



Marina Magrini

UNA PRECOCE VEDUTA DEL CANAL GRANDE

ABSTRACT. *The opening chapter of the Venetian veduta, which reached its acme in the 18th century, has often been identified in the series of paintings which in the late 14th and in the 15th centuries celebrated the glory of the Serenissima. One of the events which greatly attracted the attention of contemporaries was the visit of Henry III of France in 1574. Now a canvas of a late mannerist artist belonging to the so called «Sette maniere» area, recently discovered in a private collection, joins the well-known The Landing of Henry III at the Lido (1593) by Andrea Vicentino in the Palazzo Ducale and The Arrival of Henry III at the Foscari Palace, by Palma il Giovane, now in the Dresden Gemäldegalerie. This painting, reproducing contemporary city life on a festive occasion, can be considered an ante litteram veduta. It provides interesting evidence of the grandiose event, probably designed to meet the patrons' requirements – possibly the Giustinians, who had hosted the king and his retinue in their palace. This detailed reportage gives us a valuable documentary representation and allows us to ideally reconstruct a long stretch of the Grand Canal at the end of the 15th century.*

Spesso nel tracciare la storia del vedutismo veneziano che esplose nel XVIII secolo, si pone come momento iniziale la serie di dipinti che Gentile Bellini e Vittore Carpaccio, assieme ad alcuni collaboratori, eseguono per la sala dell'albergo della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Sono immagini nitide che riportando avvenimenti reali e eventi miracolosi ci permettono una ricostruzione fedele della Venezia quattrocentesca.¹ Nel Cinquecento l'immagine della città viene proposta soprattutto come fondale scenografico di cerimonie o episodi di particolare risalto politico, come ben si vede nei maestosi teleri di Palazzo Ducale. Qui vengono rievocati i grandi momenti della storia o della leggenda veneziana che hanno contribuito a creare il mito della Serenissima, dagli albori della sua potenza in cui anche il papa Alessandro III e l'imperatore Barbarossa vengono utilizzati in chiave «veneziana», fino ad episodi più recenti che vedono protagonisti, ad esempio, il doge Loredan o Caterina Cornaro.² Sono soprattutto l'area marciana, il molo o la piazza, ad essere immortalati celebrando così il potere politico e militare della Repubblica, emblematico esempio è il grandioso leone andante di Carpaccio che sintetizza il dominio veneziano in terra e in mare. A volte l'intenzione dell'artista non si limita ad una rievocazione encomiastica, ma assolve anche al valore di cronaca come ben dimostra l'opera di Lodewijk Toepet, detto Pozzoserrato (1550 ca-1603), ora al Museo Civico di Treviso che ha tramandato ai posteri i terribili momenti dell'incendio che ha devastato Palazzo Ducale nel 1577.³ Per rimanere sempre nell'ambito della narrazione di avvenimenti significativi a cavallo tra il XVI e il XVII secolo due sono i momenti che maggiormente polarizzarono l'attenzione dei contemporanei: l'arrivo di Enrico III di Francia (1574) e il solenne ingresso della dogaressa Morosina Grimani (1597), dei cui sontuosi festeggiamenti ci restano numerose testimonianze. Andando a

ritroso si va ad esempio dal fastoso *Imbarco della dogaressa davanti a palazzo Grimani*, di anonimo ora al Museo Correr, al suo arrivo sul molo marciano, immortalato nell'opera di Andrea Michieli detto il Vicentino (1544 ca-1619 ca) sempre del Museo Correr,⁴ fino ai vari dipinti ispirati alla visita del sovrano francese. Enrico, il ventiduenne figlio di Enrico II e di Caterina de' Medici, lasciato il trono di Polonia per rientrare in Francia e succedere al fratello Carlo IX, nel luglio 1574 si trattiene a Venezia per alcuni giorni. Il soggiorno del giovane Valois si trasforma «nell'evento della recita globale dell'intera città»,⁵ le grandiose cerimonie organizzate con abilissima regia dalla Signoria per festeggiare l'augusto ospite nella speranza di una duratura pace, offrono agli artisti l'occasione di presentare un'immagine trionfante e gloriosa di Venezia a pochi anni dalla vittoria di Lepanto.⁶ S'inizia dai primi momenti della sosta lagunare del sovrano francese con *Lo sbarco di Enrico III al Lido* (1593), di Andrea Vicentino conservato a Palazzo Ducale nella sala delle Quattro Porte dove fanno da sfondo all'incontro tra le due delegazioni le grandiose architetture effimere di Andrea Palladio decorate con scene ispirate ad episodi della vita del monarca dagli artisti più in vista dell'epoca: Tintoretto, Veronese e l'Aliense.⁷ Lo spiegamento d'imbarcazioni e il corteo di variegate galee, fuste, batelle che scorta il sovrano in questo suo ingresso trionfale, così dettagliatamente raccontato dalle fonti, è ripreso anche in numerose incisioni come quelle di Domenico Zenoni o del padovano Francesco Bertelli. Infine *l'Arrivo di Enrico III a palazzo Foscari* di Palma il Giovane, ora alla Gemäldegalerie di Dresda (fig. 1), conclude la cronaca di questa prima giornata «ufficiale» della visita reale, con lo sbarco sul pontile appositamente predisposto davanti all'edificio, dove il Valois viene ospitato nel corso di tutto il soggiorno veneziano, proprio di fronte alla residenza privata del doge Mocenigo.⁸ Un'altra



1. Palma il Giovane, *L'arrivo di Enrico III a palazzo Foscari*, Dresda, Gemäldegalerie

grande tela, recentemente ritrovata in Palazzo Giustinian delle Zoje, immortala lo stesso momento, ma in maniera completamente diversa (fig. 2).⁹ La composizione di Palma, in una specie di *horror vacui*, è gremita di figure e il contesto architettonico è in qualche modo subordinato ai personaggi, quasi tutti immediatamente riconoscibili, raffigurati in primo piano a grandezza quasi naturale. L'interesse per l'uomo e un forte gusto per il ritratto prevalgono sulla messa in scena. Nella tela veneziana, invece, grazie ad una narrazione incalzante e stimolata da uno spirito di osservazione acuto, anche se a volte indulge in una qualche ingenuità, è lo spettacolo della città in festa con le migliaia di barche imbandierate, la folla esultante e curiosa a farla da protagonista, e proprio questo legame diretto con la realtà cittadina contemporanea consente di definirla una «veduta» *ante litteram*. Un ricordo del grandioso avvenimento probabilmente originato dall'esigenza di soddisfare una richiesta di committenti che desideravano conservare un'immagine di quell'importante evento a cui potevano aver partecipato.

Anche qui i protagonisti sono colti subito dopo lo sbarco di fronte a Ca' Foscari, ma per le ridotte dimensioni appaiono appena riconoscibili tra la folla di dignitari che li circonda solamente per il colore delle loro vesti. Enrico III, in lutto per la morte del fratello, è in nero su cui spicca come unica nota chiara la gorgiera candida, a sinistra il doge Alvise Mocenigo col mantello dorato, a destra il patriarca Giovanni Trevisan in vermiglio. Poco distante s'impone il maestoso profilo del Bucintoro, simbolo del dominio sul mare della Serenissima, su cui campeggia lo stemma del doge ai piedi di un rosso pennone su cui sventola il gonfalone di San Marco (fig. 3). L'im-

barcazione dogale era considerata «un prestigioso e fastoso salone di rappresentanza per accogliere gli ospiti illustri».¹⁰ Si tratta del naviglio costruito nel 1526, sotto Andrea Gritti, leggermente «più largo e più lungo» del precedente, che rimarrà il prototipo, seppur con qualche lieve differenza per i due seguenti. Ha quarantadue remi, due ponti separati da un raffinato fregio con divinità marine ed è coperto dal «tiemo» rivestito in raso «cremesino et indorato, similmente molto riccamente stellato di dentro di stelle d'oro».¹¹ A prua sopra il leone marciano s'innalza la statua dorata della *Giustizia*, probabilmente la stessa ancor oggi visibile al Museo Storico Navale, e a pelo d'acqua s'intravedono i due speroni a forma di dragoni: una raffigurazione che appare più fedele di quella resa dal Palma.¹²

Sulla destra s'apre l'alto profilo di Ca' Foscari di cui viene evidenziata la facciata laterale lungo il rio di San Pantalon dove con accurata precisione sono tratteggiati vari camini e nella parte bassa una decorazione a losanghe bicrome, ora non più esistente, simile, ma a colori invertiti, al rivestimento lapideo a quadroni di Palazzo Ducale, costante modello per l'architettura civile veneziana (fig. 4).¹³

Nel primo piano che si dilata davanti a noi un formicolio fluttuante di gondole e battelli di ogni stazza e foggia ben rendono «lo spettacolo meraviglioso della moltitudine delle barche che serravano all'intorno quel bellissimo legno», gustosamente descrivendo quella festosa flottiglia estrosamente addobbata per l'occasione che con suoni e canti ha accompagnato l'augusto visitatore (fig. 5).¹⁴ Il dipinto sembra quasi volerci riportare la colonna sonora dell'avvenimento, quell'incredibile frastuono, fatto di grida, musica, vociare



2. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia, collezione privata

allegro, sciabordio delle acque e che a detta delle fonti era esploso con l'arrivo del re in bacino San Marco quando anche, oltre alle artiglierie, tutte le campane veneziane si erano messe a suonare a distesa.¹⁵ Grazie a un occhio da cronista attento l'artista riesce a cogliere con una pennellata vivace, che a volte si fa corposa, ogni dettaglio che caratterizza la miriade di personaggi e di particolari che punteggiano la scena. Lo sforzo dei vogatori della caorlina rossa tutta a sinistra, contrapposto a un impegno più distratto di quelli bianchi vestiti del natante che immediatamente li precede, il groviglio di vessilli e bandiere che garriscono al vento, la frenetica tensione di tutti gli equipaggi si contrappongono alla pacata e divertita curiosità delle due dame bionde, simili a quelle immortalate da Cesare Vecellio e forse ancor meglio da Giacomo Franco, che fanno capolino dietro al felze nero, stagliato sulla foresta vermicola dei remi del Bucintoro.¹⁶ Due «biondine in gondoleta» al cui fascino Enrico non doveva essere indifferente, come ben dimostra la sua visita a Veronica Franco!¹⁷ Sono proprio questi particolari che danno un brioso sapore alla composizione: i ricchi addobbi, i preziosi drappi e tappeti che rivestono i balconi, le tende multicolori svolazzanti per la brezza della sera e soprattutto la moltitudine di persone nelle pose più diverse, persino aggrappate a camini, che, come ricorda anche Sansovino «stava su per le rive da un capo all'altro del Canal grande per le finestre & per tetti».¹⁸ Densè nubi contrastano in un cielo che va via via spegnendo la calda luminosità del tramonto riportandoci nell'afosa atmosfera di quella calda serata di metà luglio.¹⁹

Difficile, anche per l'evidente difformità nelle diverse parti del dipinto, dare un nome all'artista che va probabilmente ricercato nell'ambito di quella cultura tardo manieristica delle cosiddette 'sette maniere', secondo la famosa definizione boschiniana, che vede tra gli esponenti di spicco Palma il Giovane.²⁰ La spigliata e più sicura stesura che definisce questa folla variopinta contrasta con la rigidità dell'impaginazione architettonica e induce a ipotizzare l'intervento di due mani diverse. Soprattutto per tematica, la tela sembrerebbe avvicinarsi all'ambiente di Andrea Vicentino, il tumulto dei remi, la concitazione dei personaggi rimandano per certi versi alla monumentale *Battaglia di Lepanto* della Sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale, senza però dividerne l'eleganza.²¹ Ma

forse è meglio cercare in quella cerchia di artisti che in questi anni, oltre ai consueti soggetti allegorico-celebrativi, sacri o mitologici, hanno anche affrontato argomenti di genere documentario, primo fra tutti Pietro Malombra (1556-1618). Pittore dalla complessa personalità, valido ritrattista, instancabile disegnatore, e a detta delle fonti abile scenografo e prospettico, antesignano della veduta, che però nella classifica del Boschini merita solo il sesto posto.²² Le «Prospettive delle due piazze San Marco», con processioni o «il broglio» di nobili, «Il Funerale del Doge» e in particolare la sua *Udienza dell'ambasciatore Alonso de la Cueva, nella Sala del Collegio* del Museo del Prado, anticipando i tempi segnano l'inizio di una moda che si diffonderà soprattutto nel XVIII secolo.²³ Non va, inoltre, dimenticato che Pietro è figlio di Bartolomeo Malombra, letterato e «massaro» della Cancelleria dogale, autore tra l'altro di un poema dedicato al sovrano francese in occasione della sua visita a Venezia e ha rapporti con i Giustiniani, alla cui committenza, molto verosimilmente, si deve la tela con *Vergine e il Bambino e Santi*, un tempo nella chiesetta della Madonna dell'Arsenale e ora in collezione svizzera, in cui compare lo stemma della famiglia con l'aquila bicipite.²⁴ Anche Odoardo Fialetti (1573-1637/38), bolognese di nascita, ma veneziano d'adozione, alle tematiche sacre affianca una vasta attività grafica e interessi per la ritrattistica, ma soprattutto per «il genere vedutistico-ambientale, nella scia di Domenico Tintoretto o di un Pietro Malombra»,²⁵ come ben rivelano ad esempio la *Veduta di Venezia a volo d'uccello*, dell'Eton College, o *Il doge Leonardo Donà concede udienza all'ambasciatore britannico sir Henry Wotton*, ora nelle collezioni reali a Hampton Court, una specie di replica semplificata dell'analogo dipinto di Malombra.²⁶

È comunque da ritenere che la tela non sia stata dipinta a grande distanza dall'avvenimento, in una data non lontana da quella dell'opera di Palma il Giovane, anche se il ricordo di questo trionfale evento perdura nel tempo e la sua onda lunga si rifrange in pieno Settecento nello straordinario affresco di Giambattista Tiepolo, *L'arrivo di Enrico III a Villa Contarini*, conservato ora dopo lo strappo al Musée Jacquemart-André di Parigi.²⁷ Va inoltre considerato che il dipinto si trova nel portego del palazzo ed è affiancato da quattro tele genericamente ascritte a scuola di Palma il giovane, che



3. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia, collezione privata, particolare del Bucintoro e dello sbarco



4. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia, collezione privata, particolare della facciata laterale di Ca' Foscari



5. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia, collezione privata, particolare delle barche

raffigurano importanti episodi della famiglia Giustinian, dal leggendario matrimonio avvenuto grazie a una concessione speciale di papa Alessandro III tra Nicolò, monaco a San Nicolò del Lido, ultimo maschi superstiti della stirpe, con Anna, figlia del doge Michiel, che perpetuò la nobile schiatta, a un'azione militare, con tanto di galee sullo sfondo di una fortezza, fino a due momenti della vita di San Lorenzo con l'investitura a Patriarca e quindi le esequie.²⁸ Forse un'ipotizzabile committenza Giustinian che nella decorazione della sala accomunava tra le glorie familiari, il solenne ricevimento del sovrano francese che, come si è visto, aveva soggiornato con il suo seguito anche in queste stesse stanze?²⁹

Al di là dello specifico valore artistico, questo acuto re-

portage forse di un testimone oculare della fastosa cerimonia, offre una testimonianza significativa di grande rilevanza documentaria e ci consente un'ideale ricostruzione di questo tratto di Canale a fine Ciquecento, un'immagine non troppo distante da quella riportata nella pianta di Jacopo de' Barbari (1500). Stando alla ripresa abbastanza fedele dei primi tre edifici sul lato destro, Ca' Foscari e i due corpi residenziali Giustinian, è da credere che la tela riporti la situazione con una certa precisione (fig. 9). Continuando su questa sponda nel percorso verso il fondo troviamo il profilo mosso di Ca' Giustinian Bernardo, ora sede del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, in origine culminante con un coronamento mistilineo, come è anche riportato dal Palma



6. Palma il Giovane, *Sbarco di Enrico III a Ca' Foscari*, Vienna, Albertina

7. Venezia, Canal Grande all'altezza di Ca' Foscari, veduta attuale



8. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia collezione privata, particolare del lato sinistro del Canal Grande

9. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia, collezione privata, particolare del lato destro del Canal Grande

nel disegno dell'Albertina (inv. 1696), preparatorio del dipinto di Dresda (fig. 6). Poco distante sul retro, dietro a una guglia slanciata simile a quelle che contraddistinguono l'abitazione di un capitano da Mar, si scorge una loggia aperta, una specie di liagò, che ricorda quella raffigurata da Vittore Carpaccio nel *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* delle Gallerie dell'Accademia, come pure gli stenditoi per asciugare i panni di lana tracciati dal De Barbari alle *Chiovere* a Santa Croce. Accanto si erge palazzo Bernardo Nani, ora Luccheschi, che ha conservato lo stesso aspetto, quindi al posto della grandiosa mole di Ca' Rezzonico appare una costruzione di non particolare pregio, a tre piani, con finestre rettangolari e balconi nel primo soler, un paio di camini carpacceschi e un'apertura ovale sul lato verso calle Bernardo, la famosa proprietà che i Bon decisero di ristrutturare a partire dal 1649 e di cui ora abbiamo un'immagine.³⁰ Incontriamo quindi i palazzetti Contarini Camerata, secondo la definizione di Ongania,³¹ con la stessa differenza altimetrica

attuale, affiancati da un alto e maestoso fabbricato a quattro piani, lo scomparso Michiel Malpaga, quadriacuto, riedificato dopo il 1424 per Nicolò Michiel, venduto in parte nel 1787 dai Provveditori di Comun come bene rovinoso e demolito nel 1808; al suo posto all'inizio del Novecento su progetto di Giuseppe Berti viene costruita in stile neogotico la Palazzina Stern (fig. 7).³²

Quindi dopo il rio Malpaga la bassa e compatta sagoma di Palazzo Moro, seguita dalla più agile *silhouette* di Palazzo Loredan dell'Ambasciatore, di cui non si distingue bene la facciata completamente in ombra.³³ Fortemente illuminato è invece Palazzo Contarini degli Scrigni, accanto al quale non appare l'edificio finora attribuito a Vincenzo Scamozzi, i cui lavori, come ricorda Rössler, iniziarono a partire dal 1580.³⁴ Un ulteriore tassello per la datazione del dipinto è dunque l'assenza di questo particolare, che, invece, sembra riconoscibile nella tela del Negretti di Dresda e forse meglio nel disegno preparatorio dell'Albertina in cui s'intravede il timpano

che corona il fronte del palazzo, e indurrebbe a ritenere il telero veneziano antecedente a quello del Palma. Alla fine del cannocchiale prospettico, forse per un'esigenza di maggior fedeltà nella resa spaziale, non troviamo le guglie della chiesa della Carità, riprese invece dal Palma grazie a un'operazione di raddrizzamento della prospettiva del canale. Passando sulla riva sinistra (fig. 8) s'inizia con Palazzo Da Lezze, stracolmo di gente, rimasto quasi inalterato, seguito da alcune case senza particolari qualità, ancor oggi esistenti, la prima, più alta, la seconda sostenuta da un alto porticato.³⁵ Negli immobili adiacenti si può forse riconoscere la «casa da stazio sopra el Canal grande, con due magazen da olio [...] uno stabile contiguo in detta contrada con un magazen da olio [...] e parimenti una casetta» ricordati nel testamento di Benedetto Pichi del 1578 e acquistati nel 1671 da Pietro Liberi, assieme ad altre proprietà per la costruzione della sua dimora,³⁶ Palazzo Moro Lin, la famosa «casa dalle 13 finestre», un *unicum* nel panorama architettonico veneziano, progettato da quell'estroso personaggio di Sebastiano Mazzoni, per l'amico pittore.³⁷

Da questa rapida ricognizione emerge nitidamente come la tela nel fissare un'istantanea della sfarzosa cerimonia intenda restituire un'immagine esatta della città, confermando così l'opinione che pone l'origine della veduta nel racconto di un evento festoso. Dopo le Regate, le cacce ai tori, le affollate e animatissime composizioni dedicate ai divertimenti e alle ricorrenze solenni della liturgia pubblica veneziana riprese con occhio divertito da Joseph Heintz il Giovane (1600 ca-1678) alla metà del XVII secolo,³⁸ nel Settecento saranno inizialmente gli «ingressi solenni» degli ambasciatori stranieri in Palazzo Ducale, come quello del diplomatico francese M. de Charmont di Luca Carlevarijs (1703) a offrire ai pittori l'occasione di una precisa ripresa del panorama cittadino contribuendo in un mix di veridicità documentaristica e spettacolarità allo sviluppo di un genere pittorico di successo che renderà la scuola veneziana famosa in tutta Europa.³⁹

1. Si vedano dalle più lontane pubblicazioni P. ZAMPETTI, *I Vedutisti veneziani del settecento*, catalogo della mostra, Venezia, 1967, p. XXIV alle più recenti, ad esempio F. PEDROCO, *Il Settecento a Venezia. I Vedutisti*, Milano, 2001 pp. 29-30.

2. Si vedano ad esempio *Il doge Loredan dinanzi alla Vergine con i Santi Pietro, Marco ed Alvise di Tintoretto nella sala del Senato o l'Arrivo a Venezia di Caterina Cornaro* di Antonio Vassillacchi detto l'Aliese, ora al Museo Correr. Per le decorazioni di Palazzo Ducale e il loro significato, si rimanda a W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venezia, 1987. In particolare per il telero di Tintoretto si veda R. PALUCCHINI, *P. Rossi, Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano, 1, 1982, p. 222.

3. Ben due incendi hanno causato danni ingenti al palazzo: nel 1574 sono andate distrutte le Sale delle Quattro Porte, del Collegio e del Senato, mentre nel 1577 sono state interessate quelle del Maggior Consiglio e dello Scrutinio. Per gli incendi che hanno funestato la città si veda D. CALABI, *Venezia in fumo: i grandi incendi della città-fenice*, Bergamo, 2006, in part. per l'area marciana pp. 83-100.

4. Ci restano molte altre immagini della sfarzossima cerimonia dalle tre incisioni di Giacomo Franco, di cui due nel volume degli *Habiti d'Uomini et donne venetiane* (1610) in cui troviamo pure il famoso «teatro del mondo» di Vincenzo Scamozzi, alla grande tela di Andrea Vicentino *La dogaressa si avvia in corteo verso la Basilica di San Marco*, Devonshire Collection, Chatsworth: cfr. L. URBAN PADOAN, *Gli spettacoli urbani e l'utopia*, in L. PUPPI (a cura di), *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, luglio-ottobre 1980), Milano, 1980, pp. 156-166.

5. G. BENZONI, *Enrico III a Venezia*, in *Venezia e Parigi*, Milano, 1989, pp. 79-80.

6. Per le complesse manifestazioni organizzate dalla Serenissima per accogliere Enrico III offrendogli «un'alta idea della magnificenza della Repubblica e per guadagnarsene l'animo» si vedano tra le molte pubblicazioni M. ROCCO BENEDETTI, *Le feste e i trionfi fatti dalla Serenissima Signoria di Venetia nella felice venuta di Henrico III...*, Firenze, 1574; M. DALLA CROCE, *L'istoria della famosa entrata in Vinegia del Serenissimo Henrico III, re di Francia*, Venezia, 1574; *Il gloriosissimo apparato fatto dalla Serenissima Repubblica venetiana per la venuta, per la dimora, & per la partenza del christianissimo Enrico 3. re di Francia et di Polonia*, Composto per l'eccell. dottore Manzini bolognese. - In Venetia: appresso Gratiioso Perchacino, 1574; T. PORCACCHI, *Le azioni di Arrigo terzo re di Francia et quarto di Polonia descritte in dialogo...*, Venezia, 1574; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (=BNM), ms. it. VII, 553, 2585; S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Venezia, VI, 1857, pp. 238-242; P. DE NOLHAC, A. SOLERTI, *Il viaggio in Italia di Enrico 3. re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*, Torino, L. Roux & C., 1890; BENZONI, *Enrico III a Venezia*, pp. 79-112; J. FLETCHER, *Fine Arts and Festivity in Renaissance Venice: The artist's part*, in J. ONLANS (a cura di), *Sight-Insight. Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*, London, 1994, pp. 129-167; M.M. Mc GOWAN, *The festivals for Henry III in Cracow, Venice, Orléans and Rouen*, in R. MULRYNE, H. WATANABE-O'KELLY, M. SHEWRING (a cura di),

Europa Triumphans: Court and civic Festivals in Early Modern Europe, Adelshort, I, 2004, pp. 103-215; A.L. BELLINA, *A suon di musica da Cracovia a Lione: I trionfi del Cristianissimo Enrico III*, in U. ARTIOLI, C. GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero: itinerari dello spettacolo*, Firenze, 2005, pp. 81-106; I. FENLON, *The ceremonial City. History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven-London, 2007, pp. 193-215.

7. La datazione del telero si basa sull'incisione tratta da Preys nel 1593. Una variante, attribuita ad Andrea Vicentino, proveniente da Ca' Foscari, si trova ora al Vescovado di Litomerice (Repubblica Ceca), una copia proveniente dal Convento di Santa Giustina è attualmente al Museo Civico di Padova, un'altra si trova al Castello di Kornik, due repliche, derivazioni autografe in formato ridotto, sono conservate nel castello di Kiel e a Versailles: cfr. P.L. FANTELLI, «L'ingresso di Enrico III a Venezia» di Andrea Vicentino, «Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia», 8, 1979, pp. 95-99, fig. 109; W. WOLTERS, *Le architetture erette al Lido per l'ingresso di Enrico III a Venezia nel 1574*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura' Andrea Palladio», XXI, 1979, pp. 273-289; URBAN PADOAN, *Gli spettacoli urbani e l'utopia*, pp. 155, 166; L. URBAN PADOAN, *Il Bucintoro*, Venezia, 1988, p. 61; S. MASON, *Aspetti del modelletto a Venezia nel secondo Cinquecento*, in C. KLESMANN, R. WEX (a cura di), *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. Zum 18. Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlass der Ausstellung «Malerei aus ester Hand Ölskizze von Tintoretto bis Goya» im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, Braunschweig, 1984, p. 25; G. DUBY e G. LOBRICHON (a cura di), *Vita e fasti di Venezia attraverso la pittura*, Milano, 1991, p. 117; V. MANCINI, *Per la giovinezza di Andrea Michieli detto il Vicentino*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», CLVIII, 1999-2000, pp. 306-308; L. URBAN, *L'arco trionfale e la loggia innalzati al Lido da Andrea Palladio*, in G. CANIATO (a cura di), *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, Verona, 2009, p. 117; G.J. VAN DER SMAN, *Brio veneziano per Andrea Vicentino, pittore di modelli*, «Artibus et Historiae», 62, 2010, p. 143. Per il dipinto di Palazzo Ducale e la visita del re francese si veda anche *Il Palazzo Ducale illustrato da Francesco Zanotto*, in Venezia, 1858, tav. LXVII e N. IVANOFF, *Henri III à Venise*, «Gazette des Beaux-Arts», LXXX, 1972, pp. 313-330.

8. Il re con il seguito alloggia non solo a Ca' Foscari, ma anche negli adiacenti palazzi Giustiniani, appositamente collegati per l'occasione all'edificio cafoscarino «lo accompagnarono a Ca' Foscari della ca' grande preparata con li doi Giustiniani per il suo alloggiamento per la comodità di andar di una in altra»: cfr. BNM, ms. it. VII, 2585, c. 254; FENLON, *The ceremonial City*, p. 376. Per la tela di Palma, ascrivibile agli inizi degli anni Novanta, si rimanda a S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, 1984, p. 84; T. ROHARK, *Palma il Giovane: «Der Besuch Heinrichs des III. in Venedig»; Ikonographie und Kontext in Gerettet: die Restaurierung der grossen Formate nach der Flut 2002*, catalogo della mostra (Dresda), München-Berlin, 2007, pp. 70-73; T. WEIGEL, *Der Venetian-Besuch des polnisch-französischen Königs Heinrich 4./3. in Text und Bild*, in B. STOLLBERG-RILINGER (a cura di), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Munster, 2010, pp. 268-312. Il disegno preparatorio si trova all'Albertina di Vienna.

9. La tela misura 346x137 cm. Cfr. M. MAGRINI, *Palazzo Giustiniani dei Vecovici e le arti figurative*, in F. BISUTTI, G. BISCONTINI (a cura di), *Ca' Foscari Palazzo Giustiniani: uno sguardo sul cortile*, Treviso, 2012, pp. 37-38. Desidero nuovamente ringraziare Violante Brandolini d'Adda e Pierre Rosenberg per la gentile disponibilità e i preziosi suggerimenti.

10. URBAN PADOAN, *Il Bucintoro*, p. 56. Durante il tragitto «Il Re sedeva a poppa sotto un baldacchino, e su due sedie alquanto più basse stavangli ai lati il Doge e il cardinale San Sisto». DE NOLHAC, SOLERTI, *Il viaggio in Italia di Enrico 3*, p. 101.

11. In occasione della visita del re la copertura era stata sostituita e l'imbarcazione era stata restaurata: URBAN PADOAN, *Il Bucintoro*, p. 68. Da quanto ci riporta Marsilio Della Croce, «tutta la coperta» era stata tolta nel tragitto dal Lido a Venezia: DELLA CROCE, *Historia della famosa entrata*, p. 16.

12. Per la statua lignea ricollegibile al Bucintoro del 1526, si rimanda a P. ROSSI, in A. BETTAGNO (a cura di), *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra (Venezia, 30 agosto-30 novembre 1997), Venezia, 1997, p. 322.

13. Per l'analogia tra la policromia dei materiali lapidei di Palazzo Ducale e le decorazioni di edifici bizantini come il cosiddetto Palazzo di Costantino Porfirogenito si veda E. CONCINA, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Milano, 1995, p. 90. Per i rivestimenti lapidei di Palazzo Ducale si rimanda a R. STRASSOLDI, L. LAZZARINI, *I marmi colorati del Palazzo Ducale a Venezia*, «Venezia Arti», 19-29, 2005-2006, pp. 35-46. Una decorazione muraria simile si vede, ad esempio, nel *Miracolo a San Lio di Giovanni Mansueti*, del ciclo pittorico della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, ora alle Gallerie dell'Accademia e in un'incisione del XVI secolo con il *Bucintoro sul Canal Grande* (esemplare del British Museum, inv. 1866/07/1448) e raffigura, secondo Lina Urban, la zona rialtina prima dell'incendio del 1514: cfr. L. URBAN, *I Bucintori dogali dalle origini al Seicento*, in *Con il legno e con l'oro*, p. 99. Questo tipo di decorazione policroma era diffusa anche nei territori oltre adriatico come si evince dall'*Entrata del Podestà Sebastiano Contarini nella cattedrale di Capodistria* di Vittore Carpaccio ora alla Galleria Nazionale di Arte Antica di Trieste: cfr. E. FRANCESCUTTI, *Opere d'arte riparate dall'Istria durante la seconda guerra mondiale. Appunti di Storia e restauri*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 30, 2006, pp. 371-373. Per il palazzo si veda F. SARTORI (a cura di), *La Casa Grande dei Foscari in Volta de Canal. Documenti, con un saggio di A. Foscari*, Venezia, 2001; G. M. PILO, L. DE ROSSI, D. ALESSANDRI, F. ZUANIER (a cura di), *Ca' Foscari. Storia e restauro del palazzo dell'Università di Venezia*, Venezia, 2005; E. CONCINA, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia, 2006, in part. pp. 225-228.

14. F. SANSONOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, 1663, p. 445. Una delle imbarcazioni più bizzarramente elaborate era quella di Giacomo Pisani con stucchi dorati, cavalli alati e un Nettuno con tritone, era condotta da vogatori con lunghe barbe bianche per simboleggiare i quattro principali fiumi del Veneto: cfr. FENLON, *The ceremonial City*, p. 205. Anche i pittori, come altre corporazioni, avevano allestito una loro barca come si può vedere in basso sulla destra nell'incisione *L'Arrivo del re al Lido* di Domenico Zenoni dove compaiono le scritte esplicative delle varie imbarcazioni: cfr. FLETCHER, *Fine Arts and Festivity*, p. 140.

15. «Allora tutte le galee e i brigantini scaricarono insieme le artiglierie, e così fecero cinque galee disarmate che stavano alla riva del palazzo del gran priore d'Inghilterra, e altre vane ancorate in quei paraggi, oltre ai molti pezzi disposti sulla piazza. In pari tempo, ai primi tocchi della gran campana di San Marco, tutti i campanili risposero, secondo il disposto, suonando a distesa; e le musiche, le grida, il batter delle mani di migliaia e migliaia di persone pigiate nelle navi, nelle gondole, sulle rive, alle finestre e sui tetti (!) fecero un tumulto «de sorte che pareva che Venezia se sobisase!»» DE NOLHAC, SOLERTI, *Il viaggio in Italia di Enrico 3*, pp. 105-106.

16. Vecellio ricorda le duecento dame veneziane che incontrarono il sovrano nella Sala del Maggior Consiglio «Queste erano tutte vestite di bianco, et quivi comparsero in guisa tale, et in così fatta vaghezza, che 'l re con tutta la sua comitiva ne rimase attonito e stupefatto», C. VECCELIO, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia, 1598, f. 131v. Si veda anche J. GUÉRIN DALLE MUSE, *Abiti di Cesare Vecellio: Venezia e il «Vene-to»*, in T. CONTE (a cura di), *Cesare Vecellio 1521 ca-1601*, Belluno, 2001, p. 141. Le dame ricordano per abbigliamento e acconciatura con «i ricci de capelli cos' alti» le protagoniste degli *Habiti delle donne veneziane* di Giacomo Franco (1610), in particolare si accostano all'incisione *La novizia in gondola*, p. 8. Si veda la recente riedizione a cura di L. URBAN, Venezia, 1990. Nobile donne con simili pettinature sono ritratte nel *Concerto* di Ludovico Pozzoserato (1580 ca) del Museo Civico di Treviso e nel *Ritratto* di Francesco Montemezzano (1580 ca) di Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum.

17. Veronica stessa accenna in due sonetti alla visita del re, che era ripartito con un suo ritratto. M.F. ROSENTHAL, *The honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago, 1992, pp. 202-210.

18. SANSOVINO, *Venetica*, p. 445.

19. «Verso le sei pomeridiane il Bucintoro approdava al palazzo Foscari», DE NOLHAC, SOLERTI, *Il viaggio in Italia di Enrico 3*, p. 107.

20. M. BOSCHINI, *Breve Istruzione*, premissa alle *Ricche Minere della Pittura veneziana*, Venezia, 1674. Sette maniere «facenti capo a una medesima "langue", formata sull'interpretazione delle grandi personalità, i cui caratteri linguistici venivano magari mescolati con una "routine" tardo manieristica di significato più o meno accademico»: R. PALLUCCHINI, *Per la storia del Manierismo a Venezia, in Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, settembre-dicembre 1981), Milano, 1981, p. 58. Desidero ringraziare Stefania Mason e Paola Rossi per i consigli e i preziosi suggerimenti.

21. Per la figura di Andrea Vicentino e la sua funzione quasi di «riepilogo storicistico» della grande stagione cinquecentesca veneziana, si rimanda V. MANCINI, *Per la giovinezza di Andrea Michieli*, pp. 305-328. Per il telerico commemorativo della battaglia di Lepanto si veda G.-F. LE THIEC, *Enjeux iconographiques et artistiques de la représentation de Léopante dans la culture italienne*, «Studiolo», 5, 2007, pp. 39-40.

22. «Il primo è Giacomo Palma il Giovane», seguono poi Leonardo Corona, Andrea Vicentino, Santo Peranda, Antonio Aliense, Pietro Malombra ed infine Girolamo Pilotto: cfr. BOSCHINI, *Breve Istruzione*. Per l'artista che riesce a fondere la lezione di Giuseppe Salviati con la maniera romana e il luminismo tintorettesco si veda A. COSMA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, 2007, pp. 258-261 (con bibliografia precedente); A. PIAI, *Pietro Malombra prima del 1600*, in *Arte nelle Venezia. Scritti di amici per Sandro Sponza*, Saonara, 2007, p. 120. Nel 1597 è ricordato un suo «quadro in prospettiva» nel soffitto della Scuola Grande della Misericordia: cfr. S. MASON, *La decorazione pittorica e scultorea*, in G. FABBRI (a cura di), *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia. Storia e progetto*, Milano, 1999, p. 80.

23. C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, Venezia, 1648, a cura di F. VON HADELN, Roma, II, 1965, p. 159. *Museo del Prado. Catalogo de las pinturas*, Madrid, 1996, p. 211. L'udienza era avvenuta il 17 dicembre 1604.

24. B. MALOMBRA, *Al Magno Henrico 3, difensore di Santa Chiesa, di Francia e di Polonia re christianissimo*, Venezia, 1574. Cfr. PIAI, *Pietro Malombra*, pp. 117, 297.

25. R. PALLUCCHINI, *La Pittura veneziana del Seicento*, Milano, 1981, pp. 80-81.

26. Va tuttavia rammentato che Fialetti, per motivi anagrafici, non può aver assistito alle sontuose cerimonie allestite per la visita del sovrano francese. Per l'artista bolognese che dopo la formazione con Giambattista Cremonini studia nella bottega di Tintoretto, si veda G. TAGLIAFERRO, *Ad vocem*, in *Allgemeines Künstler Lexikon*, 39, 2003, pp. 309-310. Per la *Veduta di Venezia* si rimanda a M. AZZI VISENTINI, *Ancora un'inedita pianta prospettica di Venezia in un dipinto di Odoardo Fialetti per Sir Henry Watton*, «Bollettino dei Civici Musei veneziani», XXXV, 1980, 1-4, pp. 19-25. Per i suoi rapporti con Henry Watton, F. PANZARIN, *Il collezionismo inglese a Venezia nel Seicento: Henry Watton letterato, agente, collezionista, mecenate e il suo rapporto con Odoardo Fialetti*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 20, 2000, pp. 37-60 (con bibliografia

precedente).

27. Tra le molte pubblicazioni si rimanda a J.P. BABELON, N. SAINTE FARE GARNOT, *Les fresques de Tiepolo*, Parigi, Noesis, 1998.

28. Si veda F. BISUTTI, *Dalla Belle Époque alla Grande Guerra: Lady Helen Venetia D'Albernon, in Ca' Foscari Palazzo Giustinian: uno sguardo sul cortile*, p. 94.

29. Vedi *supra*, nota 8.

30. L'inizio dei lavori è un'ulteriore conferma per la datazione del dipinto che ovviamente li precede. Ringrazio Martina Frank per avermi supportato nell'identificazione e nelle ricerche su questi edifici. Per la storia del Palazzo ascritto a Baldassare Longhena, malgrado la mancanza di prove documentarie dirette, tra i testi più recenti, si rimanda a: M. FRANK, *Baldassare Longhena*, Venezia, 2004, pp. 242-261.

31. F. ONGANIA, *Il Canalazzo a Venezia*, Venezia, 1897, p. 17.

32. J.C.H. RÖSSLER, *I palazzi veneziani. Storia, architettura, restauri. Il Trecento e il Quattrocento*, Trento-Verona, 2010, p. 99. Il palazzo è ritratto già nella pianta del De Barbari e quindi, oltre alla ripresa frontale nel *Teatro delle fabbriche più cospicue della città di Venezia*, lo troviamo in molte vedute da Canaletto, ad esempio nella tela della Wallace Collection di Londra, a Bellotto, si veda *Il Canal Grande dal palazzo Foscari fino a Santa Maria della Carità*, del Nationalmuseum di Stoccolma fino a Bernardino Bison nella tela passata recentemente da Robilant-Voena a Londra: cfr. W.G. CONSTABLE, J.G. LINKS, *Canaletto, Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, II, Oxford, 1989, n. 205; B. KOWALCZYK, *Canaletto e Bellotto: l'arte della veduta*, catalogo della mostra (Torino, marzo-giugno 2008), Milano, 2008, pp. 60-63.

33. Palazzo Moro fu sopraelevato alla fine degli anni Venti del Novecento con un secondo piano nobile: cfr. G. DAMERINI, *La Ca' Moro a S. Barnaba, ora Barbini, sul Canal Grande*, Venezia, 1940, p. 69. Per palazzo Loredan dell'Ambasciatore sarebbe stato interessante poter controllare l'aspetto della porta d'acqua e la presenza del poggolo della quadrifora, che come ricorda Rössler dovrebbero risalire alla trasformazione avvenuta prima del 1575: RÖSSLER, *I palazzi veneziani*, p.161.

34. Non è nota la data del termine dei lavori di costruzione, che comunque si situano nel nono decennio del Cinquecento. Tra i nomi di progettisti proposti da Rössler troviamo Giovanni Grapiglia, Francesco Smeraldi, Antonio da Ponte in collaborazione con Contin: cfr. J.C. RÖSSLER, *Da Andrea Palladio a Francesco Contin: I Palazzi Mocenigo a San Samuele e Contarini degli Scrigni*, «Arte Veneta», 66, 2009, pp. 57-63; RÖSSLER, *I palazzi veneziani*, pp. 285-289.

35. Il sottoportico costituiva allora lo sbocco in canale di una calle chiamata «Colonne». Anche ora delle colonne racchiuse da sostegni murari reggono il portico.

36. Per la storia di palazzo Moro Lin si rimanda a B. RODRIGUEZ CAMEVARI, *La casa di Pietro Liberi sul Canal Grande a Venezia*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 9, 1974, pp. 119-136; si veda anche E. BASSI, *Palazzi di Venezia*, Venezia, 1976, pp. 480-483.

37. Per la figura poliedrica di Sebastiano Mazzoni, pittore, architetto e poeta (1611-1678) si veda N. IVANOFF, *Sebastiano Mazzoni*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 2, 1958-1959, pp. 265-268; P. BENASSAI, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze, 1999; M. ROSSI, *Il tempo ritrovato di Sebastiano Mazzoni*, «Paragone», 31, 2000, pp. 64-78; S. MAZZONI, «La Pittura Guerriera» e altri versi, intr. di M. ROSSI, con un saggio di M. LEONE, Venezia, 2008.

38. Per l'artista si veda F. PEDROCCO, *Joseph Heintz il Giovane*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma), Roma, 2002, pp. 275-285; D. D'ANZA, *Appunti sulla produzione festiva di Joseph Heintz il Giovane. Opere autografe e di bottega*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 24, 2005, pp. 7-20; D. D'ANZA, *Uno stregozzo di Joseph Heintz il Giovane*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 25, 2006, pp. 13-18.

39. Carlevarijs, *L'entrata a Palazzo Ducale dell'ambasciatore francesce de Char-mont* (12 aprile 1703), ora nella collezione Terruzzi: cfr. A. SCARPA, in *La collezione Terruzzi. I capolavori*, catalogo della mostra (Roma, marzo-maggio 2007), Milano, 2007, pp. 426-427; G. PAVANELLO, A. CRAIEVICH (a cura di), *Canaletto e i suoi splendori*, catalogo della mostra (Treviso), Venezia, 2008, pp. 91-92, 246-247. Per i dipinti in ricordo di queste cerimonie «diplomatiche» si veda anche S. TIPTON, *Diplomatie und Zeremoniell in Botschafterbildern von Carlevarijs und Canaletto*, «RIHA Journal», 8, 2010, <http://www.riha-journal.org>.