concentrata sulle più importanti architetture religiose della città (Frari, S. Giovanni e Paolo, absidi, S. Gregorio, etc.).

Figureranno inoltre le Scuole e le Confraternite con riproduzioni fotografiche di architetture, bassorilievi, dipinti.

Nelle tavole didascaliche sottostanti si parlerà della situazione politica di Venezia e dei rapporti di Venezia con la terraferma.

La città nel Trecento era spesso costruita con edifici di legno.

Figureranno in questa sala elementi dell'edilizia minore e notizie riguardanti la vita sociale e la costruzione delle fondamenta e dei pozzi.

La casa a pianta veneziana sarà documentata nella sua conformazione accanto agli edifici superstiti del primo gotico.

In questa sede si può parlare per la prima volta e definitivamente delle abitudini famigliari, forse prendendo lo spunto dai capitelli del Palazzo Ducale e dalle miniature.

Fra i pezzi "originali" può figurare un grandioso polittico trecentesco, qualche codice con miniature e forse uno dei capitelli originali del Palazzo Ducale che ora si trovano nei depositi.

[p.16] Sala XI

### L'ARCHITETTURA CIVILE

Il trionfo del gotico fiorito

Al diffondersi del gotico fiorito che da fisionomia immutabile a tutta la città, può venire dedicata una intera sala, la maggior parte riprodotte i capolavori di questo stile quali la porta della Carta, la Ca' d'Oro, Ca' Foscari, il coronamento di S. Marco, l'esterno del Palazzo Ducale, il soffitto della Carità, etc. potrà inoltre figurare il diffondersi del gotico fiorito nelle città di terraferma, come per esempio Vicenza.

Fra i pezzi originali può figurare un capolavoro di Gentile da Fabriano e un elemento plastico gotico fiorito (scultura, fregio architettonico, ma fiorito).



## Sala XII

### UMANESIMO E PRIMO RINASCIMENTO A VENEZIA

Già quando la città era al massimo delle sue forme gotiche giunse anche a Venezia l'eco del Rinascimento toscano.

Più che i capolavori di Andrea del Castagno, Paolo Uccello e dello stesso Donatello, influi sugli artisti veneti più provveduti quel gusto rinascimentale nato accanto al centro umanistico di Padova: [p.17] un amore archeologico caratterizza l'ingenuità di una fede e la fedeltà indiscussa alle norme del mondo classico.

I disegni di Jacopo Bellini, Parte del Mantegna, il mondo cantato dalle incisioni del Poliphilo, le architetture di Mauro Codussi e del Lombardo testimoniano il particolare aspetto del primo rinascimento veneziano che acquisterà voce autonoma soprattutto per merito di Antonio Rizzo e Giovanni Bellini.

In un pannello didascalico si potrà parlare del significato dei giardini a Venezia. Fra i pezzo originali possono figurare un capolavoro del Mantegna, uno di Giovanni Bellini e uno di Antonio Rizzo accanto a qualche edizione preziosa dell'ultimo Quattrocento.

## Sala XIII

### La vita a Venezia al tempo del primo Rinascimento

Finora non si è avuto mai l'occasione di parlare della vita e dei costumi a Venezia.

Niente meglio delle pitture del Carpaccio e dei suoi coetanei può giovare a illustrare un momento così interessante.

La sala XIII potrà essere dedicata alle abitudini della vita entro le pareti domestiche, alle norme che regolavano gli atti della vita di tutti i giorni, al cibo, alla moda, agli oggetti che decoravano le case.

## Sala XIV

La sala XIV, invece, pur avvalendosi degli stessi elemento carpacceschi sarà dedicata alla vita dei veneziani fuori dalla loro casa e lungo le calli della città.

Si parlerà dei costumi, figureranno tipi e personaggi, risulteranno quasi come in un decalogo le norme della vita civile.

In occasione della presentazione delle insegne dei negozi, si potrà accennare agli alberghi e ai forestieri, alle norme commerciali e alle abitudini degli antichi veneziani.

Dagli stesi teleri carpacceschi si potranno inoltre derivare molti elementi per dare un'idea di come appariva la città alla fine del Quattrocento.

## Sale XV e XVI

### La città al tempo di Jacopo de' Barbari

Le sale XV e XVI potranno essere interamente dedicate alla Venezia che appare nella scrupolosa pianta di Jacopo de' Barbari.

Agli ingrandimenti delle xilografie potranno essere accostati gli edifici ancora superstiti; le zone della città documentata da Jacopo de' Barbari potranno essere accostate e comparate con gli stessi angoli della Venezia attuale.

La pianta di Jacopo de' Barbari dunque, darà lo spunto per affrontare soggetti che non si è avuto occasione di trattare nelle sale precedenti.

## PIANO SECONDO

### Sala XVII

#### IL CINQUECENTO Il fasto in architettura

Il visitatore che giunge al secondo piano può trovarsi immediatamente di fronte ad alcuni aspetti della città cinquecentesca, quale appare ancora oggi dopo le solenni ricostruzioni, per esempio, del Sansovino.

Le Procuratie Nuove, la Loggetta, la Libreria appariranno in tutte le loro fastose architetture.

Nelle tavole didascaliche sottostanti potranno figurare gli aspetti della città in un periodo precedente alla ricostruzione sansoviniana (Paneterie; antica loggia sotto il campanile; ricostruzioni ricavate da Gentile Bellini dell'Accademia al posto delle attuali Procuratie Nuove).

### Sala XVIII

#### IL CINQUECENTO Il fasto in architettura

Continua la sfilata dei capolavori architettonici rinascimentali: il Sansovino, il Palladio predominano con le loro stupende architetture.

In questa sede potrà figurare inoltre il Ponte di Rialto nella sua forma attuale accanto alle precedenti strutture lignee e ai progetti del Palladio e di altri maestri.

Nuove prospettive intanto hanno tentato di mutare la città, senza sostanzialmente intaccarne il suo più intimo aspetto.

s. Giorgio, la Giudecca, le rive del Canal Grande, ogni tanto sono interrotte dalle affermazioni rinascimentali che sembrano aver intrapreso invano la sostanziale trasformazione della città.

Sarà bene in questa sede far figurare, come per le epoche precedenti, la serie quasi completa degli edifici rinascimentali in modo da dare al visitatore un'idea comparata della Venezia del pieno Cinquecento.

Il veneziano inoltre imparerà a conoscere, come nelle sale precedenti, quali sono le finestre, gli elementi architettonici in generale, gli elementi da rispettare, in modo che ogni più antica testimonianza della Venezia antica venga rispettata.

### Sala XIX

#### IL CINQUECENTO Il fasto in architettura Interni

La scultura e le arti minori figureranno in questa sala, specie nelle riproduzioni dei complessi rinascimentali dell'interno di Palazzo Ducale, della Libreria, di S. Rocco, etc. Gli stucchi della sala d'oro, le decorazioni plastiche del Sansovino, le sculture del Vittoria, accentueranno il valore di quest'arte nella Venezia del Cinquecento.

La sala sarà completata da mobili del Cinquecento e da stoffe preziose, accanto alle riproduzioni dei costumi riprodotti dal Franco e da Cesare Vecellio.

### Sala XX

#### IL CINQUECENTO Il fasto nella vita pubblica e nelle cerimonie

Questa grande sala potrà essere dedicata alle riproduzioni di capolavori raffiguranti le principali cerimonie che saltano il fasto della vita nella Venezia del Cinquecento.

L'elezione del Doge, l'arrivo di Ambascierie, lo Sposalizio del Mare, l'incontro di Principi, i cortei nuziali e i banchetti ufficiali, meglio che da opere di pittura difficilmente raggiungibili, potranno forse figurare da ingrandimenti fotografici eseguiti con grande abilità da incisioni del tempo.

Al Bucintoro è opportuno forse dedicare un'intera parete. in questa sede è opportuno sottolineare l'esodi del patriziato veneto verso le circostanti campagne della terraferma. I beni terrieri risultavano come esaltati dalle stupende architetture di villa che specialmente il Palladio disseminò in tutta la provincia veneta.

Sale XXI e XXII

#### IL CINQUECENTO

##### Il fasto nella pittura del Cinquecento

Non è possibile dimenticare che una delle glorie più grandi della vita di Venezia è costituita dalla fioritura pittorica che è universalmente considerata fonte prima dell'arte moderna. Ecco pertanto l'opportunità di interrompere una narrazione legata ai costumi e alla vita per fermarsi a esaltare i capolavori dei più grandi maestri del Cinquecento.

Se non sarà possibile radunare in queste sale una serie di autentici capolavori di Giorgione, di Tiziano, di Tintoretto e del Bassano, si può trasformare il soggetto di questo nucleo dell'esposizione e dedicare le sale a tutti i più grandi capolavori che un tempo decoravano gli edifici religiosi e civili e che ora formano il vanto dei più grandi musei del mondo.

Sala XXIII

#### IL CINQUECENTO

##### Le guerre e le lotte di Venezia per la supremazia

L'inizio e la fine del Cinquecento sembrano scanditi da fatti guerreschi di risonanza internazionale. La lega di Cambrai e la battaglia di Lepanto sono i vertici di una intricata serie di rapporti e di guerre specialmente per la supremazia di Venezia sul Mediterraneo.

La sala può essere quindi dedicata al soggetto della guerra: navi e bandiere; armi e fortificazioni in terra veneta e nelle isole lontane; trofei e fanali da galera; armature e ritratti di capitani caratterizzeranno questa sala.

Nelle tabelle didascaliche figureranno notizie, statistiche, documenti, ipotesi e dati relativi allo stesso soggetto.

Sala XXIV

#### IL SEICENTO

Già nel Cinquecento con i movimenti della Riforma e della Controriforma il governo della Serenissima aveva assunto un particolare atteggiamento.

L'Interdetto e la vicenda di Paolo Sarpi concludono una lunga diatriba fra il Papato e Venezia, cui non sono estranei elementi di carattere economico.

Gli eretici a Venezia erano in numero superiore che in ogni altra città italiana; il Tribunale dell'Inquisizione, sotto il dominio della Serenissima, dimostrò una inusitata larghezza di idee quasi preannunciando le conquiste morali dei tempi più recenti.

Accanto ai documenti del problema religioso è opportuno affrontare le radicali trasformazioni che subirono gli spiriti del Seicento.

La peste del 1630 e l'erezione del tempio della Salute, i monumenti funebri e i fasti della chiesa barocca testimonieranno la mutata situazione che è venuta man mano a crearsi nel secolo XVII.

Sala XXV

#### IL SETTECENTO

##### Aspetti della vita borghese della Venezia del Settecento

Il particolare aspetto che assunse la borghesia veneziana del Settecento, può venire documentato particolarmente dalla pittura del Lunghi. La vita nella famiglia, in Piazza e per le calli, nei teatri e nei ridotti, la villeggiatura e i caffè, i costumi e le arti minori documenteranno ampiamente la

sostanziale trasformazione della vita cittadina, non più ormai protesa verso imprese in terre lontane, ma racchiusa nel tepore delle pareti domestiche.

Sarà facile documentare con spunti spiritosi e con accenni garbati, quel ch'è di nuovo che serpeggia nelle classi popolari, quasi presentando la rivoluzione francese.

Bastano le commedie di Carlo Goldoni a dare una esatta testimonianza di questo particolare aspetto della Venezia settecentesca.

#### Sala XXVI

##### Le feste e lo sfarzo della Venezia settecentesca

Data la facilità di poter facilmente ottenere opere d'arte originali che riproducono gli aspetti più fastosi della Venezia galante e splendida negli ultimi decenni di vita della Serenissima, pensiamo sia giunto il momento di condensare in questa sala tutte le notizie e i documenti relativi al soggetto.

#### Sala XXVII

##### Dalla caduta della Repubblica all'Unità d'Italia

La grande sala del secondo piano può forse essere divisa in due parti, in modo da poter più facilmente continuare il nostro giro.

La sala XVII prevede di documentare l'invasione napoleonica, la caduta della Repubblica, la fine dell'aristocrazia veneziana.

Le grandi case vengono man mano abbandonate e i nobili si trasferiscono in terraferma; la città perde il suo significato simbolico e rimane quasi deserta.

È questa l'epoca in cui molti monumenti famosi vengono abbattuti. Ne abbiamo testimonianza dalle antiche incisioni e dal grido d'allarme dei vecchi veneziani.

All'esodo delle opere d'arte corrisponderà il sorgere dell'interpretazione romantica che troverà documentazione nella sala seguente

#### Sala XXVIII

##### Il Romanticismo a Venezia

Il decadimento della città richiama a Venezia i poeti e gli scrittori del Romanticismo: sono i più alti spiriti dell'Europa romantica. Essi diffondono in Francia, in Germania e in Inghilterra un amore per la nostra città che trova eco e risonanza nel favore turistico attuale. Le più antiche testimonianze fotografiche sono molto interessanti per documentare quanto Venezia abbia patito del fervore di ricostruzione che imperversò in alcuni decenni dell'Ottocento e che continua a travolgere sostanzialmente la città.

Ruini interrati, palazzi demoliti, costruzioni trasformate, appartamenti divisi, mobili e arredi venduti, antiche costumanze abbandonate, come il classico scialle veneziano che si può dire sia totalmente sparito con l'esodo dei profughi nel corso della prima guerra mondiale.

Fra tanta decadenza solo i pittori dell'impressionismo riuscirono a cogliere l'eterna vitalità di Venezia.

L'ansia di luce di Corot, di Turner, di Manet e di Renoir si ricollega alle fonti più vive dell'arte veneta del Settecento.

[p. 28] Nella sala XXVIII, dunque, dovrebbero figurare, accanto alle più antiche documentazioni fotografiche, le luminose interpretazioni dei più grandi maestri francesi.

#### Sala XXIX

##### Dalla caduta del Campanile di san Marco alla fine della prima Guerra Mondiale

La decadenza di Venezia continuò anche nei primi decenni del secolo XX.

Nonostante l'apparire sempre più numeroso di turisti da tutto il mondo, Venezia continuò a non comprendere la sua più vera missione.

Si ricostruiscono palazzi in modo barbaro, si continuano a smantellare i più preziosi ricordi del passato.

### Sala XXX

#### Marghera e lo sviluppo industriale

Antiche raffigurazioni dell'immediato retroterra, fotografie, grafici e statistiche dimostreranno l'importanza del nuovo centro che fu creato a fianco di Venezia per dare impulso al suo porto e per occupare la mono d'opera veneziana.

[p. 29] Nasce il ponte automobilistico che collega Venezia a Mestre, sorgono a S. Giuliano e soprattutto a Mestre sempre più rigogliosi centri abitati. Per evitare che questa sala diventi troppo monotona per il visitatore non specializzato, proporrei di ricorrere all'opera di qualche grande artista contemporaneo: Sironi, ad esempio, potrebbe dare una sua pittura che riproduce l'Uomo intento al lavoro in una fabbrica; Guidi potrebbe dare una veduta delle grandi cisterne di alluminio che sorgono sull'acqua della laguna, viste dal tronchetto; etc.

### Sala XXXI

#### La città del turismo

Questa sala che in un certo modo conclude la nostra rassegna dovrebbe, secondo me, rappresentare il più autentico aspetto di Venezia che è diventata una delle tappe del turismo mondiale. La Biennale e le grandi manifestazioni veneziane, il Lido e gli stupendi scenari dell'antica città costituiscono l'ammirazione di tutto il mondo. Anche in questa sala non si dovrebbe cadere nella monotonia di statistiche e di fotografie, ma [p.30] ricorrere alla collaborazione di maestri contemporanei che potrebbero forse suggerire il modo di risolvere decorativamente e fastosamente questo particolare aspetto della città.

### Sala XXXII, XXXIII, XXXIV

#### I più vivi problemi di Venezia

Le ultime sale della mostra potrebbero ospitare, al di fuori da ogni polemica e di ogni proposta di soluzione, i più gravi problemi che ogni tanto richiamano l'attenzione del mondo sulla nostra città.

La situazione urbanistica è piuttosto grave dato l'eccessivo numero di abitanti, per cui ormai le calli veneziane sono diventate troppo strette. La crisi degli alloggi ha portato al moltiplicarsi delle sopraelevazioni sugli antichi palazzi, e, soprattutto alla scomparsa di molti famosi giardini.

L'esigenza di spazio ha fatto sorgere isole nuove, forse turbando il ritmo lagunare.

E intanto Venezia non ha ancora affrontato alcuni problemi fondamentali.

Come salvare le fondamenta degli antichi palazzi? Come proteggere i costruttori di gondole [p.31] e gli squeri ormai tutti scomparsi? Come impedire che la gondola scompaia e come illuminare la città? Come rianimare il suo porto? Come risanare gli alloggi inabitabili? Come impedire che l'artigianato muoia sopraffatto dall'industria?

Questi e altri problemi possono venire accennati in queste sale in modo che tutti possano interessarsi ai nostri problemi e contribuire, forse, a risolverli.

Il Comune di Venezia lancia un concorso internazionale di idee, non solo per il piano regolatore, ma per uscire dalla preoccupazione che gli amministratori e gli amici di Venezia provano di fronte a tanti problemi insoluti.

La nostra mostra, che potrebbe essere anche intitolata "SALVARE VENEZIA", servirà di base per ogni studio successivo e soprattutto gioverà a far meglio conoscere e amare questa stupenda città, unica al mondo.

Allegato 2.

TRINCANATO 3.ATTIVITA' PROFESSIONALE/1/030/05 - NP 052973

Dattiloscritto firmato in margine alla pagina da Egle Renata Trincanato

Prendendo spunto dalla necessità di mostrare tutto quello che si è scritto su V. dai periodi più antichi ai nostri giorni e volendo mostrare la produzione pittorica della città si potrebbe considerare l'una e l'altra come l'espressione più evidente per il pubblico del modo con cui Venezia è stata interpretata e sentita perché sia le guide sia gli scritti, sia le opere di pittura non sono altro che interpretazioni della città alle quali si può dare un senso una intelligenza. Se si riesce a sistematizzarle nel tempo secondo un loro svolgimento cronologico che dia la misura di questa conoscenza della città che le ha volta a volta storicizzate con l'interpretazione individuale di personalità che nelle loro opere nei loro scritti non hanno fatto altro che esprimerne gli aspetti più caratteristici e i giudizi di valore più determinati rispetto alla sensibilità di quel certo periodo storico in cui vissero.

Si dovrebbe pertanto cominciare dalle più antiche interpretazioni:- cronisti – miniatori – illustratori – pittori – narratori

alle guide cinque/seicentesche (Sansovino – Stringa)

passare attraverso tutte le interpretazioni settecentesche (auliche festaiole ecc) di artisti nazionali ed stranieri

alle incisioni – alle litografie – alle fotografie che esprimono un modo moderno ma vario di vedere la città; e di scritti che rivelano il modo di vedere sia di critici puri sia di scrittori che tendono a interpretare a vedere la città non solo come un fatto di espressione esteriore ma come un fatto inquadrato in una particolare vita sociale che certamente gli spiriti più antichi non avevano. Quindi i libri e le guide dovrebbero proprio essere intercalati ai quadri e commentarsi reciprocamente e il commento di carattere didascalico dovrebbe con intelligenza isolare da una determinata guida, poesia, racconto romanzo – quelle frasi veramente incisive che sintetizzano l'espressione che l'artista o lo scrittore o il critico si propone di dare scrivendo l'intera opera.



Allegato 3.

TRINCANATO 3.ATTIVITA' PROFESSIONALE/1/030/06 - NP: 052986

Dattiloscritto

DISTRIBUZIONE ATTIVITÀ CONSULENTI E ARCHITETTI

SALE 1-2-2BIS-3-4

Preistoria – nascita di Venezia – bizantino – San Marco

Consulenti: Mazzariol e Lanfranchi

Architetti: Pea e Nizzoli

Pittori: Segota e Boer

SALE 5 -6

Arsenale – espansione della Serenissima nel Mediterraneo – commerci

Consulenti: Rubin de Cervin – Lanfranchi

Architetti: Pea e Nizzoli

Pittori: Boer e Mondaini

SALE 7 – 8 – 9

Palazzo Ducale – Gotico – Gotico fiorito

Consulenti: Mariacher – Mazzariol – Lanfranchi

Architetti: Pea e Nizzoli

Pittori: Segota

SALE 9 - 10 – 11

Rinascimento

Consulenti: Mariacher – Lanfranchi – Trincanato

Architetti: Pea e Nizzoli

SALA 12

Seicento

Consulenti: Pignatti – Trincanato – Lanfranchi

Architetti: Pea e Nizzoli

Pittori: Segota

SALE 13 – 14 – 15

Settecento

Consulenti: Pignatti – Lanfranchi

Architetti: Albini

Pittori: Helg e Gafferini

SALE 16 – 17 – 18 – 19

Neoclassico – Canal Grande – Storia della gondola – trasformazioni dell'800 e primi '900

Consulenti: Pignatti – Trincanato – Lanfranchi

Architetti: Bruscantini e Vianello Vos

SALE 20 e 20 bis

I problemi di Venezia

Consulenti: Trincanato

Architetti: Trincanato

SALE 21 – 22

Venezia viva e saluto agli stranieri

Consulenti: Mazzariol – Ferrari – Trincanato

Architetti: Pea e Nizzoli

Allegato 4.

TRINCANATO 3.ATTIVITA' PROFESSIONALE/1/030/06 NP: 052986

Dattiloscritto

APPUNTI DI UNO DEI COMMISSARI DELLA MOSTRA "VENEZIA VIVA" AL CENTRO INTERNAZIONALE DELLE ARTI E DEL COSTUME.

La Mostra di "Venezia viva" al Centro Internazionale delle Arti e del Costume, è stata organizzata e studiata con lo scopo di illustrare i vari aspetti della città attraverso il tempo dalle origini ad oggi in modo che la storia mostri la sua eloquente produttività come reale processo in cui l'uomo è protagonista. Nelle varie sale la città è rappresentata nei suoi documenti come una esperienza vissuta degli uomini, vissuta e determinata nella sua gloria, e nei suoi periodi oscuri da una società che fu al centro di tutti gli eventi grandi e piccoli, che svolse e plasmò se stessa, svolgendo e plasmando la città come cultura e come politica, come arte.

Pertanto il materiale esposto in ogni sala non si prefigge di erudire la gente, o solo sulle belle dell'architettura bizantina, o solo sulla raffinatezza coloristica incomparabile dei suoi pittori del 400, o solo precisare avvenimenti politici di grande portata indicandone le personalità preminenti; ma si propone più ancora di far vedere come ogni fatto e tutti insieme siano il risultato attivo in tempo di una certa vita sociale e come questa sia a sua volta determinata, inclusa, plasmata da quegli eventi, in una reciprocità di valori che traggono significato definitivo dal loro essere insieme un fatto unitario, in cui i due termini si completano scambievolmente l'uno significando l'altro. Tutto questo la Mostra si sforza di far vedere nella complessità degli sviluppi e delle trasformazioni, procurando di esporne una sintesi con elementi molti selezionati e con appropriati chiarimenti e giudizi di valore che siano puntuali in ogni tempo degli stati di fatto preminenti e significativi.

In ogni sala l'umanità di ogni evento, la socialità di politica e poesia, sono stati gli scopi che si sono prefissi ordinatori ed espositori per far viva, attraverso le sintetiche illustrazioni, la presenza immanente di una struttura sociale che fu e sarà sempre protagonista insostituibile, non solo dei moti spirituali e delle materiali conquiste, ma di quelle strutture edilizie e di quei valori plastici che sono espressione più individuata della storia di un popolo.

Questo indirizzo significativo della Mostra sottintende che problemi antichi e problemi moderni abbiano tutti radice nella vita sociale. Con questo assunto la Mostra intende negare gli aspetti della storicità astratta con i suoi processi intellettualistici, per rivelarne al pubblico i processi più concreti e produttivi, con lo scopo di guidarlo alla comprensione piena dei valori della storia e della consapevolezza che in tutti i problemi della città, e in ogni tempo, la comunità è protagonista e il singolo come parte di essa, deve assumerne le responsabilità nell'azione.

Tutte le sale nel loro eloquente mostrare questa verità in ogni tempo, preparano la illustrazione della città di oggi perché il pubblico, dopo essere stato guidato in una corsa attraverso il tempo, in cui ha visto se stesso proiettato negli avvenimenti di ogni età, si trovi alla fine davanti alla città di oggi, alla città con i suoi problemi, con le sue molte attività, con i suoi squilibri economici e sociali e li osservi già preparato a sentirli da protagonista partecipe.

Proponendosi di non essere polemica la Mostra intende arrivare più in fondo dei più accesi dibattiti polemici. Questi scuotono per un momento il pubblico che poi dimentica, come cose estranee alla vita reale, le esagerazioni della polemica. Invece il contenuto della Mostra tentando un pacato vigile senso critico di illustrazione, vorrebbe esporre ogni fatto come evento dell'uomo e per l'uomo, lusingandosi così di arrivare più profondamente nel cuore del pubblico e di poter essere un concreto monito, uno strumento che prepari una base realistica alla soluzione dei problemi vitali della Venezia di oggi.

Se la Mostra non in tutto corrisponde a questo assunto, se vis notano discontinuità e lacune, peno che questo sia dovuto alla mancanza di una precedente esperienza su argomenti così complessi da illustrare, argomenti che, appartenendo in maniera preponderante al patrimonio figurativo di ogni età, hanno forse qualche volta forzato gli organizzatori e gli espositori a dare un risalto troppo grande ai valori plastici dell'arte rispetto ad altri valori. Questo spiega alcune discontinuità nel discorso generale che perde qualche volta il senso concreto di questi altri valori sociali, economici, politici, ecc. perché si svolge con un linguaggio troppo distaccato della forma a detrimento della obbiettività delle situazioni storiche di qualche periodo.

Ma sono queste mende assai lievi, io credo, nella continuità di tutto il discorso che condiziona il fluire degli eventi secondo una grande esperienza di comparazione e non di opposizione di età, una esperienza perciò dialettica dei valori storici che gli organizzatori misurano in loro stessi avendola vissuta.

Allegato 5.

TRINCANATO 3.ATTIVITA' PROFESSIONALE/1/030/12 NP- 053003

Dattiloscritto

COLLOQUI INTERCORSI PER L'ORGANIZZAZIONE DELLA MOSTRA "VENEZIA VIVA"

- 1) con il prof. Franco, su questioni di carattere generale: egli ha richiesto la collaborazione del prof. Fiocco, dell'università di Padova;
- 2) col prof. Forlati, che è disposto di collaborare alla Mostra per quanto riguarda la sala dedicata a San Marco;
- 3) con la signorina Trincanato e il dr. Lanfranchi: circa 10 colloqui durati 3-5 ore, nel corso dei quali sono state vagliate le proposte che risultano nella presente relazione;
- 4) con il prof. Manlio Dazzi, che ha aderito di partecipare all'organizzazione della Mostra e di dedicarsi soprattutto a questioni relative alla toponomastica, alla letteratura veneziana, al Settecento borghese; egli è disposto inoltre di preparare una serie di conferenze illustranti la Mostra;
- 5) Con il dr. Ruben, Direttore del Museo dell'Arsenale, che è disposto di preparare uno schema per tutte le questioni di sua competenza (Arsenale, navi veneziane, il problema della gondola, il Bucintoro);
- 6) Con il prof. Mariacher del Museo Correr, che si è dimostrato disposto di collaborare alla Mostra;
- 7) Con il prof. Ivanoff, che è disposto di collaborare alla Mostra (secolo XVII-problemi estetici);
- 8) Con il dr. Pignatti, che è disposto di collaborare alla Mostra, specialmente per quanto riguarda il secolo XVIII;
- 9) Col dr. Mazzariol, della Querini Stampalia, che è disposto di collaborare all'allestimento della Mostra, specialmente per quanto riguarda il secolo XIV;
- 10) Con il dr. Giorgio Ferrari della Marciana, che è disposto di collaborare alla Mostra, specialmente per quanto riguarda la questione del libro. Egli inoltre ha intrapreso una schedatura organica che si allega in copia, e che potrà essere di grande utilità per i lavori di carattere generale;
- 11) Con il prof. Arnaldo Momo, che è disposto di collaborare alla Mostra, specialmente per quanto riguarda il Teatro a Venezia;
- 12) Con la Signorina Ravaioli, che è disposta di collaborare alla Mostra, specialmente per quanto riguarda la scelta del materiale iconografico;
- 13) Con la signorina Pappalardo, della Soprintendenza dei monumenti di Venezia, che è disposta di collaborare alla Mostra specie per quanto riguarda la scelta del materiale iconografico relativo ai primi secoli, in collaborazione col prof. Forlati;
- 14) Con il dr. Cozzi, dell'Archivio di Stato, che è disposto di collaborare alla Mostra, specie per quanto riguarda i problemi inerenti alla Riforma e Controriforma.

Ho inoltre parlato con i seguenti specialisti, che non hanno possibilità di collaborare con la Mostra e che quindi non sarà forse opportuno invitare nuovamente: Signora Lorenzetti, Signorina Bassi, Signor Moretti.

### 3. Documentazione sulla mostra “Ritratto di Venezia” del 1973

Archivio Egle Renata Trincanato – Archivio Progetti – Istituto Universitario di Architettura di Venezia

Allegato 6.

TRINCANATO 2. ATTIVITÀ SCIENTIFICA/4/070 NP=052960

Dattiloscritto con note manoscritte siglate *gm*, indicate in corsivo nel testo

Titolo: Venezia: la città si riconosce

Il titolo, intenzionalmente lasciato allo stato provvisorio, assume il valore di una dichiarazione di intenzioni.

Nell'estate del '73, passata la legge speciale, il Comune organizza nella serie delle mostre d'arte antica, che per decenni hanno illustrato le maggiori figure di artisti veneziani e veneti, una esposizione avente quale protagonista la città colta nel suo sviluppo storico attraverso la documentazione più fedele e rigorosa: l'imponente serie di 196 stampe raffiguranti piante e vedute di Venezia.

La base scientifica è rappresentata dalla non occasionale coincidenza di edizione di due pubblicazioni sulla cartografia urbana veneziana, curate da E. trincanato e J. Schulz (E.R. Trincanato e G. Cassini-Piante e vedute di Venezia (1479-1855). Venezia, 1971 J. Schulz-The printed plans and panoramic views of Venice. Firenze, 1970 (ma 1972) ), studiosi di fama internazionale.

[...]

La mostra deve sortire comunque i seguenti effetti:

1. Interessare vivamente qualunque visitatore, perché didattica, facile, coinvolgente.

2. Rappresentare uno strumento valido di intelligenza di questa città che si ripropone, al di là della legge speciale, come una realtà anacronistica nella misura in cui non è venuto il suo vero tempo di espressione, almeno dalla caduta della repubblica a oggi. *Dimensione politica*

3. Costituire la base fondamentale di una sezione del museo Correr da dedicare alla città. Agli inizi del processo di inevitabile manomissione di Venezia, a seguito dei miliardi della legge speciale, è doveroso che il lavoro di ripristino, che durerà presumibilmente due generazioni, abbia una base documentaria di cui possa fruire ogni operatore e committente. Il museo della città dovrà essere il laboratorio permanente di informazione dei fatti della città stessa, [segue manoscritto], *che per deleghe pubbliche si ripropone all'avvenire come fatto espressivo e creatore di nuove situazioni civili.*

4. *Significare il caso Venezia come exemplum di ripristino pilota, [...]*

*gm*

*Carissimo, per sommi capi – e in gran fretta - | Ti do i nominativi del primo comitato: Mariacher, Pignatti, Perocco, C. Scarpa, E. Trincanato, M. Tafuri, F. Dal Cò, L. Puppi, G. Mazzariol, G. Cassini – Esecutivo: Mariacher, C. Scarpa, E. Trincanato, G. Mazzariol e gruppo di lavoro da definire-*



*Prima riunione seminariale: 23-24 febbraio – non è possibile prima – I soldi sono spaventosamente pochi, ma non importa! Sono sicuro che basteranno*



## 4. Appendice bibliografica

### FONTI A STAMPA

1493-1530

MARIN SANUDO, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero La città di Venetia (1493-1530)*, a cura di Angela Caracciolo Aricò, Milano, Cisalpino-La goliardica

1494

MARCO ANTONIO SABELLICO, *De situ urbis Venetae*, Venezia, Damiano da Gorgonzola [ed. cons. ID., *Del sito di Venezia città*, a cura di Giancarlo Meneghetti, Venezia, stamperia già Zanetti, 1957]

1581

FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima e singolare descritta in XIII libri da m. Francesco Sansovino*, In Venetia, appresso Iacomo Sansovino. In fine: Stampata appresso Domenico Ferri

1604

GIOVANNI STRINGA, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in XIV libri da m. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuoue ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa...*, In Venetia, presso Altobello Salicato

1622

CAMILLO PANCETTI, *Venetia libera poema heroico*, In Venetia, presso il Muschio

1628

CASPARIS CONTARENI, *De Republica Venetorum libri quinque. Item synopsis reip. Venetae, et alii de eadem discursus politici*, Editio secunda auctior, Lugd. Batavorum, ex officina Elzeviriana

1635

MATTHAEUS MERIAN, *Theatrum Europaeum, Oder Ausfubrlische und Warhafftige Beschreibung aller und jeder denkwürdiger Geschiechten so sich hin...*, Frankfurt am Main,

1651

JAMES HOWELL, *S.P.Q.V. A survey of the signorie of Venice* [...], London, printed for Richard Lowndes [...]

1657

JOANNES JANSSON, *Theatrum urbium Italiae aliarumque in insulis Maris Mediterraneae*, Amsterdam

1660

MARCO BOSCHINI, *La carta del navegar pittoresco. Dialogo. Poema in oto venti*, In Venezia, per li Baba

1663

GIUSTINIANO MARTINIONI, *Venetia città nihilissima et singolare descritta in XIII libri. Con aggiunta di tutte le cose notabili... dall'anno 1580 fino al presente 1663 da d. Giustiniano Martinioni*, In Venetia, S. Curti

1676

*A tour in France and Italy made by an English Gentlemen, 1675 [...]*, London, printed for the Autor

1681

JEAN HUGUETAN, *Voyage d'italie curieux et nouveau* [...], A Lyon, Chez Thomas amaurly, Libraire

1684

DOMENICO MARTINELLI, *Il ritratto di Venezia diuiso in due parti. Nella prima, si descriuono breuemente tutte le chiese della città, con le memorie più illustri, depositi, epitaffij, iscrizioni, sculture, e pitture più conspicue, con le dichiarazioni, & autori di esse. Nella seconda, si dà breue relazione del gouerno della republica, delli magistrati, delle fabbriche publiche, e più riguarduoli, &c.*, Venetia, presso Gio. Giacomo Hertz

1687

GILBERT BURNET, *Some letters, containing An account of what seemed most remarkable in Travelling through Switzerland, Italy, some parts of Germany, &c. In the Years 1685 and 1686* [...], The Second Edition, Rotterdam, Abraham Acher

1697

VINCENZO MARIA CORONELLI, *Guida de' forestieri per succintamente osseruare tutto il piu riguarduole nella città di Venetia colla di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra, estratta dal libro de' viaggi del p. Coronelli cosmografo della Serenissima Republica dedicata all'illustrissimo signore don Giorgio d'Adda*, In Venetia

Id., *Viaggi del P[adre] Coronelli, parte prima, consacrati all'Illustriss. Ed Eccellentiss. Signore Conte Lazzaro Ferro di gloriosa memoria...*, Venezia, Gio: Battista Tramontino

- PIETRO ANTONIO PACIFICO, *Cronica veneta, ouero succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della città di Venetia; e con diligenza, e verità si descrive l'origine de primi abitanti, usanze antiche, abiti...*, In Venetia, per Domenico Lovisa
- 1699
- FRANÇOIS DESEINE, *Nouveau voyage d'Italie contenant une description exacte de toutes ses Provinces, Villet & lieux considerables, & des Isles qui en dependent [...]*, Lyon, chez Jean Thioly
- 1700
- VINCENZO MARIA CORONELLI, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venezia, con la di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra...*, pubblicata da N. N.
- 1702
- FRANÇOIS MAXIMILIEN MISSON, *Viaggio in Italia*, tr. it. a cura di Gianni Eugenio Viola, Palermo, L'epos, 2007
- Several years travels through Portugal, Spain, Italy, Germany [...]*, London, printed for A. Roper [...], R. Basset [...], and W. Turner [...]
- 1703
- LUCA CARLEVARIJS, *Le fabriche, e vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva, et intagliate da Luca Carlevariis con privilegi*, Venezia, Giovanni Battista Finazzi
- 1704
- JOAN BLAEU, *Nouveau théâtre d'Italie, ou description exacte de ces villes, palais, églises...*, Amsterdam, P. Mortier
- DOMENICO MARTINELLI, *Il ritratto overo Le cose più notabili di Venezia diviso in due parti [...]* Ampliato con la relazione delle fabbriche pubbliche e private, & altre cose più notabili successe dall'anno 1682 fino al presente 1704, da D.L.G.S.V, In Venezia, presso Lorenzo Baseggio
- 1705
- DOMENICO MARTINELLI, *Il ritratto overo Le cose più notabili di Venezia diviso in due parti [...]* Ampliato con la relazione delle fabbriche pubbliche e private, & altre cose più notabili successe dall'anno 1682 fino al presente 1704, da D.L.G.S.V., In Venezia, presso Lorenzo Baseggio
- 1706
- VINCENZO MARIA CORONELLI, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella Città di Venezia con la di lei pianta esata per passeggiarla in gondola, e per terra...*, In Venezia, Per Gio. Battista Tramontin

1708-1709

VINCENZO CORONELLI, *Singolarità di Venezia e del serenissimo suo Dominio, diuise in più parti, che si distribuiscono unite, e separate, spiegate nei 45 tomi della Biblioteca sua uniuersale del p. ex-generale Coronelli. Tomo centesimo nono delle opere da esso pubblicate*

1709

ALEXANDRE ROGISSART, *Les delices de l'Italie, qui contiennent une description exacte du pays, des principales villes [...]*, A Leide, chez Pierre Vander, vol. I, seconda edizione

1712-1713

VINCENZO MARIA CORONELLI, *Guida de' forestieri. Per osseruare il piu riguardeuole nella città di Venezia colla di lei pianta e col protogiornale perpetuo del padre Coronelli. Dedicata all'eccellenza del signor Almoro Pisani...*, Venezia, per Giovanni de' Paoli

1718

JOSEPH ADDISON, *Remarks on several parts of Italy, etc. in the years 1701, 1702 and 1703 [...]*, London, printed for J. Tonson

1723

AUBRY DE LA MOTRAYE, *Travels through Europe, Asia, and into Part of Africa; ith Proper Cutts and Maps [...]*, London, Printed for the Author

1724

VINCENZO MARIA CORONELLI, *Guida de' forestieri, o sia Epitome diaria perpetua sagra-profana per la città di Venezia, ad uso anco d'ogni riverito nazionale, per sapere tutto ciò si contiene di nobile, e dilettevole...* In Venezia, si vende dal Poletti

1730

CHARLES DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, 1739, tr. it Roma-Bari, Laterza, 1973

EDWIN WRIGHT, *Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721 and 1722 [...]*, London, Ward e Wicksteet, vol. I

1736

PIETRO ANTONIO PACIFICO, *Cronica veneta sacra e profana, o sia un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia. Ricorrrreta in questa ultima edizione, e in ogni sua parte di gran lunga accresciuta...*, In Venezia, appresso Francesco Pitteri



1738

JOHN BREVAL, *Remarks On several parts of Europe, Relating Chiefly to Their Antiquities and History Collected upon the Spot, In several Tours since the Year 1723;* [...], London, H. Lintot

JOHN RAY, *Travels through the low-countries, Germany, Italy and France, With curious Observations* [...], London, Printed for J. Walthoe, D. Midwinter, A. Bettesworth and C Hitch [...]

1740

*Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine; con la descrizione delle chiese, monisteri, ospedali, tesoro di S. Marco, fabbriche pubbliche, pitture celebri, e di quanto v'è di più riguardevole. Opera adornata di molte bellissime vedute in rame delle fabbriche più cospicue di questa metropoli...*, In Venezia, presso Giambatista Albrizzi q. Gir.

JOHANN GEORG KEYSLER, *Neueste Reisen durch Deütschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien und Lothringen, worin der Zustand und das merckwürdigste dieser Lander beschreiben und vermiffelst der Natür* [...], Hannover, im Verlag Nicolai Försters und Erben

1743

MONSIEUR DE BLAINVILLE, *Travels through Holland, Germany, Switzerlan, and other Parts of Europe; but especially Itali* [...], London, Printed by W. Strahan

1744

VINCENZO MARIA CORONELLI, *Guida de' forestieri o sia Epitome Diaria perpetua sacra-profana per la citta...di Venezia...*, In Venezia, si vende da S. Occhi

1751

PIETRO ANTONIO PACIFICO, *Cronaca veneta sacra e profana, o sia un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia. Rinnovata in questa ultima edizione...*, Tomo primo, In Venezia, presso Francesco Pitteri

1754

*Descrizione dell'isole, che circondano la città di Venezia. Con varie osservazioni curiose intorno la loro antichità*, In Venezia, appresso Antonio Mora

1764

FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, In Livorno, presso Marco Coltellini

1765

*Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine...*, In Venezia, presso Giambatista Albrizzi q. Gir.

1766

JEROME RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie* [...], A Dijon, chez François Des Ventes

1767

SAMUEL SHARP, *Letters from Italy describing the Customs and Manners of that Country in the Years 1765 and 1766* [...], London, Printed for Henry and Cave at St. John's-Gate [...]

1769

CHARLES NICOLAS COCHIN, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie. Par M. Cochin...* A Paris, chez Ch. Ant. Jombert

JÉRÔME DE LA LANDE, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766* [...], Yverdon, s.t. vol. VIII

1771

ANNE-MARIE LEPAGE FIQUET DU BOCCAGE, *Lettres de Madame du Boccage, contenant ses voyages en France, en Angleterre, en Hollande et en Italie, faits pendant les années 1750, 1757 & 1758*, Dresde, Chez George Conrad Walther

ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri. Libri V*, Venezia, G. Albrizzi

1772

*Forestiero illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine...*, In Venezia, presso Giambatista Albrizzi q. Gir.

1776

GABRIEL-FRANÇOIS COYER, *Voyage d'Italie et de Hollande. Par M. l'Abbé Coyer* [...], A Paris, Chez la Veuve Duchesne (Impr. Cailleau)

*Description historique de l'Italie, en forme de dictionnaire...* Par M. de L.-M. de l'Académie de S. Luc à Rome... La Haye, Chez Pierre Gosse, vol. II

ANNE MILLER, *Letters from Italy, describing the manners, customs, antiquities, paintings, & C. of that country* [...], London, E. and C. Dilly, vol. II

1777

*Isolario Veneto ovvero Prospettive di 20. Isole situate intorno alla città di Venezia, Disegnate [...] e [...] incise dal celebre Antonio Visentini Pittor, ed Architetto, ora in un volume raccolte...*, In Venezia, presso Teodoro Viero

ANTONIO PACIFICO, *Cronaca veneta sacra, e profana, o sia un compendio di tutte le cose più illustri, ed antiche della città di Venezia. Rinnovata in questa ultima edizione...*, In Venezia, presso Francesco Pitteri, 2 voll.

1782

*Lettera scritta da un patrizio veneto ad un suo amico, con cui si descrivono minutamente tutti li grandiosi spettacoli, co' quali si compiace il Veneto Governo di trattenere li signori Conti del Nord, dal giorno del loro arrivo, fino al giorno della loro partenza dalla Dominante*

*Terza canzonetta in lode della magnifica Regatta, che fu fatta il giorno 23. Gennaro l'anno 1782...* In Venezia, dal Casali in Campo a S. Marina

JUSTINE WYNNE DE ROSENBERG, *Del soggiorno de' Conti del Nord in Venezia nel gennaio 1782, lettera di madama la contessa vedova degli Orsini di Rosenberg al sig. Riccardo Wynne suo fratello a Londra*, Vicenza, Stamp. Turra

1784-1785

TOMMASO ARCANGELO ZUCCHINI, *Nuova cronaca veneta, ossia Descrizione di tutte le pubbliche architetture, sculture e pitture della città di Venezia ed isole circonvicine divisa in sei sestieri ...*, In Venezia, presso Pietro Valvasense a S. Gio. Novo, 2 voll.

1785

GAETANO ZOMPINI, *Le arti che vanno per via nella città di Venezia [...]*, 1785, ed. anastatica Brescia, Promodes Italia Editrice, 1996

1788

LOUIS DUTENS, *Itinéraire des routes les plus fréquentées, ou journal de plusieurs voyages aux villes principales de l'Europe, depuis 1768 jusqu'en 1783[...]* Sixième édition, Paris, Chez T. Barrois le jeune

1790

ELISABETTA RANGONI DE GONZAGUE, *Lettres de Madame la Princesse de G\*\*.* Écrites à ses Amis, pendant le cours de ses voyages d'Italie, en 1779 [...], A Paris, chez P.-J. Duplain, Libraire

1791

THOMAS MARTYN, *A tour through Italy. Containing full directions for travelling in that interesting country; with ample catalogues of every thing that is curious in architecture, painting, sculpture, &c [...]*, London, Printed for C. and G. Kearsley

1792

FRIEDRICH JOHANN LORENZ MEYER, *Voyage en Italie*, ed. cons. Paris 1802

1793

PIETRO ANTONIO PACIFICO, *Cronaca veneta sacra e profana, o sia un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia...*, In Venezia, presso Francesco Tosi, 2 voll.

JAMES EDWARD SMITH, *A sketch of a tour on the continent, in the years 1786 and 1787* [...], London, printed for the Author, by J. Davis

1794

ROBERT GRAY, *Letters during the course of a tour through Germany, Switzerland and Italy, in the years M.DCC.XCI, and M.DCC.XCII* [...], London, Printed for F. and C. Rivington

1796

*Forastiero illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine...*, In Venezia, presso Francesco Tosi

1797

FREDERIC LEOPOLD COUNT STOLBERG, *Travels through Germany, Switzerland, Italy and Sicily* [...], London, printed for G.G. and J. Robinson, vol. II

1799

DOMENICO BOCCOLARI, *Nuova geografia dell'Europa con la descrizione di tutte le cose antiche, e moderne degne di vedersi in ogni città* [...], In Pavia, Nella Stamperia del R. ed I. Monastero di S. Salvatore

1806

*Forestiero illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine...*, In Venezia, presso Giacomo Storti

1808

GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per l'isola di Murano descritta da Giannantonio Moschini C.R.S.* [...], In Venezia, dalla stamperia Palese

1813

JOHN CETWODE EUSTACE, *A tour through Italy, exhibiting a view of its scenery, its antiquities, and its monuments; particularly as they are object of classical interest and elucidation* [...], London, printed for J. Mawman

1815

GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, vol. I, Venezia, nella tipografia di Alvisopoli

PHILIPPE PETIT-RADEL, *Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie*, A Paris, chez Chanson et Firmin Didot, vol. I

1816-1817

JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia*, 1816-1817, tr. it. Firenze, Sansoni, 1924

1819

*Il Forestiere istruito nelle cose più pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole...*, Venezia, Gio. Parolari

GIANNANTONIO MOSCHINI, *Itineraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines par l'abbé Moschini*, Venise, de la typographie de Alvisopoli

ELISA DE LA RECKE, *Voyage en Allemagne, dans le Tyrol et en Italie, Pendant les années 1804, 1805 et 1806; Par Mme. De La Recke, née comtesse de Médem, Traduit et imité de l'allemand, Par Mme. La Baronne de Montolieu*. Tome Premier. A Paris, Chez Athus Bertrand, Libraire,

HEINRICH AUGUST OTTOKAR REICHARD, *Guide des voyageurs en Italie et en Suisse Par Mr. Reichard [...]*, A Weimar, au Bureau d'Industrie

WILLIAM STEWART ROSE, *Letters from the north of Italy. Addressed to Henry Hallam [...]*, London, John Murray (C. Roworth), vol. I

1820

JAMES AUGUSTE GALIFFE, *Italy and its inhabitants; an account of a tour in that country in 1816 and 1817...* London, John Murray (W. Clowes)

1821

JOHN SCOTT, *Sketches of Manners, Scenery, &c, in the French Provinces, Switzerland and Italy...* Paternoster-Row, Printed for Longman

1821-1822

ANTONIO QUADRI, *Otto giorni a Venezia*, Venezia, per Francesco Andreola 2 volumi

1824-1826

ANTONIO QUADRI, *Otto giorni a Venezia*, Venezia, presso il tipografo Giuseppe Molinari

1825

LOUIS NICOLAS PHILLIPPE AUGUSTE FORBIN, LOUIS FRANÇOIS DEJUNNE, *Un mois à Venise, ou recueil de vues pittoresques dessinées par Mr le Comte de Forbin, et mr. Dejunne, peintre d'histoire*, à Paris, de l'imprimerie de Firmin Didot

1826

ALPHONSE DUPRÉ, *Relation d'un voyage en Italie, suivie d'observations sur les anciens et les modernes* [...], A Paris, Chez Anth. Boucher vol I.

1828

*Il Canal Grande di Venezia descritto da Antonio Quadri segretario dell'Imp. R. Governo di Venezia, e membro ordinario del Veneto Ateneo e rappresentato in 60. tavole rilevate ed incise da Dioniso Moretti* [...] Venezia, dalla tipografia Andreola

SELINA MARTIN, *Narrative of three years residence in Italy 1819-1822* [...], London, printed for John Murray

GIANNANTONIO MOSCHINI, *Nuova guida per Venezia con XLV oggetti di arti incisi e un compendio della istoria veneziana di Giannantonio Moschini*, Venezia, Tipografia d'Alvisopoli

1829

J. D. SINCLAIR, *An autumn in Italy, being a personal narrative of a tour in the Austrian, Tuscan, Roman and Sardinian states, in 1827* [...], Edimburgh, Printed for Constable and co.; and Hurst, Chance, and co., London

1834

WILLIAM BECKFORD, *Italy: with sketches of Spain and Portugal* [...], London, Baudry's Europea Library

## NOTA BIBLIOGRAFICA - PARTI I E II

1863

GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, ed. cons. a cura di Marina Crivellari Bizio, Franco Filippi, Andrea Perego, Venezia, Filippi

1881

GIOVANNI MARINELLI, *Saggio di cartografia della regione veneta*, Venezia

1896

MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di Theodor Frimmel, 1896, ed. it. Firenze, Edifir

1922

GEORG SIMMEL, *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag

1924

JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, 1924, tr. it. Firenze, La nuova Italia

1931

WILHELM SUIDA, *Tiziano*, Roma, Casa editrice d'arte Valori plastici

1935

NINO BARBANTINI, *Prefazione*, in GINO FOGOLARI (a cura di), *Mostra di Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile-4 novembre 1935), Venezia, C. Ferrari, pp. 9-13

NINO BARBANTINI, *La mostra di Tiziano*, in «Rivista di Venezia», XIV, pp. 135-138

GINO FOGOLARI (a cura di), *Mostra di Tiziano...* cit, Venezia, C. Ferrari,

1937

NINO BARBANTINI, *Prefazione*, in *La Mostra del Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 1937) Venezia, Tipografia Ferrari, pp. 7-11

GIUSEPPE MARZEMIN, *Le origini romane di Venezia*, Venezia, ed. cons. Venezia, Filippi, 2009

*La Mostra del Tintoretto...* cit



1939

RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *Mostra di Paolo Veronese*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile-4 novembre 1939), Venezia, Libreria Serenissima

1941

GIOVANNI BATTISTA DALL'ARMI, *Prefazione*, in *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Ridotto, 28 giugno-30 settembre 1941), Venezia, C. Ferrari, pp. 7-8

ANTONY DE WITT, *Incisione italiana*, Milano, Hoepli

PALLUCCHINI, *Avvertimento*, in *Mostra degli incisori veneti...* cit., pp. 9-16

1943

SERGIO BETTINI, *Venezia*, Novara, Istituto Geografico DeAgostini

1945

ANNA PALLUCCHINI, *La mostra dei cinque secoli di pittura veneta*, in «Emporium», LI, n. 102, pp. 3-20

RODOLFO PALLUCCHINI, *Introduzione al catalogo*, in RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 21 luglio-31 ottobre 1945, Venezia, Serenissima, pp. 12-13

GIOVANNI PONTI, *Prefazione*, in *Cinque secoli di pittura veneta...* cit., pp. 7-9

1946

ROBERTO CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, 1, Milano-Messina, Casa Ed. G. Principato

CARLO IZZO, *Prefazione*, in RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *I capolavori dei musei veneti*, catalogo della mostra (Venezia, procuratie Nuove, 1946), Venezia, Casa editrice arte veneta, pp. IX-X

RODOLFO PALLUCCHINI, *Introduzione al catalogo*, in *I capolavori dei musei...* cit., pp. XI-XIV

1947

*Giustificazione*, in ALBERTO RICCOBONI (a cura di), *Prima mostra d'arte antica nelle raccolte private veneziane*, catalogo della mostra (Venezia, Ala napoleonica, marzo-aprile 1947), Venezia, C. Ferrari, pp. 5-6

1949

CARLO IZZO, *Prefazione*, in RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Ducale, Venezia, 12 giugno-5 ottobre 1949) Venezia, Alfieri, pp. 9-10

1951

ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni

GIULIO LORENZETTI (a cura di), *Mostra del Tiepolo*, catalogo della mostra (Venezia, 1951), Venezia, Alfieri

TERISIO PIGNATTI, *Giambattista Tiepolo e i suoi tempi*, Roma, Tipografia del Baberino

*Scopi del Centro internazionale delle arti e del costume*, in *Centro internazionale delle arti e del costume*, Venezia, palazzo Grassi, s.p

EGLÉ RENATA TRINCANATO, *Naissance et croissance d'une ville*, in «L'amour de l'art», numero monografico *Venise*, nn. 52-53-54, pp. 3-18

1953

SERGIO BETTINI, *Introduzione*, in ALOIS RIEGL, *Industria artistica tardo romana*, 1901, tr. it. Firenze, Sansoni, pp. IX-LXI.

PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Mostra di Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 14 giugno-18 ottobre 1953), Venezia, Arte veneta

1954

SERGIO BETTINI, *Idea di Venezia*, conferenza tenuta a Palazzo Grassi (10 ottobre 1954), Venezia, Fantoni

GIOVANNI CICOGNA, *Il porto di Venezia: sua storia e suoi problemi*, conferenza (Palazzo Grassi, 9 settembre 1954), Venezia, Centro internazionale delle Arti e del Costume

VITTORIO MOSCHINI, *Canaletto*, Milano, Aldo Martello Editore

MICHELANGELO PASQUATO, *L'economia di Venezia*, conferenza (Palazzo Grassi il 7 agosto 1954), Venezia, Centro internazionale delle Arti e del Costume

*Proposta Venezia Viva come mostra permanente*, in «Il Gazzettino», 24 ottobre 1954

GIUSEPPE SAMONÀ, *Problemi attuali dell'urbanistica di Venezia*, conferenza tenuta a Palazzo Grassi il 13 settembre 1954, Venezia, Fantoni

EGLÉ RENATA TRINCANATO, *La mostra "Venezia Viva"*, in «Casabella Continuità», 202, pp. XIX-XX

EAD., "Venezia viva" a Palazzo Grassi, in "Giornale Economico", 39, pp. 555-557.

Una mostra di "Venezia Viva", in «Emporium: rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienze e varietà», n. 720, p. 259-263.

*Venezia viva: guida per il visitatore*, Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume

1955

ROBERTO TOGNAZZI, *Prefazione*, in PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno-23 ottobre 1955), Venezia, Arte veneta, pp. XIII-XV

FRANCIS WATSON, *Baudin, Canaletto and Marlow*, in «The Burlington Magazine», XCVII, p. 391

1956

SERGIO BETTINI, *Cinema e architettura*, in «Lumen», II, n. 2, pp. 177-179

1957

TERISIO PIGNATTI, *L'itinerario di Jacopo Bassano: sulla recente mostra veneziana*, in «Nuova Antologia», n. 1883, pp. 355-374

BIANCA TAMASSIA MAZZAROTTO, *Gabriel Bella e le sue "Vedute con costumi della città di Venezia"*, in «Arte Veneta», 11, p. 191

PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Jacopo Bassano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 29 giugno-27 ottobre 1957), Venezia, Arte Veneta, Alfieri

1959

ANTONIO MORASSI, *Il "grand tour" degli inglesi nel Settecento*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche

GIROLAMO SPECIALE, *Introduzione*, in PIETRO ZAMPETTI, GIOVANNI MARIACHER, GIUSEPPE MARIA PILO (a cura di), *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), Venezia, Alfieri, pp. XV-XVIII

PIETRO ZAMPETTI, *Introduzione*, ivi, pp. XXI

1960

SERGIO BETTINI, *Forma di Venezia*, ed. cons. Venezia, Consorzio Venezia nuova, 2005

CESARE BRANDI, *Canaletto*, Milano, Mondadori

RENATO CEVESE, *Palladio e l'architettura veneta del primo Settecento*, in «Bollettino del CISA "Andrea Palladio"», XII, pp. 106-116

FRANCIS HASKELL, *Francesco Guardi as vedutista and some of his patrons*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII, nn. 3-4, pp. 356-376

1962

ELENA BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane

WILLIAM GEORGE CONSTABLE, *Canaletto. Giovanni Antonio Canal. 1697-1768*, ed. cons. con revisioni di J.G. Links, New York, Oxford University Press, 1989, 2 voll.

GIUSEPPE MAZZARIOL, TERISIO PIGNATTI, *La pianta di Jacopo de' Barbari*, Venezia, Neri Pozza

1963

FRANCIS HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, 1963, tr. it. Torino, Allemandi

GIOVANNI LORENZONI, *Giorgio Fossati. Le cosiddette opere palladiane di Padova e l'idea di Palladio*, in «Padova», gennaio/febbraio

PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Vittore Carpaccio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 15 giugno-6 ottobre 1963), Venezia, Alfieri

1964

MARIO BARATTO, «Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni, in *Tre studi sul teatro: Ruzante, Aretino, Goldoni*, Vicenza, Neri Pozza, pp. 466-67

MAURIZIO BONICATTI, *Note sul vedutismo veneziano: sulla cultura artistica di Francesco Guardi e Domenico Tiepolo*, in «Arte veneta», 18, pp. 135-146

RODOLFO PALLUCCHINI, *Carlevarijs, Marieschi, Canaletto e le incisioni di vedute veneziane del Settecento*, in *Meraviglie di Venezia*, Milano, Il Polifilo

1965

PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Mostra dei Guardi*, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri

ID., *Il problema dei Guardi: la ricerca della verità*, ivi, pp. 213-219

1966

ANTONIO MORASSI (a cura di), *Michele Marieschi*, Bergamo

1967

GIOVANNI FAVARETTO-FISCA, *Prefazione*, in PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *I vedutisti veneziani del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno-15 ottobre 1967), Venezia, Alfieri, pp. XIX-XXI

MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Benedetto Padovano e Benedetto Bordone primo tentativo per un "Corpus" di Benedetto Padovano*, in «Commentari», N.S. 18, pp. 21-42

DENIS MAHON, *The brothers of the mostra dei Guardi: some impressiono of a neophite*, in *Problemi Guardeschi*, Venezia, Alfieri, pp. 66-155

ALDO RIZZI, *Luca Calevarijs*, Venezia, Alfieri

GIOVANNI FAVARETTO-FISCA, *Prefazione*, in *ivi*, pp. XIX-XXI

LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, tr.it. a cura di Renzo Piovesan, Mario Trincherò, Einaudi, Torino

RUDOLF WITTKOWER, *La letteratura palladiana in Inghilterra*, in «Bollettino del CISA "Andrea Palladio"», VII, pp. 126-152

PIETRO ZAMPETTI, *Osservazioni sulla critica intorno alla mostra dei fratelli Guardi*, in «Bollettino dei Musei civici veneziani», 2, pp. 1-10

ZAMPETTI (a cura di), *I vedutisti veneziani del Settecento...* cit.

ID., *Introduzione*, *ivi*, pp. XXIII-LI

1968

ANTONIO MORASSI, *Appunti su Michele Marieschi, alter ego di Canaletto*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin, Walte De Gruyter & Co

CLAUCO BENITO TIOZZO, CLAUDIO SEMENZATO, *La riviera del Brenta: itinerario storico-geografico e guida delle ville e degli edifici notevoli*, Treviso, Canova

1969

SERGIO BETTINI, *Problemi di Semiologia*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», XI, pp. 319-377

GINO DAMERINI, *L'isola e il Cenobio di San Giorgio Maggiore*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini

GIOVANNI FAVARETTO FISCA, *Prefazione*, in PIETRO ZAMPETTI (a cura di), *Dal Ricci al Tiepolo: i pittori di figura del Settecento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 7 giugno-15 ottobre 1969), Venezia, Alfieri, pp. XIX-XXI

CHRISTOPHER HIBBERT, *The grand tour*, London, Weidenfeld and Nicolson

1970

UMBERTO FRANZOI, *Le trasformazioni edilizie e la definizione storico-architettonica di Piazza San Marco*, in GIUSEPPE SAMONÀ, UMBERTO FRANZOI, EGLE RENATA TRINCANATO ET ALII, *Piazza San Marco. L'architettura, la storia, le funzioni*, Venezia, Marsilio, pp. 43-77

GIOVANNI MARIACHER, *La laguna vista dagli artisti veneziani (dal XV al XVIII secolo)*, in *Mostra storica della laguna veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 11 luglio-27 settembre 1970), Venezia, Stamperia di Venezia, pp. 218

GIULIO RUSSO, *Introduzione del Direttore generale degli Archivi di Stato*, ivi, pp. 17-18

MARCELLO ZUNICA, *Le carte della laguna di Venezia dall'inizio del XIX secolo ai giorni nostri*, ivi pp. 227-230

1971

GIUSEPPE FIOCCO, *Premessa*, in GIOVANNI MARIACHER (a cura di), *Arte a Venezia dal Medioevo al Settecento: testimonianze e recuperi*, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 26 giugno-31 ottobre 1971), Venezia, Alfieri, s.p.

GIORGIO LONGO, *Prefazione*, ivi, s.p. f

GIOVANNI MARIACHER, *Introduzione*, ivi, s.p.

EGLE RENATA TRINCANATO, UMBERTO FRANZOI, *Venise au fil du temps*, Boulogne-Billancourt

FRANCES VIVIAN, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza, Neri Pozza

1972

MICHAEL BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, tr. it. Torino, Einaudi, 2001

ANTONIO MORASSI, *Guardi. L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, Alfieri

RODOLFO PALLUCCHINI, *Francesco Albotto, erede di Michele Marieschi*, "Arte Veneta", XXVI, pp. 222-223

1973

LINO BRESSAN, *Presentazione*, in *Ritratto di Venezia*, breve itinerario della mostra (Venezia, Museo Correr, agosto-ottobre 1973), Venezia, Alfieri, s.p.

GIOCONDO CASSINI, *La Pianta di Venezia di Ludovico Ughi*, in «Print collector- Il conoscitore di stampe», XVIII, pp. 34-39

MASSIMO CACCIARI, *Metropolis: saggi sulla grande città di Sombart*, Endell, Scheffler e Simmel, Roma, Officina

WLADIMIRO DORIGO, *Una legge contro Venezia: natura, storia, interessi nella questione della città e della laguna*, Roma, Officina

GIOVANNI MARIACHER, *Introduzione*, in *Ritratto di Venezia...* cit., s.p

1974

SERGIO BETTINI, *Saggio introduttivo*, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno-30 settembre 1974), Milano, Electa, pp. 18-35

ANDRÉ CORBOZ, *Sur la prétendue objectivité de Canaletto*, in "Arte Veneta", 28, pp. 205-218

GIORGIO LONGO, *Presentazione*, in *Venezia e Bisanzio...* cit., s.p.

TERISIO PIGNATTI, *Ventiquattro isole della laguna*, in ID. (a cura di), *Ventiquattro isole della laguna disegnate da Francesco Tironi, incise da Antonio Sandi, 1779*, ed. cons. Venezia, Cassa di Risparmio di Venezia, pp. 3-7

JURGEN SCHULZ, *The printed plans and panoramic views of Venice (1486-1797)*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 7, pp. 7-182

1975

JURIJ M. LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, in JURIJ M. LOTMAN, BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, pp. 193-248

ANTONIO MORASSI, *Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Venezia, Alfieri

LUIGINA ROSSI BORTOLATTO, *L'opera completa di Francesco Guardi*, Milano, Rizzoli

1976

GIORGIO BELLAVITIS, *L'evoluzione della struttura urbanistica di Venezia attraverso i secoli*, in «Bollettino C.I.S.A "A. Palladio"», XVIII, p. 225-239

GIAN PAOLO BRIZZI, *La pratica del viaggio d'istruzione in Italia nel Sei-Settecento*, «Annali dell'Istituto Storico italo-germanico in Trento», II, pp. 203-291

UMBERTO FRANZOI, *Le chiese di Venezia*, Venezia, Alfieri

1977

WILLIAM L. BARCHAM, *The Imaginary View Scenes of Antonio Canaletto*, New York-London, Garland Publishing

FERDINANDO FORLATI, *S. Giorgio Maggiore: il complesso monumentale e i suoi restauri (1951-1956): in memoriam*, Padova, Antoniana

J.G. LINKS, *Canaletto and his patrons*, London, Paul Elek



OTTO PÄCHT, *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, ed. cons. Torino, Bollati Boringhieri, 1994

1978

SERGIO BETTINI, *Venezia nascita di una città*, Milano, Electa

ANDRÉ CORBOZ, *Venise difficile à voir*, in MAURO NATALE (a cura di), *Art Vénitien en Suisse e tau Liechtenstein*, catalogo della mostra (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, 1978), Milano, Electa, pp. 33-51

GIUSEPPE CRISTINELLI, *Baldassare Longhena: architetto del '600 a Venezia*, Venezia, Marsilio

MADILE GAMBIER, *I giochi veneziani del Settecento nei dipinti di Gabriel Bella*, Venezia, Alfieri

*Introduzione*, in ELENA BASSI, ATTILIA DORIGATO, GIOVANNI MARIACHER, GIUSEPPE PAVANELLO, GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Venezia nell'Età di Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, Museo Correr, Ottobre-dicembre 1978), Venezia, Alfieri, pp. 9-20

KARL-ERNST LUPPRIAN, *Il Fondaco dei Tedeschi e la sua funzione di controllo del commercio tedesco a Venezia*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1978

FRANCO MIRACCO, *Presentazione*, *ivi*, p. 7

LIONELLO PUPPI, *Verso Gerusalemme*, in «Arte Veneta», XXXII, pp. 73-78

JURGEN SCHULZ, *Jacopo de Barbari's view of Venice: map making, city views, and moralized geography before the year 1500*, in «The Art Bulletin», LX, 3, pp. 425-474

1979

VITTOR IVO COMPARATO, *Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento: la formazione di un modello interpretativo*, «Quaderni storici», III, 42, pp. 851-66

*Venezia e la peste*, catalogo della mostra (Venezia, 1979-80), Venezia, Marsilio

MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Venezia in una sconosciuta veduta a volo d'uccello del Seicento*, in «Antichità viva», 4

1980

MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Le testimonianze dei viaggiatori*, in LIONELLO PUPPI (a cura di), *Architettura e Utopia nella Venezia del Conquencento*, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), Milano, Electa, pp. 71-73

BRUCE BOUCHER, *Palladian Exhibitions in the Veneto*, in «The Burlington Magazine», n. 933, pp. 864-869

MANLIO BRUSATIN, *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio*, Torino, Einaudi

ANDRÉ CORBOZ, *L'immagine di Venezia nella cultura figurativa del '500*, in *Architettura e Utopia...* cit., pp. 63-69

LINA PADOAN URBAN, *Gli spettacoli urbani e l'utopia*, ivi, pp. 144-145

PAOLO PERUZZA, *Presentazione*, ivi, s.p.

LIONELLO PUPPI, *Palladio e Venezia*, ivi, pp. 7-10,

MANFREDO TAFURI, «*Sapienza di Stato*» e «*atti mancati*»: *architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500*, ivi, pp. 16-39

1981

ELENA BASSI, *Baldassarre Longhena e l'architettura del Seicento a Venezia*

MARIO DE BIASI, *Toponomastica a Venezia*, Venezia, Stamperia di Venezia

EMANUELE KANCEFF (a cura di), *Viaggiatori stranieri a Venezia*, atti del Congresso (1979), Genève, Slatkine, 2 vol

1982

ALESSANDRO BETTAGNO (a cura di), *Canaletto. Disegni, dipinti e incisioni*, Vicenza, Neri Pozza Editore

GIOCONDO CASSINI, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)*, Venezia, Stamperia di Venezia

MARIA ANTONELLA FUSCO, *Il topos tra vedutismo e turismo nei secoli XVIII-XIX*, in *Storia d'Italia, V, Il paesaggio*, Torino, Einaudi, pp. 764-85

MASSIMO GEMIN, *L'Adria festosa per Federico Cristiano. La lunga visita*, in GIOVANNI MORELLI (a cura di), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Milano, Ricordi

VITTORIO EMANUELE GIUNTELLA, *La città dell'Illuminismo: l'idea e il nuovo volto*, Roma, Studium

G.J. LINKS, *Canaletto*, London, Phaidon Press

LIONELLO PUPPI, (a cura di) *Palladio e Venezia*, atti del convegno (Venezia, palazzo Grassi, 15 novembre 1980), Firenze, Sansoni

ISABELLA REALE, *In margine alle origini del vedutismo vanto, Luca Calevarijs e la macchietta*, «*Arte in Friuli Arte a Trieste*», nn. 5-6, pp.117-131

GIANDOMENICO ROMANELLI, SUSANNA BIADENE (a cura di), *Venezia: piante e vedute. Catalogo del fondo cartografico a stampa del Museo Correr*, Venezia, Stamperia di Venezia

ID., *“Venetia tra l’oscurità degl’inchiostri”*. *Cinque secoli di cartografia*, ivi, pp. 5-17

1983

FRANCO BERNABEI, *Cultura artistica e critica d’arte. Marco Boschini*, in *Storia della cultura veneta. 4/I. Il Seicento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, pp. 549-575

WLADIMIRO DORIGO, *Venezia Origini*, Milano, Electa, 2 voll.

ANTONIO FOSCARI, MANFREDO TAFURI, *L’armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella venezia del ’500*, Torino, Einaudi

*Introduzione*, in GIUSEPPE PAVANELLO, GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Venezia nell’Ottocento. Immagini e mito*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983-marzo 1984), Milano, Electa, p. 9

LIONELLO PUPPI, *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche tra il XIV e il XVIII secolo*, Reggio Calabria-Roma, Gangemi

1984

GIANNI CARLO SCIOLLA, *La scuola di Vienna e la critica d’arte in Italia agli inizi del XX Secolo*, in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, atti del convegno (Vienna, 1483), Wien, pp. 65-81.

MANFREDO TAFURI (a cura di), *“Renovatio Urbis” Venezia nell’età di Andrea Gritti (1523-1538)*, Roma, Officina Edizioni

EGLER RENATA TRINCANATO, *Le forme dell’edilizia veneziana (XV - XVIII secolo)*, in GIORGIO GIANIGHIAN, PAOLA PAVANINI (a cura di), *Dietro i palazzi. Tre secoli di architettura minore a Venezia 1492 - 1803*, catalogo della mostra (Venezia, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, 1984), Venezia, Arsenale editrice, pp. 11-23,

ALVISE ZORZI, *Venezia felix: Gabriel Bella cronista della Serenissima*, Milano, F.M. Ricci

1985

MICHAEL BAXANDALL, *Forme dell’intenzione. Sulla spiegazione storica dell’opera d’arte*, ed cons. Torino, Einaudi, 2000

GIORGIO BELLAVITIS, GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia*, Roma-Bari, Laterza

ELISA BIANCHI (a cura di), *Geografie private: i resoconti di viaggio come lettura del territorio*, Milano-Moncalieri, Unicopli-Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia

EDWARD CHANEY, *The grand tour and the great rebellion: Richard Lassels and The voyage of Italy, in the seventeenth century*, Genève, Slatkine, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia

ANDRÉ CORBOZ, *Canaletto: una Venezia immaginaria*, Milano, Electa, 2 voll.

*Introduzione*, in LIONELLO PUPPI, GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Le Venezia possibili: da Palladio a Le Corbusier*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, maggio-luglio 1985), Milano, Electa, p. 9

EMANUELE KANCEFF, *I differenti aspetti del "diario di viaggio"*, in *Geografie private: i resoconti di viaggio...* cit. pp. 17-25

PAOLO PRETO, *L'Illuminismo veneto*, in *Storia della cultura veneta*, 5., *Il Settecento*, 1., Vicenza, Neri Pozza, pp. 1-45

LIONELLO PUPPI – GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Le Venezia possibili...* cit.

ELENA PERSICO ROLANDO, *Incisori italiani del Seicento: frontespizi ed antiporte di libri illustrati*, Napoli, Fratelli Fiorentino,

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Vincenzo Coronelli: proposta di ponte tra San Marco e Giudecca*, in *Le Venezia possibili...* cit., pp. 113-114

MANFREDO TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi

1986

ERIK FORSSMAN, *Quattro secoli di vedutismo veneziano ed europeo* Venezia, Centro tedesco di studi veneziani

1987

ELENA BASSI, *Palazzi di Venezia: admiranda urbis venetae*, ed cons. Venezia, Stamperia di Venezia

ATTILIO BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XVII secolo*, Milano, Silvana Editoriale

GIORGIO Busetto (a cura di), *Scene di vita veneziana di Gabriel Bella: 1730-1799*, Milano, Bompiani

DONATELLA CALABI, PAOLO MORACHIELLO, *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*, Torino, Einaudi

MARIA ENRICA D'AGOSTINI, *La letteratura di viaggio. Storie e prospettive di un genere letterario*, Guerini, Milano

MARIO MANZELLI, *Proposta per l'Identificazione di Michele Marieschi e del suo alter ego Francesco Albotto*, "Arte Veneta", XXXVIII, pp. 210-211

DARIO SUCCI (a cura di), *Guardi, metamorfosi dell'immagine*, catalogo della mostra, Gorizia

ID. (a cura di), *Michele Marieschi. Venezia in scena*, catalogo della mostra, Bergamo

GIANNI EUGENIO VIOLA (a cura di) *Viaggiatori del Grand Tour in Italia*, Milano, Touring Club Italiano

1988

ISABELLA REALE, *Luca Calevarijs 1663-1730*, in DARIO SUCCI (a cura di), *Capricci veneziani del Settecento, catalogo della mostra*, Torino, Allemandi, pp. 105-127

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Venezia, Albrizzi Editore

RALPH TOLEDANO, *Michele Marieschi. L'opera completa*, Milano, Mondadori

1989

PHILIPPE ARIÈS, ROGER CHARTIER (a cura di), *La vita privata dal Rinascimento all'illuminismo*, Roma-Bari, Laterza

KATHARINE BAETIER, J.G. LINKS, *Canaletto*, 1989, tr. it. Roma, Newton&Compton

GIORGIO Busetto (a cura di), *Cronaca veneziana: dipinti di Gabriel Bella. 20 opere pittoriche dalle raccolte della Fondazione Querini Stampalia* (catalogo della mostra, Mosca, ottobre-novembre 1988), s.i.

ENNIO CONCINA, *Venezia nell'età moderna, struttura e funzioni*, Venezia, Marsilio

EMANUELE KANCEFF, *Viaggiatori francesi ispanici nella Serenissima*, in FRANCO PALOSCIA (a cura di), *Venezia dei grandi viaggiatori*, Roma, Edizioni Abete, pp. 31-70.

MARSHALL McLuhan, BRUCE R. POWERS, *Il villaggio globale*, tr. it. Milano, Sugarco

FRANCO PALOSCIA (a cura di), *Venezia dei grandi viaggiatori... cit.*

LIONELLO PUPPI, *La città come spazio dell'effimero*, a cura di Elena Filippi, Padova

DARIO SUCCI (a cura di), *Marieschi tra Canaletto e Guardi*, catalogo della mostra, Torino, Allemandi

PATRIZIA VALLE, *Tommaso Temanza e l'architettura civile. Venezia e il settecento: diffusione e funzionalizzazione dell'architettura*, Roma, Officina Edizioni

FRANCES VIVIAN, *Da Raffaello a Canaletto. La collezione del Console Smith. Grandi disegni italiani dalla Royal Library di Windsor*, tr. it. Milano, Electa

ALVISE ZORZI, *I Palazzi veneziani*, Udine, Magnus

ID., *Venezia, mito e antimito* in *Venezia dei grandi viaggiatori... cit.*, pp. 15-30

1990

BERNARD AIKEMA, BOUDEWIJN BAKKER (a cura di), *Painters of Venice: the story of the venetian "veduta"*, Amsterdam, Rijksmuseum

ALBERTO COSULICH, *Viaggi e turismo a Venezia dal Cinquecento al Novecento*, Venezia, Edizioni "I Sette", p. 87

JONATHAN CRARY, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, 1990, tr. it, Torino, Einaudi

FRANCO VENTURI, *Settecento riformatore. V. L'Italia dei Lumi*, tomo II, *La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Torino, Einaudi

1991

MICHELA AGAZZI, *Platea Sancti Marci: i luoghi marciati dall'11. al 13. secolo e la formazione della piazza*, Venezia, Comune, Assessorato agli affari istituzionali, Assessorato alla cultura - Università degli studi Ca' Foscari, Dipartimento di storia e critica delle arti

PIERO FALCHETTA, *La misura dipinta. Rilettura tecnica e semantica della veduta di Venezia di Jacopo de Barbari*, in «Ateneo Veneto», CLXXVIII (ns XXIX), n. 29, pp. 273-305

MARIO MANZELLI, *Michele Marieschi e il suo alter-ego Francesco Albotto*, Venezia, ASDE Associazione Dirigenza Enel, Università di Venezia. Facoltà di lettere e filosofia

MARIA ROSARIA NAPPI, *Francois de Nomé e Didier Barra. L'enigma di Monsù Desiderio* Milano-Roma, Jandi Sapi Editori

1992

DOMENICO ASTENGO, *In carrozza verso l'Italia. Appunti su viaggi e viaggiatori fra '700 e '800*, Savona

MANLIO BRUSATIN, WLADIMIRO DORIGO, GIOVANNI MORELLI (a cura di), *Per Giuseppe Mazzariol*, Roma, Viella

CESARE DE SETA, *L' Italia del grand tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa Napoli

FRANCESCO IENGO, *Gli scrittori e la città che cambia: letteratura urbana fra Illuminismo e Romanticismo*, Chieti scalo, Vecchio Faggio

GIOVANNI MARIACHER, *Introduzione a GIANNINA PIAMONTE, Venezia vista dall'acqua*, 1968, ed cons. Venezia, Stamperia di Venezia, pp. 3-4

1993

ALESSANDRO BETTAGNO (a cura di), *Francesco Guardi. Vedute, Capricci, Feste*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 28 agosto-21 novembre 1993), Milano, Electa

GINO BENZONI, *Venezia agli inizi del Settecento*, in *Venezia 1717, Venezia 1993. Immagini a confronto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio-31 dicembre 1993), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, pp. 15-21

BRUNA CONCONI, *Echi della 'République des Lettres' nel 'Nouveau Voyage d'Italie' di Maximilien Misson*, in *Parcours et rencontres. Mélanges de langue d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, pp. 787-819.

PIERRE FRANCASTEL (a cura di), *Utopie et Institutions au XVIII siècle. Le pragmatisme des lumières*, Paris, Mouton

FRANCIS HASKELL, *History and its images: art and the interpretation of the past*, New Haven-London, Yale University press

ID., *Su Francesco Guardi vedutista e alcuni suoi clienti*, tr. it. in *Francesco Guardi, Vedute, capricci...* cit., pp. 15-29

MICHAEL LIVERSIDGE, in ID-JANE FARRINGTON (a cura di), *Canaletto & England*, catalogo della mostra (Birmingham, 14 ottobre 1993-9 gennaio 1994), London, Merrel Holberton Publishers, Birmingham Museums & Art Gallery

PIERRE ROSENBERG, *A proposito delle "Nozze di Cana" di Veronese*, in «Arte veneta», n. 44, pp. 86-87

DARIO SUCCI, *Francesco Guardi. Itinerario dell'avventura artistica*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale

SABINA VIANELLO, *Le chiese di Venezia*, Milano, Electa

1993-1994

CLAUDIA MEMO, *Giannantonio Moschini: le guide d'arte a Venezia nella prima metà del XIX secolo*, tesi di laurea, Università degli studi di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, [rel. Fernando Mazzocca]

1994

LOUIS MARIN, *De la représentation*, Paris, Le Seuil

ADRIANO MARIUZ, *Luca Calevarijs: "L'ingresso solenne dell'Abate de Ponponne"*, in «Arte Veneta», XLVI, pp. 49-53

ID., *Venezia nel prisma di Canaletto*, in RODOLFO PALLUCCHINI (a cura di), *Il Settecento. La Pittura (I)*, in *Storia di Venezia. Temi. L'Arte*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana

LUCIA NUTI in *The Perspective Plan in the Sixteen Century*, in «The Art Bulletin», LXXVI, pp. 105-128



LIONELLO PUPPI, *Nel Mito di Venezia*, Venezia, Il Cardo

ISABELLA REALE, DARIO SUCCI (a cura di), *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 25 settembre-26 dicembre 1994), Milano, Electa

DARIO SUCCI, *Venezia incisa. Le Fabbriche, e Vedute*, ivi, pp. 294-297

ID., *Carlevarijs, van Wittel, Venezia*, ivi, pp. 35-58

1995

ATTILIO BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino

GIORGIO Busetto, *Il mito di Venezia*, in Pietro Longhi, Gabriel Bella. *Scene di vita veneziana*, a cura di Id., Milano, Bompiani, pp. 8-13

ENNIO CONCINA, *Luca Carlevarijs, pittor nostro e matematico*, in ISABELLA REALE (a cura di), *Luca Carlevarijs, Le fabbriche e Vedute di Venetia*, catalogo della mostra (Udine, 4 dicembre 1995 – 20 gennaio 1996) a cura di, Venezia, pp. 9-15

FLAVIO FERGONZI, *Barbantini e la modernità dell'ottocento*, in SILENO SALVAGNINI, NICO STRINGA (a cura di), *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno (Venezia, palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, pp. 47-60

GILBERTO PELLIZZOLA, *Situazioni ferraresi di Nino Barbantini*, ivi, pp. 61-88

GUIDO PEROCCO, *Il successo di Barbantini alla "Bevilacqua"*, ivi, pp. 11-14

*Le prospettive di Venezia dipinte dal Canaletto e incise da Antonio Visentini*, Ponzano veneto, Vianello libri

ISABELLA REALE, *Le «Venete Magnificienze» di Carlevarijs*, in *Luca Carlevarijs, Le Fabbriche...* cit., pp. 17-44

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia nel Settecento: immagine e forma*, GIOVANNA NEPI SCIRÉ, GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Palazzo Mocenigo, 26 maggio-30 luglio 1995), Milano, Electa, pp. 15-21

ID., *Nino Barbantini a Venezia, demiurgo di Ca' Pesaro*, in SALVAGNINI, STRINGA (a cura di), *Nino Barbantini a...* cit., pp. 31-40

FLAVIA SCOTTON, *Barbantini a Ca' Pesaro: la Galleria d'arte Moderna*, ivi, pp. 15-30

IORELLA SPADAVECCHIA, *Nino Barbantini e il museo d'arte orientale di Venezia*, ivi, pp. 99-108

SILENO SALVAGNINI, NICO STRINGA (a cura di), *Nino Barbantini a...* cit.

NICO STRINGA, *Notizie biografiche*, ivi, pp. 133-150

FRANCESCO VALCANOVER, *Nino Barbantini e la mostra di Tiziano del 1935*, ivi, pp. 89-97

1996

SILVIA BALLETTI, Venezia 1782. *La visita dei Conti del Nord*, in «Venezia Arti», 10, pp. 67-76

GIULIANO BRIGANTI, *Gaspar van Wittel*, a cura di Laura Laureati, Ludovica Trezzani, Milano, Electa

*Immagini della Brenta: ville venete e scene di vita sulla riviera nel '700 veneziano*, Milano, Electa

LAURA LAUREATI, *La Piazzetta di San Marco*, in BRIGANTI, *Gaspar van Wittel...* cit., p. 240

LUCIA NUTI, *Ritratti di città*, Venezia, Marsilio

BRUCE REDFORD, *Venice & the grand tour*, New Haven, Yale University Press

GIORGIO SIMONCINI, *La città nell'età dell'illuminismo. Le capitali italiane*, Firenze, Leo S. Olschki Editore

1997

GINO BENZONI, *Verso la fine? A proposito dell'ultimo secolo della Serenissima*, in STEFANO GASPARRI, GIOVANNI LEVI, PIERANDREA MORO (a cura di), *Venezia. Itinerari per la storia della città*, Venezia, pp. 245-269

CASINI, *Cerimoniali*, in GINO BENZONI, GAETANO COZZI (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. La Venezia Barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 107-159

BRUNA CONCONI, *Ils ne connoissent non plus notre religion [...] qu'on la connoti chez le Topinamboux: l'Italia di Maximilien Misson tra vecchio e nuovo paganesimo*, in *Letteratura, identità culturali e immagini nazionali*, ANNA MARIA RAUGEI (a cura di), Pisa, ETS, pp. 89-111.

GERARD GÉNÉTTE, *Palinsesti. La Letteratura di secondo grado*, 1987, tr.it., Torino, Einaudi

VOLKER HUNECKE, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica: 1646-1797*, Roma, Jouvence

EDUARD HÜTTINGEN, *Venezia come mito*, in ALESSANDRO BETTAGNO (a cura di), *Venezia da stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 agosto – 30 novembre 1997), Venezia, Marsilio, pp. 9-35

LIONELLO PUPPI , RUGGERO RUGOLO, 'Un'ordinaria forma non alletta'. *Arte, riflessione sull'arte e società* in BENZONI, COZZI (a cura di), *Storia di Venezia. ...La Venezia Barocca...* cit., pp. 595-699

ELENA PRADELLA, *Pianeta Venezia. Sette secoli per l'ospitalità*, Venezia

DORIT RAINES *Lodovico Manin, la rete dei sostenitori e la politica del broglio nel Settecento*, in *Al servizio dell'"amatissima patria": le Memorie di Lodovico Manin e la gestione del potere nel Settecento veneziano*, Venezia, Marsilio, pp. 121-165

ANDREW WILSON, ILARIA BIGNAMINI (a cura di), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII Secolo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-7 aprile 1997), Milano, Skira

ANDREW WILSON, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia...* cit., p. 300, n. 252

1997-1998

ELENA FILIPPI, *Critica d'arte e storia dell'arte in Italia a partire dagli anni Trenta: appunti per un consuntivo*, in «Atti dell'Istituto Veneto di SS LL AA», CLVI, pp. 551-611

1998

FELICIANO BENVENUTI, *La città dei «piaseri»*, in PIERO DEL NEGRO, PAOLO PRETO (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. L'Ultima fase della Serenissima*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 705-744

GINO BENZONI, *Venezia nel contesto della politica europea del XVIII secolo*, in LIONELLO PUPPI (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, Il Poligrafo, pp. 385-391.

EDWARD CHANEY, *The evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance*, London-Portland, Or, Frank Cass Publisher

DEL NEGRO, PRETO (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. L'Ultima fase della Serenissima...* cit.

VINCENZO FONTANA, "Le fabbriche più cospicue di Venezia..." di Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo e Gian Antonio Selva, in *Studi in onore di Elena Bassi*, a cura di Alessandro Bettagno, Venezia, Arsenale Editrice, pp. 195-202

FRANCIS HASKELL, *Prolusione*, in PUPPI (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario...* cit., p. 9-10

ANTONINO SAGGIO, *Ordine Sparso di André Corboz*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 513-14, pp. 31-33

LINA URBAN, *Processioni e feste dogali « Venetia est mundus »*, Vicenza, Neri Pozza

PAOLA VIGANÒ, *André Corboz, connaisseur d'art et de la ville*, in EAD. (a cura di), *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Milano, Franco Angeli

1999

GUIDO BELTRAMINI, JÖRGEN BRACKER, CHRISTY ANDERSON, KONRAD OTTENHEYM (a cura di), *Palladio nel nord Europa: libri, viaggiatori, architetti*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 27 marzo-13 giugno 1999) Milano, Skira

CESARE DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri

ENRICO GUIDONI, *Venetie MD: l'immagine di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari e i suoi autori*, in «Studi giorgioneschi», IV, pp. 5-13

MICHEL HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto*, 3, Milano, Electa, pp. 1181-1202

GIULIANA MAZZI, *Architetture e città*, in MARIA GIOIA TAVONI (a cura di), *Un intellettuale europeo e il suo universo. Vincenzo Coronelli (1650-1718)*, Bologna, Costa Editore, pp. 163-197

FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI – RILIPPO PEDROCCO, *Michele Marieschi. Lavita, l'ambiente e l'opera*, Milano, Bocca

MANUELA MORRESI, *Piazza San Marco: istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano, Electa

GIANDOMENICO ROMANELLI, SUSANNA BIADENE, CAMILLO TONINI (a cura di), *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra (Venezia 1999-2000), Venezia, Arsenale Editrice

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia 1500*, ivi, pp. 12- 19.

FLAVIA SCOTTON, *Da Barbantini a Perocco, dalla Bevilacqua a Ca' Pesaro* in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Emblemi d'arte: da Boccioni a Tancredi*, Milano, Elemond, pp. 24-31

2000

GIUSEPPE BARBIERI, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza, Terra Ferma

GILLES CHABAUT, ÉVELYNE COHEN, NATACHA COQUERY JÉRÔME PENEZ (a cura di), *Les guides imprimés du XVIIe au XXe siècle: villes, paysages, voyages*, / Paris-Belin, col. Mappemonde

ENNIO CONCINA, *Venezia "tra due elementi sospesa"*, in "Tra due elementi sospesa", *Venezia, la costruzione di un paesaggio urbano*, Venezia, Insula-Marsilio, pp. 15-52

ANDREW HOPKINS, *Santa Maria della Salute: architecture and ceremony in Baroque Venice*, Cambridge University Press

ELISABETTA MOLTEI, *Pubblico e architettura a Venezia nel Settecento*, in GIORGIO SIMONCINI (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età dell'illuminismo*, 2, Firenze, L. S. Olschki, pp. 319-371

MANUELA MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano, Electa

SILVANA ONOFRI, CRISTINA TRACCHI (a cura di), *L'indimenticabile mostra del '33*, Ferrara, TLA

FILIPPO PEDROCCO (a cura di), *Satiri, centauri e pulcinelli: gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca Rezzonico*, Venezia, Marsilio

ORietta ROSSI PINELLI, *Le arti del Settecento europeo*, ed. cons. Torino, Einaudi, 2009

GIORGIO SIMONCINI (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età... cit.*

2001

CHARLES BEDDINTONG (a cura di), *Luca Carlevarijs. View of Venice*, catalogo della mostra (San Diego, 2001), San Diego, Timken museum of art

FELICIANO BENVENUTI, *Classi e società alla caduta della Repubblica veneta*, in GINO BENZONI (a cura di), *Le metamorfosi di Venezia. Da capitale di stato a città del mondo*, Firenze, Leo S. Olschki

ALESSANDRO BETTAGNO, BOZENA ANNA KOWALCZYK (a cura di), *Canaletto prima maniera*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 18 marzo-10 giugno 2001), Milano, Electa

ALAIN BUISINE, *Un Vénitien dit le Canaletto*, Cadeilhan, Zulma

CESARE DE SETA (a cura di), *Grand tour: viaggi narrati e dipinti*, atti di un convegno internazionale (Roma, 1997), Napoli, Electa Napoli

BOZENA ANNA KOWALCZYK, MONICA DA CORTÀ FUMEI (a cura di), *Bernardo Bellotto. 1722-1780*, Milano, Electa

GINO MORETTO (a cura di), *Venetia: le immagini della Repubblica, 1, Piante e vedute prospettiche della città dal 1479 al 1797*, Piazzola sul Brenta, Papergraf

GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *Rodolfo Pallucchini, funzionario di Soprintendenza*, in *ivi*, pp. 105-107

FILIPPO PEDROCCO, *Il Settecento a Venezia. I vedutisti*, Milano, Rizzoli

GIUSEPPE MARIA PILO (a cura di) *Una vita per l'arte veneta. Scritti in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini*, atti della Giornata di studio (Venezia Auditorium Santa Margherita, 10 novembre 1999), Monfalcone, Edizioni della Laguna

PAOLO PRETO, *I «lumi» e i «filosofi» francesi nella Venezia del '700*, in GINO BENZONI (a cura di), *Le metamorfosi di Venezia. Da capitale di stato a città del mondo*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 25-37.

DAVID ROSAND, *Myths of Venice: the figuration of a state*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina press

GIANNI CARLO SCIOLLA, *La "Guida d'Udine" di Fabio di Maniago e il genere periegetico tra Sette e Ottocento nell'Italia settentrionale*, in CATERINA FURLAN, MAURIZIO GRATTONI D'ARCANO (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del convegno (Pordenone, 25-26 novembre, Udine 27 novembre 1999), Udine, Università degli studi di Udine, pp. 221-227

PIETRO ZAMPETTI, *A Venezia con Pallucchini per le grandi mostre d'arte antica*, in PILO (a cura di) *Una vita per l'arte veneta...* cit., pp. 109-114

2001-02

GIUSEPPINA DAL CANTON, *Pittori stranieri a Venezia nell'Ottocento: dalla veduta alla visione, dall'impressione al simbolo*, in «Venezia Arti», 15/16, pp. 113-130

2002

GIUSEPPE BARBIERI-LOREDANA OLIVATO, *Introduzione* a ID., EAD (a cura di), *Lezioni di Metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, Vicenza, Terra Ferma, pp. 9-18

WILLIAM L. BARCHAM, *Luca Calevarijs e la creazione della veduta veneziana del XVIII secolo*, in LAURA LAUREATI, LUDOVICA TREZZANI, FILIPPO PEDROCCO, ISABELLA REALE (a cura di), *Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 26 ottobre 2002-9 febbraio 2003 / Venezia, Museo Correr, 28 febbraio – 18 maggio 2003), Roma, Viviani Editore, pp. 57-67

ALESSANDRO BETTAGNO (a cura di), *I Guardi*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini

ID. (a cura di), *Guardi. Vedute, capricci, feste, disegni e «quadri turcheschi»*, Venezia, Marsilio

ALESSANDRO CHERUBINI, *Nuovi collegamenti translagunari*, in GUIDO ZUCCONI (a cura di), *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, pp. 72-79

AMABLE DE FOURNOUX, *Napoleon et Venise, 1796-1814*, Paris, Editions de Fallois

LAURA LAUREATI, *Gaspar van Wittel e l'origine del genere "veduta" nella pittura veneziana del Settecento*, in LAUREATI, TREZZANI, PEDROCCO, REALE (a cura di), *Gaspare Vanvitelli e le origini...* cit., pp. 47-56

LAUREATI, TREZZANI, PEDROCCO, REALE (a cura di), *Gaspare Vanvitelli e le origini...* cit.

FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Canaletto incisore*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

LUIGI PERISSINOTTO, *Sulla pervasività dell'interpretazione*, in LUIGI PERISSINOTTO, MARIO RUGGENINI (a cura di), *Tempo e interpretazione. Esperienze di verità nel tempo dell'interpretazione*, Guerini, Milano, pp. 48-70

LIONELLO PUPPI, *Appunti intorno alla committenza di Francesco Guardi*, in *Guardi. Vedute, capricci...* cit., pp. 133-145

FLAVIA SCOTTON, *Ca' Pesaro. Cento anni di arte europea*, in *Ca' Pesaro. Galleria internazionale d'Arte moderna*, Venezia, Marsilio, pp. 17-27

ANASTASIA STURAITÈ, *Propaganda figurata: geometrie di dominio e ideologie veneziane nelle carte di Vincenzo Coronelli*, «Studi veneziani», N.S. 44, pp. 129-155

2003

GIUSEPPE BARBIERI, *L'immagine di Vicenza. La città e il territorio in piante, mappe e vedute dal XV al XX secolo*, Treviso, Canova

GIULIANA BASO, MARISA SCARSO, CAMILLO TONINI (a cura di), *La laguna di Venezia nella cartografia storica a stampa del Museo Correr*, Venezia, Musei civici veneziani, IUAV, Marsilio

GINO BENZONI, *Dalla fine alla fine: Vienna primo novecento, Venezia Settecento*, in CARLO OSSOLA (a cura di), *Venezia nella sua storia. Morti e rinascite*, Venezia pp. 149-196

JEREMY BLACK, *The British abroad: the Grand Tour in the eighteenth century*, Stroud, Sutton

PAOLO COSTA, *Pietro Zampetti, una forte battaglia di testimonianza e di informazione per Venezia*, in ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, LAURA DE ROSSI (a cura di), *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, pp. 32-33

CHIAPPINI DI SORIO, DE ROSSI (a cura di), *Venezia, le Marche...* cit.

ENNIO CONCINA, *"In descriptio con pentura": note sulla rappresentazione urbana e sulla cartografia nella Venezia del Trecento*, in *Venezia e Venezia: descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, atti della giornata di studio (Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "G. Mazzariol", 2 marzo 2000), a cura di Fabrizio Borin, Filippo Pedrocchi, Padova, Il Poligrafo, pp. 15-21



ANDREA FASOLO, *Palazzzi di Venezia*, San Giovanni Lupatoto (Vr), Arsenale

FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Le "botteghe" e i turisti forestieri*, in ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LEONIDA TEDOLDI, *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, Vicenza, pp. 143-166

DAL POZZOLO, TEDOLDI, *Tra committenza e collezionismo...* cit.

WLADIMIRO DORIGO, *Venezia Romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2 voll

ELVIO GUAGNINI, GUIDO SANTATO, *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura. Generi e forme della letteratura odepórica tra Sette e Ottocento*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, Paris, Droz

JOHN JULIOUS NORWICH, *Venezia. Nascita di un mito romantico*, 2003, tr. it. Milano, Il Saggiatore

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Zampetti e la 'questione museale'*, in CHIAPPINI DI SORIO, DE ROSSI (a cura di), *Venezia, le Marche...* cit., p. 49

CAMILLO TONINI, *L'immagine della laguna di Venezia. Percorsi nelle collezioni di cartografia del Museo Correr*, in *La laguna di Venezia nella cartografia storica...* cit., pp. XIV-XVI

2004

MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Nuovi documenti e alcune considerazioni sulla fortuna del Palladio in Inghilterra*, in ALFONSO GAMBARDELLA (a cura di), *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane

GIORGIO CROVATO, MAURIZIO CROVATO, *Regate e regatanti. Storia e storie della voga a Venezia*, Venezia, Marsilio

MARTINA FRANK, *Baldassare Longhena*, Istituto Veneto, Venezia

TERESA ISENBURG, RENATO PASTA, *Immagini d'Italia e d'Europa nella letteratura e nella documentazione di viaggio nel 18. e nel 19. Secolo*, atti del Seminario internazionale (Firenze, 1999-2001), Firenze, Firenze University Press

ADRIANO MARIUZ, FILIPPO PEDROCCO, *Giandomenico Tiepolo: gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico*, Venezia, Marsilio.

GIULIANA MAZZI, *Ancora sul valore delle iconografie urbane: gli atlanti di Vincenzo Maria Coronelli*, in CESARE DE SETA (a cura di), *Tra oriente e occidente: città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Napoli, Electa Napoli, pp. 197-208

PAOLO MORACHIELLO, *Tradizione palladiana e istanze del "vero" nell'architettura veneziana del Settecento*, in GAMBARDELLA (a cura di), *Ferdinando Sanfelice...* cit., pp. 297-301

WALTER PANCIERA, *Napoleone nel Veneto: Venezia e il generale Bonaparte, 1796-1797*, Sommacampagna (VR), Cierre

DARIO SUCCI, *Francesco Tironi: ultimo vedutista del settecento veneziano*, Mariano del Friuli, Edizioni della laguna

2004-2005

MARTINA FRANK, *Atti mancati o progetti falliti? Attorno al palazzo reale di Venezia*, in FRANCESCO CECCARELLI, GIOVANNA D'AMIA (a cura di), *Les Maisons de l'Empereur. Residenze di corte in Italia nell'età napoleonica*, atti del convegno (Lucca, 23-24 gennaio 2004), in «Rivista Napoleonica», 10-11, pp. 101-114

2005

NICOLA BALDAN, *Ville e palazzi nella Riviera del Brenta: da Fusina al Portello di Padova*, Mira, Centro Studi Riviera del Brenta, Padova, Libreria Padovana Editrice

LINDA BOREAN, *Il carteggio di Abraham Hume e Giovanni Maria Sasso: collezionismo e mercato tra Venezia e Londra alla fine del Settecento*, in BERNARD AIKEMA, ROSSELLA LAUBER, MAX SEIDEL, *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno (Venezia, 21-25 settembre 2003), Venezia, Marsilio, pp. 321-343

MARTIN CLAYTON, *Canaletto in Venice*, London, Royal Collection Publications

CHIARA FABI, *Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico. Un inedito di Cesare Brandi*, in «Predella», IV (2005), n. 16

FRANCESCA IANNETTI, *Il "lavoro di Sisifo": interventi per la difesa delle opere d'arte mobili durante la seconda guerra mondiale*, in PAOLA CALLEGARI, VALTER CURZI (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, Bologna, Bononia University Press, pp. 137-146

BOZENA ANNA KOWALCZYK (a cura di), *Canaletto. Il trionfo della veduta*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani, 12 marzo-19 giugno 2005), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale

ROSSELLA LAUBER, *“Opera perfettissima”: Marcantonio Michiel e la “Notizia d’opere di disegno”*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto...* cit., pp. 76-116

DORIT RAINES, *Dall’utile al glorificante: il collezionismo di Libri a stampa a Venezia nei secoli XVI-XVIII*, ivi, pp. 219-236

WILFRIED SEIPEL (a cura di), *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 16 marzo-19 giugno 2005), Milano, Skira

LINA URBAN, *Francesco Morosini: feste e memorie della campagna di Morea*, in MARIO INFELISE (a cura di), *Venezia e la guerra di Morea: guerra, politica e cultura alla fine del '600*, Anastasia Stouraiti, Milano, Franco Angeli

2006

CHRISTIAN DEL VENTO, XAVIER TABET (a cura di), *Le mythe de Venise au XIXeme siècle*, Caen, Presse Universitaire de Caen

LAURA FACCHINELLI, *Il ponte ferroviario fra Venezia e la Terraferma*, ALFREDO BUCCARO, GIULIO FABRICATORE, LIA MARIA PAPA (a cura di), in *Storia dell'ingegneria*, atti del convegno (Napoli, 8-9 marzo 2006), Napoli, Cuzzolin, pp. 1031-1039

SIMONE FERRARI, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano, Mondadori

ANDREW HOPKINS, *Baldassare Longhena*, Electa, Milano

DAVID Y. KIM, *Uneasy reflections : images of Venice and Tenochtitlan in Benedetto Bordone's "Isolario"*, in «Res», nn. 49-50, pp. 80-92

FRANCESCO VALCANOVER, *Ricordo di Terisio Pignatti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti

2007

VANNA BAGAROLO-VLADIMIRO VALERIO, *Jacopo de' Barbari: una nuova ipotesi indiziaria sulla prospettiva della veduta Venetie MD*, in VLADIMIRO VALERIO (a cura di), *Cartografi veneti: mappe uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, Padova, Editoriale Programma, pp. 119-135

VLADIMIRO DORIGO, *Battaglie urbanistiche: la pianificazione del territorio a Venezia e in Italia, fra politica e cultura 1958-2005*, Sommacampagna (VR), Cierre

ROSSELLA LAUBER, "Et maxime in li occhi": *per la descrizione delle opere d'arte in Marcantonio Michiel*, in ELIANA CARRARA, SILVIA GINZBURG, *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 1-36

ANDREW LEACH, *Manfredo Tafuri: choosing history*, Gent, A&S Books

FRANCO MANCUSO (a cura di), *Lo Inav di Giuseppe Samona e l'insegnamento dell'architettura*, atti del Convegno (Roma, Complesso monumentale San Michele a Ripa Grande, 13-14 dicembre 2004), Roma, Fondazione Bruno Zevi

LETIZIA NORCI CAGIANZO, *Introduzione*, in FRANÇOIS MAXIMILIEN MISSON, *Viaggio in Italia, 1702*, tr. it. a cura di Gianni Eugenio Viola, Palermo, L'epos, pp. 11-35

FILIPPO PEDROCCO, CAMILLO TONINI (a cura di), *Luca Calevarij's 1663-1730. Navi e latrì disegni dalle collezioni del museo Correr*, catalogo della mostra (Venezia, 2007), Camillo Tonini, Venezia, Marsilio

GIULIANA TOMASELLA, *Giuseppe Fiocco e Sergio Bettini. La critica d'arte dei "professori"*, in GIUSEPPINA DAL CANTON, BABET TREVISAN (a cura di), *Donazione Eugenio da Venezia*, atti della Giornata di studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 15 dicembre 2006), Venezia, pp. 81-87

DENIS TON, *Per la fortuna delle "Nozze di Cana" di Paolo Veronese*, in *Il miracolo di Cana. L'originalità della ri-produzione: storia, creazione e riproposizione delle "Nozze di Cana" di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore*, a cura di Giuseppe Pavanello, Caselle di Sommacampagna (VR), Cierre, 49-91

VALERIO (a cura di), *Cartografi veneti...* cit.

2008

KATHARINE BAETJER, *Canaletto*, in GIUSEPPE PAVANELLO, ALBERTO CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi splendori*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 2008-2009), Venezia, Marsilio, pp. 120-125

GILLES BERTRAND, *Le grand tour revisité: pour une archéologie du tourisme: le voyage des français en Italie (milieu 18.e siècle-début 19.e siècle)*, Roma, École française de Rome

LILIANA BARROERO, FERNANDO MAZZOCCA (a cura di), *Pompeo Batoni (1708-1787): l'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della Mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale

*Il Brenta e le ville venete*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale

MARILÌ CAMMARATA, SERGIO VATTA (a cura di), *Alberto Riccoboni: arti e letterature nella Trieste degli anni Venti*, catalogo della mostra (Trieste, Biblioteca Statale, 1-31 ottobre 2008), Gorizia, Biblioteca statale Isontina

HIND CHARLES, *British reactions to Palladio's buildings, 1750-1850; the waning of Palladio's reputation*, in FRANCO BARBIERI ET AL. (a cura di), *Palladio. 1508-2008: il simposio del cinque centenario*, atti del convegno (Padova, Vicenza, Verona, Venezia, 5-10 maggio 2008), Venezia, Marsilio, pp. 348-351

MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, AUGUSTO GENTILI (a cura di), *L'attenzione e la critica: scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo

STEFANO COLLICELLI CAGOL, *Venezia e la vitalità del contemporaneo: Paolo Marinotti a Palazzo Grassi, 1959-1967*, Padova, Il Poligrafo

ALBERTO CRAIEVICH, *Luca Carlevarijs*, in PAVANELLO, CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi...* cit., pp. 88-92

GIOVANNA CURCIO, *La città del Settecento*, Roma-Bari, Laterza

BOZENA ANNA KOWALCZYK (a cura di), *Canaletto e Bellotto. L'arte della veduta*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 14 marzo 2008-13 giugno 2008), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale

MICHAEL LEVEY, *I vedutisti veneziani*, in PAVANELLO, CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi...* cit., pp. 17-29

MIRTA MASON, *Giorgio Fossati di Morcote. Da incisore ad architetto in Venezia*, in «Arte & Storia», numero monografico *Svizzeri a Venezia nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia, dalla metà del Quattrocento ad oggi*, VIII, n. 40, pp. 332-341.

MARICA MILANESI, *Cartografia per un principe senza corte. Venezia nel Quattrocento*, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo

PAVANELLO, CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi...* cit.

ID., *Venezia nel prisma dei vedutisti*, ivi, p. 15

FILIPPO PEDROCCO, *Michele Mareschi*, ivi, pp. 162-165

JURGEN SCHULZ, *Rivisitando la grande veduta di Venezia di Jacopo de Barbari*, in MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, AUGUSTO GENTILI (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di Storia dell'arte in onore di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, pp. 85-95

MADDALENA SCIMEMI, *Riscrivere l'architettura: Venezia minore e il volto della città*, in EAD., ANNA TONICELLO (a cura di), *Egle Renata Trincanato. 1910-1998*, Venezia, Marsilio, pp. 11-23

DARIO SUCCI, *Francesco Guardi*, in PAVANELLO, CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi splendori...* cit., pp. 210-213

GIULIANA TOMASELLA, *La critica d'arte in Veneto nel Novecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, 2, Milano, Electa, pp. 499-536

CATHERINE WISTLER, *Vedutismo veneziano e mecenati britannici nel '700*, in PAVANELLO, CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi splendori...* cit., pp. 44-55

CATHERINE WHISTLER, ivi, cat. 19

2009

EMILIANO BALISTRIERI, *La Pianta*, in *Venezia città mirabile. Guida alla veduta prospettica di Jacopo de' Barbari*, Caselle di Sommacampagna (VR), Cierre, pp. 13-19

LINDA BOREAN, *Venezia e l'Inghilterra. Artisti, collezionisti e mercato dell'arte. 1750-1800*, ivi, pp. 103-112 in LINDA BOREAN, STEFANIA MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio

ORLANDO DI MARINO (a cura di), *Manfredo Tafuri: oltre la storia*, Napoli, CLEAN

DARIO MARAN, *Canaletto. Una esegesi del processo creativo*, in *Ikbnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, Siracusa, Università degli Studi di Catania, pp. 25-60

SABRINA MINUZZI, *Il secolo di carta: Antonio Bosio artigiano di testi e immagini nella Venezia del Seicento*, Milano, Franco Angeli

CATHERINE WISTLER, *Venezia e l'Inghilterra. Artisti, collezionisti e mercato dell'arte. 1700-1750*, in BOREAN, MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento...* cit., pp. 89-102

2010

ALESSANDRA BOCCATO, *Chiese di Venezia*, San Giovanni Lupatoto (Verona), Arsenale

AMANDA BRADLEY, CHARLES BEDDINGTON (a cura di), *Venice: Canaletto and his rivals*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 13 ottobre 2010-16 gennaio 2011), London, National Gallery Company

ALBA COSTAMAGNA, *Sant'Andrea della Valle*, Milano, Skira

CESARE DE SETA, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi

VALERIA FINOCCHI (a cura di), *Filologia e critica: Sergio Bettini e gli strumenti di approccio all'opera d'arte. Il questionario su Giorgione*, Crocetta del Montello, Terra Ferma

MARTIN GAIER, *La fortuna di Palladio a Venezia fra Sei e Settecento*, in MALVINA BORGHERINI, PAOLA MODESTI, ANDREA GUERRA, *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia*, Venezia, IUAV, pp. 59-81

LETIZIA LEVANTIS, *Osservando Venezia. La città nello sguardo dei viaggiatori francesi del Settecento*, in "Studi veneziani", LXI, pp. 213-236

MICHELA PASSINI, *Ragghianti e le mostre. Strategie per l'arte italiana nel sistema internazionale delle esposizioni*, in «Predella», X (2010), n. 28

ANTONIO PINELLI, *Souvenir: l'industria dell'antico e il grand tour a Roma, Roma-Bari*, Laterza

RICHARD TALBERT, *Rome's world: the Pentinger map reconsidered*, Cambridge, Cambridge University Press

LINA URBAN, *L'arco trionfale e la loggia innalzati al Lido da Andrea Palladio*, in GIOVANNI CANIATO, *Con il legno e l'oro*, Sommacampagna (VR), Cierre, p. 17

ALVISE ZORZI, *Napoleone a Venezia*, Milano Mondadori

2011

MICHELA AGAZZI, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *L'opera di Sergio Bettini*, atti del convegno (Venezia, 2005), Venezia, Marsilio

FRANCO BERNABEI, *Aspetti della formazione e del metodo critico di Sergio Bettini*, in *L'opera di Sergio Bettini...* cit., pp. 103-126.

DONATELLA CALABI, PAOLO MORACHIELLO, *La piazza di Rialto: di tutto il mondo la più ricchissima parte*, Venezia, Corte del Fontego

ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, *Pietro Zampetti*, in «Arte, documento», 27, pp. 215-216

MASSIMO FAVILLA, RUGGERO RUGOLO, *Venezia '700. Arte e società nell'ultimo secolo della serenissima*, Schio (VI), Sassi

ANDREAS HENNINH, SEBASTIAN OESINGHAUS, SABINE BENDFELDT (a cura di), *Bernardo Bellotto. Der Canaletto Blink*, Dresden, Sandstein und Staatliche Kunstsammlungen Dresden

DARIO MARAN, *Canaletto e Venezia. La veduta verso ovest del Bacino di San Marco*, in *XXXII Convegno Internazionale delle Discipline della Rappresentazione*, atti del VII Convegno Unione Italiana Disegno (Lerici, 2010), Genova

JURGEN SCHULZ, *Albrizzi's Forestiere illuminato and Teatro delle fabbriche più cospicue and their illustrations*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», III serie, n. 3, pp. 100-151

ENRICO TANTUCCI, *A che ora chiude Venezia?*, Venezia, Corte del Fontego, pp. 5-6

LORENZA TONANI (a cura di), *Canaletto e i vedutisti: l'incanto dell'acqua*, Catalogo della mostra (Orta San Giulio, 21 maggio-18 settembre 2011), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale

GUIDO ZUCCONI, *Da Temanza a Selva, l'idea di Genius veneticus*, in MARTINA FRANK (a cura di), *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, Bologna, Archetipo libri, pp. 201-211

2011-2012

ALESSANDRA VENIER, *Giannantonio Moschini*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, [rel Sergio Marinelli]

2012

ANGELA BIANCO, *Esperto in processi di valorizzazione, conservazione e gestione del patrimonio artistico e culturale del "distretto veneziano"*, tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Storia delle arti, Università Ca' Foscari Venezia, 2012 [tutor prof. Giuseppe Barbieri].

GIUSEPPE BARBIERI, *L'analisi cartografica da ausilio a ambito della storia urbana: il caso di Padova*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Age: commande, production et reception de l'oeuvre d'art. Melanges en hommage a Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, pp. 354-360

SILVIA BURINI, *Venezia "eccentrica"? Note per un "testo veneziano" della cultura*, in GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *William Congdon a Venezia. Uno sguardo americano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, maggio-luglio 2012), Crocetta del Montello (VI), Terra Ferma, pp. 109-115



ALBERTO CRAIEVICH, FILIPPO PEDROCCO (a cura di), *Francesco Guardi 1712-1793*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 29 settembre 2012-17 febbraio 2013), Milano, Skira

ALBERTO CRAIEVICH, *Venezia attraverso gli occhi di Guardi*, ivi, pp. 37-47

ID., *Cerimonie e avvenimenti contemporanei*, in ID., PEDROCCO (a cura di), *Francesco Guardi... cit.*, pp. 183-228

JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *La Guida de' Forestieri di Vincenzo Coronelli: appunti per una storia delle guide di Venezia per viaggiatori*, in «Studi Secenteschi», LIII, pp. 111-140

ELISABETH KIEVEN, SUSANNA PASQUALI (a cura di), *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Settecento*, Venezia, Marsilio

BOZENA ANNA KOWALCZYK (a cura di), *Canaletto, Guardi: les deux maitres de Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Jacquemart-André 14 settembre 2012-14 gennaio 2013), Bruxelles, Fonds Mercator

MARINA MAGRINI, *Venezia da veduta a visione*, in BARBIERI, BURINI (a cura di), *William Congdon a Venezia... cit.*, pp. 122-123

DARIO MARAN, *Canaletto e il Quaderno*, in *Il vedutismo veneziano: una nuova visione*, atti del Seminario (Milano, 2011), Milano, Fondazione Bracco, pp. 144-181

ID., *La prospettiva sperimentale: Canaletto e la camera ottica*, in *Attualità della geometria descrittiva*, atti del Seminario nazionale sul rinnovamento della geometria descrittiva (Roma, dicembre 2009-marzo 2010), Roma, Gangemi Editore, 2012, 153-164

ID., *Canaletto, processo e metodo. Dalla camera ottica alla veduta*, in ANNALISA PERISSA TORRINI (a cura di), *Canaletto. Il Quaderno veneziano*, Venezia, Marsilio, pp. 40-53

ID., *Canaletto et le Carnet: la camera ottica*, in *Canaletto à Venise... cit.*, pp. 162-169

GIULIA MARIUTTI, *La legislazione speciale per Venezia e la sua Laguna*, tesi di dottorato, ciclo XXI, tutor prof. Stefania Vasta, Dottorato di Ricerca in Diritto amministrativo, Università di Bologna

TORRINI (a cura di), *Canaletto: il Quaderno... cit.*

RICCIARDA RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia: dal Settecento a oggi*, Brescia, Editrice La Scuola,

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Canaletto e i suoi amici: veduta e/o visione?*, in *Il vedutismo veneziano... cit.*, pp. 38-52

JUERGEN SCHULZ, *Albrizzi's Forestiere illuminato: Corrections and Additions to the 2008 Catalogue of Editions, Imitations and Tradlations*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», III serie, n. 7, pp. 72-73

CAMILLO TONINI, *La cartografia storica dagli archivi familiari alle raccolte del Museo Correr di Venezia*, in MICHELA AGAZZI, MARTINA FRANK, SERGIO MARINELLI (a cura di), *Archivi di disegni disegni in archivio*, atti della giornata di studi (Università Ca' Foscari Venezia, Biblioteca Servizio Didattico, Zattere, 20 Maggio 2010), Saonara (Pd), Il prato, pp. 60-72

LIONELLO PUPPI, *De l'imgo urbis du mythe de Venise à sa déconstruction dans la veduta*, in ANNALISA SCARPA (a cura di), *Canaletto à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Maillot, 19 settembre 2012- 10 febbraio 2013), Paris, Tecniarte, pp. 26-36

SCARPA (a cura di), *Canaletto à Venise... cit.*

*Il vedutismo veneziano: una nuova visione*, atti del Seminario (Milano, 2011), Milano, Fondazione Bracco

## NOTA BIBLIOGRAFICA – PARTE III

1978

DANIEL HERMANT, *Destruction et Vandalisme pendant la Révolution Française*, in «Annales. Economies, Societes, Civilisations», XXXIII, n. 4, pp. 703-319

1982

FREDI DRUGMAN, *Il museo diffuso*, in «Hinterland», n. 21-22, pp. 24-25

1989

JEAN-FRANÇOIS BARBIER BOUVET (a cura di), *La muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod

1992

HOWARD RHEINGOLD, *La realtà virtuale*, tr.it. Bologna, Baskerville, 1993

1993

MICHAEL HEIM, *The Metaphysics of Virtual Reality*, New York-London, Oxford University Press

NICHOLA JOHNSON (a cura di), *Reflecting Cities*, proceedings of the First International Symposium on City Museum, London, Museum of London

1994

ANDRÉ DESVALLÉE, FRANÇOISE WASSERMAN, *Vagues. Anthologie de la Nouvelle Muséologie*, Savigny-le-Temple, MNES

1995

*City Museum. Dossier*, «Museum International», XLVII, n. 187, pp. 40-45

ANTONI NICOLAU, *City Museums, toward the Third Millennium*, in *Second International Symposium... cit.*

*Second International symposium on City Museums*, Barcelona

1997

GIUSEPPE BARBIERI, *Camminare nella pittura: quaranta passeggiate dentro sei secoli di capolavori assoluti della pittura italiana e europea*, Milano, Mondadori Newmedia

PIERRE LÈVY, *Il virtuale*, tr. it. Milano, Cortina

1998

GAYNOR KAVANAGH, ELISABETH FROSTICK (a cura di), *Making City Histories in Museums*, London & New York, Leicester University Press

1999

LEV MANOVICH, *Database as symbolic form*, 1999, in ROSS PARRY (a cura di), *Museums in a digital age*, London-New York, Routledge, pp. 64-71

PETER DAVIS, *Ecomuseums. A sense of Place*, Leicester University Press

2000

CRISTOFORO SERGIO BERTUGLIA, LUCA STARICCO, *Complessità, autoorganizzazione, città*, Milano, Franco Angeli

VITO CAPPELLINI, *La realtà virtuale per i Beni Culturali*, Bologna, Pitagora

JEAN-MARC LERI, *Musée Carnavalet. Histoire de Paris*, Paris, Fragments Editions

MAURIZIO MAGGI, VITTORIO FALLETTI, *Ecomusei. Cosa sono e cosa possono diventare*, Torino, Allemandi

MARIA CLARA RUGGERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione culturale*, Milano, Edizioni Lybra Immagine

2001

CORINNE WELGER BARBOZA, *Le patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiathèque*, Paris, L'Harmattan

2002

PELLEGRINO BONARETTI, *La città del museo. Il progetto del museo fra tradizione del tipo e idea della città*, Firenze, Edifir

KLAUS MULLER, *Museums and Virtuality*, 2002, in PARRY (a cura di), *Museums in a digital age... cit.*, pp. 247-265

2003

CRISTOFORO SERGIO BERTUGLIA, CHIARA MONTALDO, *Il museo della città*, Milano Franco Angeli

GIANFRANCO DIOTIGUARDI, *Prefazione*, in BERTUGLIA-MONTALDO, *Il museo della città... cit.*, pp. 13-17

EILEAN HOOPER-GREENHILL, *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in SIMONA BODO (a cura di), *Il Museo Relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 1-39

VASSALLO, DI BRINO (a cura di), *Arte tra azione e contemplazione...* cit.

2004

EILEAN HOOPER-GREENHILL, *Musei: didattica, apprendimento ed edutainment*, in PIETRO A. VALERIANO - LARIA RITA DELLI QUADRI (a cura di), *Cultura in Gioco. Le nove frontiere di Musei, didattica e industria culturale nell'era dell'interattività*, Firenze-Milano, Giunti, pp. 51-90

PAOLO LEGRENZI, *Trovare la strada a Venezia*, in MAURO MARZO (a cura di), *Vivere Venezia3 in the labyrinth: orientamento urbano e segnaletica a Venezia*, Venezia, Marsilio, s.p.

MAURIZIO MAGGI, DONATELLA MURTAS, *StrumentIRES. Ecomusei. Il Progetto*, Torino, IRES - Istituto di Ricerche Economico Sociali del Piemonte

VALERIA MINUCCIANI, *Musei e archivi, archivi musei*, in LAURA SASSO (a cura di), *Archivi da mostrare. Paesaggi e architetture in rete per una rete di progetti*, Milano, Edizioni Lybra immagine, pp. 19-25

MARIA ROUSSOU, *Learning by Doing and Learning Through Play: an exploration of interactivity in virtual environments for children*, 2004, in PARRY (a cura di), *Museums in a digital age...* cit., pp. 247-265

*Vivere Venezia3 in the labyrinth...* cit.

2005

GIOVANNA FRANCI, *Dreaming of Italy. Las Vegas and the Virtual Grand Tour*, Reno, Las Vegas, Nevada University Press

PIERRE LÉVY, *Building a Universal Digital Memory*, in *ivi*, pp. 107-116

NICHOLA JOHNSON, *Discovering the city*, in «Museum International», XLVII, n. 187, pp. 4-6, p. 6

JOHN KINARD, *Intermediari tra il museo e la comunità*, in *Il nuovo museo*, a cura di Cecilia Ribaldi, Milano, Il Saggiatore, pp. 64-72

VALERIA MINUCCIANI (a cura di), *Il museo fuori dal museo. Il territorio e la comunicazione museale*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2005

2006

ROSSELLA LEONE (a cura di), *Il Museo di Roma racconta la città*, Roma Gangemi, 2006

FEDERICA VAROSIO, *Dall'archeologia urbana al museo della città: una risorsa per il futuro dei centri antichi*, tesi di dottorato, Fondazione Scuola Studi Avanzati in Venezia - Co-tutorato con Università IUAV di Venezia, Dottorato in Storia dell'architettura e della città, Scienze delle arti, Restauro, tutor Donatella Calabi, Giulio Mirabella Roberti

RENÉE KISTEMAKER (a cura di), *City Museums as Centres of Civic Dialogue?*, proceedings of the fourth conference of the International Association of City Museums (Amsterdam, 3-5 novembre), Amsterdam, Amsterdam Historisch Museum

FRANCESCA MORGANTI, GIUSEPPE RIVA, *Conoscenza, comunicazione e tecnologia: aspetti cognitivi della realtà virtuale*, Milano, Led

2007

FRANCESCO ANTINUCCI, *Musei Virtuali*, Bari, Laterza

ADRIANO AYMONINO, INES TOLIC, *La vita delle mostre*, Milano, Mondadori

STEFANO BENETTI, ALBERTO GARLANDINI (a cura di), *Un museo per le città. Ruolo, funzioni e prospettive dei Musei civici accreditati*, atti del Convegno (Mantova, Teatro Bibiena, 19 giugno 2006), Torino, Allemandi

KIRSTEN GIBBS, MARGHERITA SANI, JANE THOMPSON (a cura di), *Musei e apprendimento lungo tutto l'arco della vita: un manuale europeo*, Ferrara, EDISAI

DANIELE JALLA, *MuseoTorino: riflessioni a partire da un'esperienza in corso di museo di storia della città*, in *La vita delle mostre... cit.*, pp. 175-183

ANJA KERVANTO NEVANLINNA, *Interpretare la storia urbana: i musei e le storie della città*, ivi, pp. 145-157

DANIELE MANACORDA, *Mostrare la storia: il Museo della "Crypta Balbi" a Roma*, ivi, pp. 159-173

DARRYL MCINTYRE, *Rappresentare le storie urbane: i musei della città e l'allestimento espositivo*, ivi, pp. 135-144;

LISA REGAZZONI, *Il Musée des Monuments français. Un caso di costruzione della memoria nazionale francese*, «Storicamente», III,

[[http://www.storicamente.org/05\\_studi\\_ricerche/regazzoni.htm](http://www.storicamente.org/05_studi_ricerche/regazzoni.htm)]

ANTONELLA SBRILLI, LOREDANA FINICELLI, *Informatica per i Beni culturali. Gli strumenti digitali e lo studio del patrimonio artistico*, Roma, RAM Multimedia

ANTONIO TURSI, *Estetica dei nuovi media. Forme espressive e network society*, Milano, Costa & Noland

FEDERICA VAROSIO, *I musei della città tra memoria storica e dialogo contemporaneo: il caso veneziano*, ivi, pp. 123-133;

DONATELLA CALABI, PAOLA MARINI, CARLO MARIA TRAVAGLINI, *Introduzione a EAD, EAD. ID (a cura di), I Musei della città*, numero monografico della rivista «Città & Storia», III, 1-2, pp. 3-14

DONATELLA CALABI, ELENA SVALDUZ, *Dalla storia al museo: memoria e rappresentazione della città*, in *La città nel museo, il museo nella città. Documentare il presente tra identità civiche e nuove relazioni urbane*, atti della XII Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (Venezia, IUAV, 24 novembre 2008), Venezia, Regione Veneto, pp. 80-90

DONATELLA CALABI, *Per la costituzione di un laboratorio di ricerca su memoria e rappresentazione della città presso l'Università Iuav di Venezia*, in ID., MARINI, TRAVAGLINI (a cura di), *Musei della città...* cit., pp. 341-346

ANNA MARIA COLAVITTI, NICOLA USAI, *Il progetto dell'ecomuseo urbano di Cagliari: un percorso interdisciplinare per un museo di qualità*, ivi, pp. 173-187

LUIGI FOZZATI, FEDERICA VAROSIO, *Archeologia e storia urbana a Venezia. Per un museo della città e della laguna*, ivi, pp. 257-268.

RENÉE E. KISTEMAKER, *The Origins of the Amsterdam Historical Museum and its Relations with the Rijksmuseum*, ivi, pp. 37-50

GIUSI LO TENNERO, *Museo della città e parco archeologico. L'ex monastero di Santa Giulia a Brescia e il "Progetto Brixia"*, ivi, pp. 113-134

DANIELE MANACORDA, *Musei della città, qualche osservazione di carattere generale sul caso di Roma*, ivi, pp. 225-236

PAUL F. MARTY, KATHERINE BURTON JONES, *Museum informatics : people, information, and technology in museums*, New York, Routledge

MASSIMO NEGRI, GRAZIANO CAMPANINI (a cura di), *Il futuro dei musei della città in Europa: esperienze e prospettive*, Bologna, Bononia university press

MANUELA ROSSI, *Il Museo (della città) di Carpi*, in CALABI, MARINI, TRAVAGLINI (a cura di), *I musei della città...* cit., pp. 153-172

ROSA TAMBORRINO, *Museo, identità e costruzione della memoria urbana nella Parigi di metà ottocento*, ivi, pp. 15-48

GIOVANNI TORTELLI, ROBERTO FRASSONI, MANUELA CASTAGNARA CODELUPPI, *Santa Giulia, Brescia. Dalle domus romane al museo della città*, (a cura di), Milano, Electa

ANNA MARIA VISSER TRAVAGLI, *Museo civico-museo della città-museo e città. Profilo storico, trasformazioni, e nuovi compiti di un'istituzione locale*, CALABI, MARINI, TRAVAGLINI (a cura di), *I musei della città...* cit., pp. 51-71



2009

GIUSEPPE BARBIERI, GIANFRANCO FIACCADORI (a cura di), *Nigra sum sed formosa. Sacro e bellezza dell'Etiopia cristiana*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 13 marzo-10 maggio 2009), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma

VALERIA FINOCCHI (a cura di), *La multimedialità da accessorio a criterio. Il caso Nigra sum sed formosa*, atti del convegno (Venezia, Università Ca' Foscari, Aula Baratto, 4-5 maggio 2009), Vicenza, Terra Ferma

FRANCO LANDRSCINA, *La simulazione nell'apprendimento: quando e come avvalersene*, Gardolo (TN), Erikson

JOAN ROCA I ALBERT, *The Barcelona History Museum: Gateway to the City*

ID., *El Museu d'Història de Barcelona, portal de la ciutat*, «Her&Mus: heritage&museography», II, pp. 98-105

*Using new technologies to explore cultural heritage*, atti del convegno (Washington, October 4-5 2007), Roma, Consiglio nazionale delle ricerche

2010

ANDREA BANDELLI, *Virtual Spaces and Museums*, in PARRY (a cura di), *Museums in a digital age...* cit., pp. 148-152

GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *Russie! Memoria mistificazione immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra / Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 22 aprile-25 luglio 2010), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma

FRANCESCA BOCCHI E ROSA SMURRA (a cura di), *La storia della città per il Museo Virtuale di Bologna. Un decennio di ricerche nel Dottorato di Storia e Informatica*, Bologna, Bononia University Press

ROBERTO CASATI, MAGDA STANOVÁ, STÉPHANIE ROISIN, *Le pietre (angolari) di Venezia: Il vantaggio dell'isola nella rappresentazione topologica della città*, working paper

MARCO DEL MONTE, *Far comprendere far vedere. Cinema, fruizione, multimedialità: il caso "Russie!"*, atti del convegno (Venezia, Università Ca' Foscari, Aula Baratto, 7-8 luglio 2010), Vicenza, Terra Ferma

VINDICE DEPLANO, *La simulazione come gioco e come modello di apprendimento*, [http://www.vindice.it/materiali/Simulazione\\_come\\_gioco.pdf](http://www.vindice.it/materiali/Simulazione_come_gioco.pdf)

VALERIA FINOCCHI, *Per un Centro Multimediale sull'opera di Giovanni Antonio de' Sacchi, detto il Pordenone: il valore dell'approccio cinematografico e immersivo nella ricostruzione dei fatti artistici di età moderna*, in DEL MONTE (a cura di), *Far comprendere, far vedere...* cit., pp. 157-159

IAN JONES, ROBERT R. MACDONALD, DARRYL MCINTYRE (a cura di), *City museums and city development*, Lanham, AltaMira press

M9: *step by step. Un nuovo polo culturale nella rigenerazione urbana di Venezia-Mestre*, Venezia, Fondazione di Venezia, Marsilio

NANCY PROCTOR, *The Museum Is Mobile: Cross-platform content design for audiences on the go*, in «Museum and the web»

<http://www.museumsandtheweb.com/mw2010/papers/proctor/proctor.html>  
[ultimo accesso 20 febbraio 2010]

DUNJA RADEVIC, *Per un Centro Multimediale sull'opera di Giovanni Antonio de' Sacchi, detto il Pordenone: analisi dinamica dell'opera d'arte*, in DEL MONTE (a cura di), *Far comprendere, far vedere...* cit., pp. 153-156

ERIC SANDWEISS, "The Novelties of the town". *Museum, Cities and Historical Representation*, in *City museums and city development...* cit., pp. 40-59

CHARLES VAN DEN HEUVEL, SANDOR SPRUIT, LEEN BREURE, HANS VOORBIJ, *Annotators and Agents in a Web-based Collaboratory; Disclosing Cartographical Collections*, in «Museum and the Web»

<http://www.museumsandtheweb.com/mw2010/papers/heuvel/heuvel.html>

2011

GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *Avanguardia russa: esperienze di un mondo nuovo*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari 11 novembre 2011-26 febbraio 2012), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale

ELISA BONACINI, ELEONORA BELFIORE, *Nuove tecnologie per la fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale*, Roma, Aracne

LUCIA CATALDO, *Dal museum theatre al digital storytelling: nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, Milano, Franco Angeli

LIDIA DECANDIA, *Ritessere un rapporto con i luoghi. Il museo come laboratorio di pratiche relazionali e interattive di riappropriazione del territorio*, STUDIO AZZURRO, *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale, pp. 186-188

ADELAIDE PAULON, *La multimedialità tra passato e futuro. Uno studio sui CD-Rom d'arte degli anni Novanta del Novecento*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, [rel. Prof. Giuseppe Barbieri]

EVA PIETRONI, *Le tecnologie digitali per la valorizzazione e la comunicazione dei beni culturali: alcune nuove vie della ricerca*, in LUCIANO CESSARI, ANNA LUCIA D'AGATA (a cura di) *Città, siti, musei. La ricerca scientifica e l'innovazione tecnologica per lo sviluppo del territorio*, Roma, Gangemi, pp. 37-42

GEORGIOS STYLIARAS, DIMITRIOS KOUKOPOULOS, FOTIS LAZARINIS, *Handbook of research on technologies and cultural heritage: applications and environments*, Hershey, Information Science Reference

STUDIO AZZURRO, *Musei di narrazione...* cit.

DANIEL WIGDOR, DENNIS WIXON, *Brave NUI World: Designing Natural User Interfaces for Touch and Gesture*, Morgan Kaufmann Publishers Inc., San Francisco, CA, USA

2012

ANDREA ALBARELLI, *Dalla multimedialità alla fruizione relazionale dell'opera d'arte*, in GIUSEPPE BARBIERI, SILVIA BURINI (a cura di), *William Congdon a Venezia. Uno sguardo americano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, maggio-luglio 2012), Crocetta del Montello (VI), Terra Ferma, pp. 117-119

GIUSEPPE BARBIERI, *Dalla genesi del Cultural Heritage alle nuove strategie di fruizione del Centro Multimediale Pordenone*, in GIUSEPPE BARBIERI, CATERINA FURLAN (a cura di), *Pordenone: un nuovo sguardo*. Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, pp. 43-79.

LAYLA BETTY, *Involving citizens: a snapshot of some European city museums*, in *Our Greatest Artifacts. Essays on Cities and Museums about them*, Istanbul, ICOM's International Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities, pp. 53-65

LUCIO TOMMASO DE PAOLIS, *Applicazione Interattiva di Realtà Aumentata per i Beni Culturali*, in «SCIENTIFIC RESEARCH AND INFORMATION TECHNOLOGY», I, n. 2, pp. 121-132

VALERIA FINOCCHI, EAD., *Learning Through Art History: The Multimedia Centre and Visual Art Lab about "Pordenone"*, *The Transformative Museum*, Proceedings of the international Conference, Odense, DREAM, pp. 128-137

LUCIANO GAMBERINI, LUCA CHITTARO, FABIO PATERNÒ, *Human-Computer Interaction. I fondamenti dell'interazione tra persone e tecnologie*, Pearson, Milano

MATTHEW K. GOLD (a cura di), *Debates in the digital humanities*, Minneapolis, University of Minnesota

MARIA TERESA NATALE, SERGI FERNÁNDEZ, MERCÈ LÓPEZ, *Handbook on virtual exhibitions and virtual performances*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, INDICATE

GIORGIO PICCINATO, *City museums, museum cities, modern cities*, in *Our Greatest Artefact: the City...* cit., pp. 19-29

JEAN-LOUIS POSTULA, *City museums, community and temporality: a historical perspective*, in JONES, SANDWEISS, MOULIOU, ORLOFF (a cura di), *Our Greatest Artefact: the City...* cit., pp. 31-43

JONES, SANDWEISS, MOULIOU, ORLOFF (a cura di), *Our Greatest Artifacts... cit.*,  
JETTE STADahl, *Feeling at home? A city with room for everyone?*, ivi, pp. 89-105  
ANDREA TARTAGLIA, MATTEO GAMBARO, ROBERTO BOLICI, *Design and technologies for cultural heritage*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli  
*Visualizing Venice. New Technologies for Urban history*, «Giornale Iuav», numero monografico

## SITOGRAFIA

### **Associazioni e centri di ricerca**

Camoc - Icom

<http://camoc.icom.museum/index2.php>

Unità di ricerca “Memoria e rappresentazione della città” dell’Università IUAV di Venezia

<http://www.iuav.it/Ricerca1/ATTIVITA-/aree-temat/memoria-ra/>

### **Musei della città**

Museo diffuso della città di Ancona

<http://www.museodiffusoancona.it/>

Genius Bononiae, Bologna

<http://www.genusbononiae.it/index.php>

Museo di Santa Giulia, Brescia

<http://www.bresciamusei.com/santagiulia.asp>

Museo storico dell'età veneta, Bergamo

[http://www.palazzodelpodesta.it/museo\\_storico\\_eta\\_veneta.aspx](http://www.palazzodelpodesta.it/museo_storico_eta_veneta.aspx)

Ambiente multimediale del Museo di Roma, Palazzo Braschi

[http://www.futouring.com./web/filas/lotto-braschi?p\\_p\\_id=romeportlet\\_WAR\\_futouringportlet&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&p\\_p\\_col\\_id=column-2&p\\_p\\_col\\_count=1&romeportlet\\_WAR\\_futouringportlet\\_jspPage=%2Fhtml%2Fromeportlet%2Ffromeviemultimedi](http://www.futouring.com./web/filas/lotto-braschi?p_p_id=romeportlet_WAR_futouringportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_count=1&romeportlet_WAR_futouringportlet_jspPage=%2Fhtml%2Fromeportlet%2Ffromeviemultimedi)

[http://www.futouring.com./web/filas/lotto-braschi?p\\_p\\_id=romeportlet\\_WAR\\_futouringportlet&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&p\\_p\\_col\\_id=column-2&p\\_p\\_col\\_count=1&romeportlet\\_WAR\\_futouringportlet\\_jspPage=%2Fhtml%2Fromeportlet%2Ffromviewmultimedia.jsp&activetab=0](http://www.futouring.com./web/filas/lotto-braschi?p_p_id=romeportlet_WAR_futouringportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_count=1&romeportlet_WAR_futouringportlet_jspPage=%2Fhtml%2Fromeportlet%2Ffromviewmultimedia.jsp&activetab=0)Museo Torino

<http://www.museotorino.it/site/museum>Museum of Liverpool

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/mol/>

Museum of London

<http://www.museumoflondon.org.uk/London-Wall/>

Amsterdam Historisc Museum

<http://www.amsterdammuseum.nl/>

Leeds City Museum

<http://www.leeds.gov.uk/museumsandgalleries/Pages/Leeds-City-Museum.aspx>

## **Progetti multimediali**

Museo Virtuale della via Flaminia Antica, Roma

<http://www.vhlab.itabc.cnr.it/flaminia/>

Fotopiano digitale di Venezia

<http://www.airpano.com/360Degree-VirtualTour.php?3D=Italy-Venice> [*ultimo accesso 23 febbraio 2013*]

*(consultato in data 13.2)*

Canal View

[http://www.canalview.it/blog/it/what-is/.](http://www.canalview.it/blog/it/what-is/)

## INDICE

p. 3	<b>Introduzione</b>
<b>p. 13</b>	<b>1 - Le caratteristiche fondamentali dell'esperienza di Venezia</b>
p. 3	1.1 - Le fonti
p. 14	1.1.1 - <i>Le guide di Venezia</i>
p. 22	1.1.2 - <i>La letteratura del Grand Tour</i>
p. 24	1.1.3 - <i>Fonti visive</i>
p. 26	1.2 - Il metodo della ricerca
p. 28	1.3 - L'approccio alla laguna e alla città
p. 49	1.4 - Le isole
p. 54	1.5 - Lo sguardo sulla città
p. 57	1.5.1 - <i>La salita sul Campanile</i>
p. 67	1.6 - Dentro la città: dalla forma alla struttura
p. 73	Immagini
<b>p. 89</b>	<b>2 - Venezia e la sua struttura: testimonianze e immagini per la ricostruzione di un'esperienza</b>
p. 101	2.1 - L'analisi della struttura e dei percorsi nelle fonti testuali e visive
p. 126	2.2 - La città nelle guide di metà Settecento: il <i>Forestiere illuminato</i>
p. 132	2.3 - La struttura della città nelle immagini
p. 149	2.4 - Le guide ottocentesche
p. 155	Immagini
<b>p. 183</b>	<b>3. La percezione e l'interpretazione degli spazi: l'area marciana e il Canal Grande</b>
p. 184	3.1 - La fruizione di Venezia dall'acqua e sulla terra
p. 190	3.2 - Tra terra e acqua: esperienza e rappresentazione



p. 193	<b>3.3 - Attorno alla Basilica: la fruizione dell'area marciana</b>
p. 201	<i>3.3.1 - La rappresentazione della piazza tra XVI e XVII secolo</i>
p. 207	<i>3.3.2 - Modifiche all'iconografia della piazza tra Seicento e Settecento</i>
p. 220	<i>3.3.3 - Il contributo di Canaletto all'iconografia dell'area marciana</i>
p. 231	<b>3.4 - Il Canal Grande tra esperienza e rappresentazione</b>
p. 239	<i>3.4.1 - Il Canal Grande di Canaletto: la verifica di un metodo</i>
p. 245	<i>3.4.2 - Il Canal Grande nelle guide ottocentesche</i>
p. 249	<b>Immagini</b>
p. 273	<b>4 - Mostrare Venezia: esperienze espositive del Novecento</b>
p. 274	<b>4.1 - Le prime mostre d'arte antica tra promozione e tutela</b>
p. 279	<b>4.2 - Le mostre degli anni Cinquanta: Venezia nell'opera dei grandi artisti dell'era moderna</b>
p. 281	<b>4.3 - La mostra "Venezia Viva" a Palazzo Grassi</b>
p. 282	<i>4.3.1 - Le fasi di preparazione della mostra</i>
p. 286	<i>4.3.2 - L'ordinamento della mostra</i>
p. 297	<i>4.3.3 - "Venezia Viva" nel contesto degli studi sulla città del secondo dopoguerra</i>
p. 302	<i>4.3.4 - La ricezione della mostra tra apprezzamenti e criticità</i>
p. 305	<b>4.4 - Tra il 1958 e il 1971: aperture e confronti per la pittura veneziana nelle esposizioni.</b>
p. 310	<b>4.5 - Le mostre della salvaguardia: la <i>Mostra storica della laguna veneta e Ritratto di Venezia</i></b>
p. 317	<b>4.6 - Le mostre d'arte antica in una veste rinnovata: da "Venezia e Bisanzio" a Le "Venezie possibili"</b>
p. 323	<b>Immagini</b>
p. 335	<b>5 - L'esperienza di Venezia nel XXI secolo: criteri e strategie per una fruizione multimediale della città</b>

p. 336	<b>5.1 - I musei della città nell'ottica della comunicazione: problemi e spunti critici</b>
p. 348	<b>5.2 - Città e multimedialità</b>
p. 352	<b>5.3 - Venezia e multimedialità</b>
p. 357	<i>5.3.1 Ritratti navigabili: la comunicazione della forma urbis</i>
p. 360	<i>5.3.2 Muoversi a Venezia: comprendere la peculiare struttura urbana della città</i>
p. 364	<i>5.3.3 Lo sguardo sulla Piazza: una proposta multimediale per l'area marciana</i>
p. 368	<i>5.3.4 - Il Canal Grande nelle sue trasformazioni</i>
p. 373	<b>Immagini</b>
p. 381	<b>Conclusioni</b>
p. 385	<b>APPARATI</b>
p. 385	1 – Analisi della letteratura di viaggio
p. 423	2 – Documentazione sulla mostra “Venezia viva” a Palazzo Grassi, 1954
p. 438	3 – Documentazione sulla mostra “Ritratto di Venezia” del 1973
p. 441	4 - Appendice Bibliografica
p. 493	<b>Indice</b>

Nel rispetto l'articolo 70, comma 1-bis della Legge 22 aprile 1941 n. 633 "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio", le immagini incluse nel presente lavoro, ovvero un prodotto di ricerca scientifica senza scopo di lucro, sono state inserite in bassa risoluzione o appartengono al pubblico dominio.