



TRIBELON  
RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

VOL. 3 | N. 5 | 2026  
SEGNI SIGNIFICANTI  
SIGNIFYING SIGNS

**Citation:** A. Sdegno, *Architectural Design between reality and idealism: Palladio and Canaletto*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 34-43.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-4002>

**Received:** March, 2026

**Accepted:** May, 2026

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Sdegno A., this is an open access peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.riviste.fupress.net/index.php/tribelon>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Journal Website:** [riviste.fupress.net/tribelon](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## IL DISEGNO DI ARCHITETTURA TRA REALTÀ E IDEALITÀ: PALLADIO E CANALETTO

*Architectural drawing between reality and idealism: Palladio and Canaletto*

ALBERTO SDEGNO

University of Udine  
alberto.sdegno@uniud.it

*The essay investigates the theme of signifying signs in architectural representation through a comparison between Andrea Palladio and Canaletto, two authors linked to Venice whose works reveal different approaches to the relationship between reality and idealization. Palladio's drawings, grounded in orthogonal projection and Vitruvian principles, transform architectural signs into instruments of order, proportion, and constructive truth. In the *Quattro Libri dell'Architettura*, representation becomes a theoretical language capable of transmitting architectural meaning beyond the built object itself. Canaletto, instead, employs perspective and pictorial illusion to create urban images that oscillate between faithful depiction and imaginative invention. His vedute and capricci reinterpret Palladian architecture as visual signs that evoke an idealized Venice, where memory and fiction overlap.*

*Particular attention is devoted to the *Capriccio with Palladian Buildings*, analyzed through perspectival restitution and AI-based visual processing. The study demonstrates how Canaletto intentionally altered the proportions of Palladio's Basilica, generating a 'double capriccio' in which architecture becomes a mutable sign suspended between truth and imagination. The comparison ultimately shows how architectural representation acts as a system of signifying signs through which reality is interpreted and transformed.*

**Keywords:** Architectural Representation, Andrea Palladio, Canaletto, Venezia, Capriccio.

«Ceci n'est pas une architecture»: così scriverebbe Renè Magritte con la nota calligrafia elementare a margine di un disegno di architettura, dichiarando laceronicamente la differenza tra oggetto concreto e sua rappresentazione, come avvenuto per la celebre *pipe*, nella quale Michel Foucault vi ha intercettato il senso di un calligramma<sup>1</sup>.

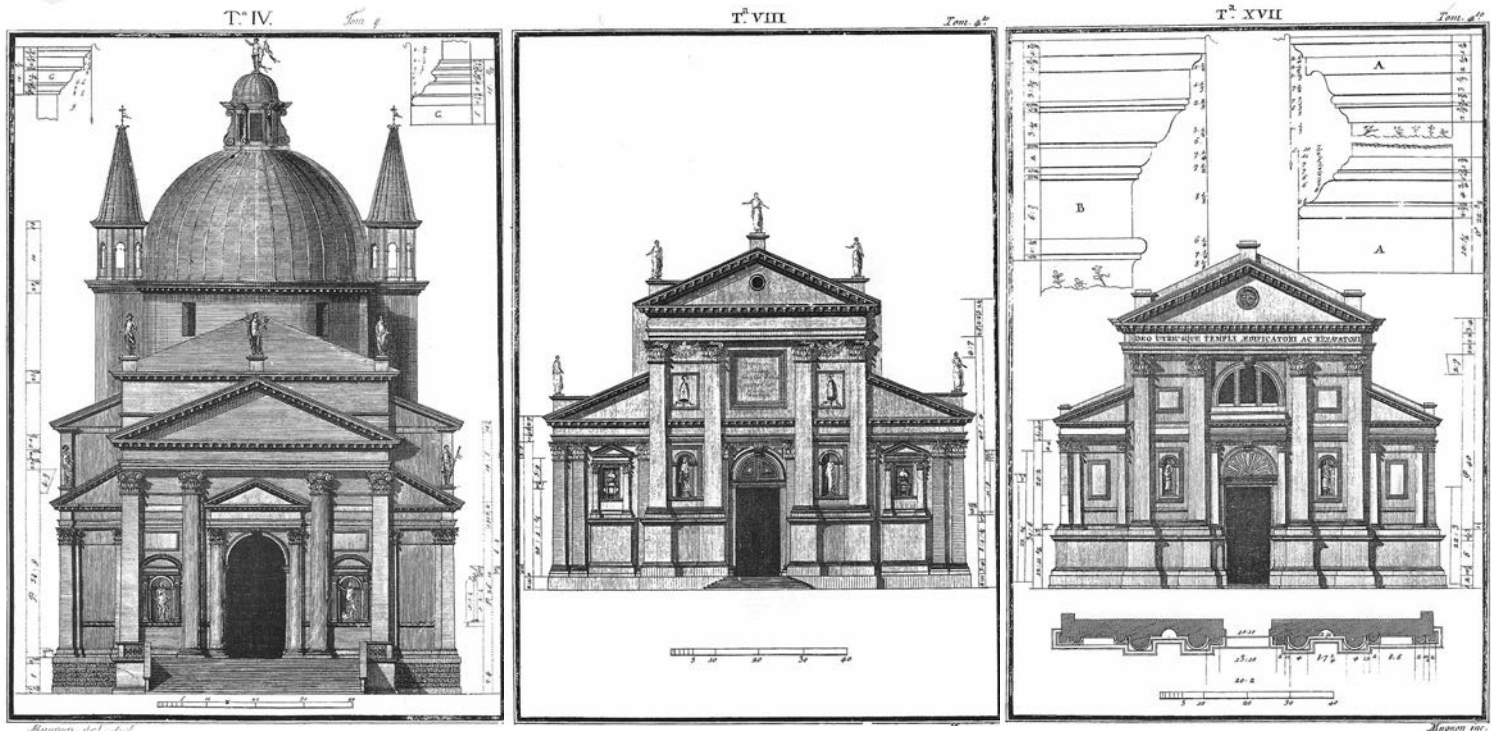
Affrontare il tema della relazione tra realtà e idealità nella figurazione di architettura può richiamare alla mente l'insieme delle rappresentazioni a tema architettonico eseguite nel corso dell'evoluzione umana, grazie alle diverse mani autoriali che le hanno prodotte. Ma, per voler dare seguito alla dicotomia sopra citata, ne possiamo adottare il registro narrativo messo a punto da Plutarco per sottolineare analogie e diversità di autori provenienti da contesti differenti, pur se all'interno di un percorso comune, quello delle *Vite*

*Parallele*<sup>2</sup>. Da questo punto privilegiato di osservazione le figure di Andrea Palladio – architetto e trattatista, padovano di nascita e vicentino di elezione – e Antonio da Canal detto il Canaletto – pittore e incisore veneziano – posseggono più di un punto di tangenza, nonostante il loro lavoro sia diviso da una distanza temporale di circa due secoli e da un percorso nel campo delle arti del tutto differente. Se il primo è un valente progettista che usa prevalentemente il disegno astratto della figurazione ortogonale che garantisce la corrispondenza grafica anche in funzione della costruzione, il secondo dipinge per una verosimiglianza prospettica, sebbene molte delle sue opere non restituiscano filologicamente le scenografie effettive delle città che rappresenta, ma siano alterate più o meno visibilmente – si pensi alle estreme soluzioni dei capricci – rispetto alla realtà urbana.

<sup>1</sup> Foucault, *Questo non è una pipa*, p. 26.

<sup>2</sup> Plutarco, *Vite parallele*.

<sup>3</sup> Cfr. in particolare: Puppi, Romanelli, Bellieni (a cura di), *Andrea Palladio a/e Venezia*; Howard, *Palladio e Venezia*.



Un fattore di comunanza tra i due è sicuramente il contesto veneziano, vissuto in forma differente: per Andrea si tratta di un temporaneo luogo di lavoro rispetto alle molte occupazioni date dagli interventi sulla terraferma, mentre per Antonio costituisce la fonte principale di ispirazione.

### Palladio e Venezia

Andrea Palladio progetta per Venezia opere di straordinaria rilevanza<sup>3</sup>, soprattutto di ambito religioso, proponendo il tema della facciata come elemento caratterizzante<sup>4</sup>. Si pensi alla Chiesa del Redentore (fig. 1) o alla Chiesa di San Giorgio (fig. 2) sull'isola omonima, alla Chiesa di San Pietro in Castello, o alla facciata di San Francesco della Vigna (fig. 3), realizzata quest'ultima subentrando a Jacopo Sansovino che aveva portato a compimento l'interno. Ma, sebbene tre di queste – San Giorgio, San Pietro e San Francesco della Vigna – siano state progettate prima del 1570<sup>5</sup>, data della pubblicazione del suo trattato<sup>6</sup>, potremmo restare delusi dal momento che non le troviamo lì presenti, tranne che per brevi riferimenti testuali a San Giorgio Maggiore nel Quarto libro<sup>7</sup>. Alcune compaiono, invece, in volumi successivi di altri autori, come in quello di Ottavio Bertotti Scamozzi<sup>8</sup>, pubblicato negli anni

1776-1783, che le descrive sia testualmente che figurativamente, inserendo anche la Chiesa delle Zitelle<sup>9</sup> e la Chiesa di Santa Lucia<sup>10</sup>. Lionello Puppi individua ulteriori interventi palladiani, come il progetto per la 'Scala d'Oro' di Palazzo Ducale<sup>11</sup>, le consulenze per la Chiesa di S. Maria della Celestia<sup>12</sup> e il progetto per l'apparato per l'ingresso trionfale di Enrico III nella città lagunare<sup>13</sup>.

Venezia, quindi, è presente nel trattato palladiano in forma anonima, non evidente, parziale, solo con poche opere: un paio di palazzi descritti figurativamente in pianta e prospetto di cui uno sicuramente progettato «per un sito in Venetia»<sup>14</sup>; una «bellissima [...] invention» per un ponte in pietra «ch'era nel mezo d'una città, la quale è delle maggiori, e delle più nobili d'Italia»<sup>15</sup>, vale a dire il Ponte di Rialto, in cui il riferimento a Venezia è sotteso con una formula retorica – come è stato scritto – che «stimola nei lettori la curiosità e il piacere dell'agnizione»<sup>16</sup>, riproducendo pianta, prospetto e sezione nella loro icastica rappresentazione su due fogli contrapposti<sup>13</sup> (fig. 4); infine vi è il Convento della Carità, descritto nel capitolo VI del secondo libro quando parla "Dell'Atrio Corinthio", dove "sono Canonici Regolari in Venetia"<sup>17</sup> (fig. 5). Quest'ultima opera – l'unica ad essere in parte realizzata – è tutta rivolta verso l'interno, «un'austerità che caratterizza l'ester-

1 | O. Bertotti Scamozzi, *Prospetto della Chiesa del Redentore*. Da: Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...*, cit., vol. IV, tav. IV.

2 | O. Bertotti Scamozzi, *Prospetto della Chiesa di S. Giorgio Maggiore*. da: Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...*, cit., vol. IV, tav. VIII.

3 | O. Bertotti Scamozzi, *Prospetto della Chiesa di San Francesco alle Vigne*. Da: Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio...*, cit., vol. IV, tav. XVII.

4 | Borgherini, Guerra, Modesti (a cura di), *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia*. Nuovi rilievi, storia, materiali.

5 | L'incarico per il progetto della Chiesa di San Giorgio Maggiore a Palladio è del 1560, il progetto è del 1565 con il completamento nel 1576 e la facciata dopo la morte di Palladio, cfr. Guidarelli, *Palladio in cantiere: la Basilica e San Giorgio Maggiore*, pp. 123 e 126-127 e Puppi, Andrea Palladio, pp. 363-369; la Chiesa di San Pietro in Castello è del 1558-59, cfr. Puppi, *Andrea Palladio*, pp. 321-323; per la Chiesa di San Francesco della Vigna Palladio è coinvolto fin dal 1562, cfr. Foscari, Tafuri, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, e Puppi, *Andrea Palladio*, pp. 345-347.

6 | Palladio, *I quattro libri dell'architettura*.

7 | Ivi, Quarto libro, cap. II, p. 7 e cap. XVI, p. 53 (in realtà p. 61).

8 | Bertotti Scamozzi, *Le Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*.

9 | Ivi, pp. 24-26.

10 | Ivi, pp. 27-28.

11 | Puppi, *Andrea Palladio*, p. 303.

12 | Ivi, pp. 396-397.

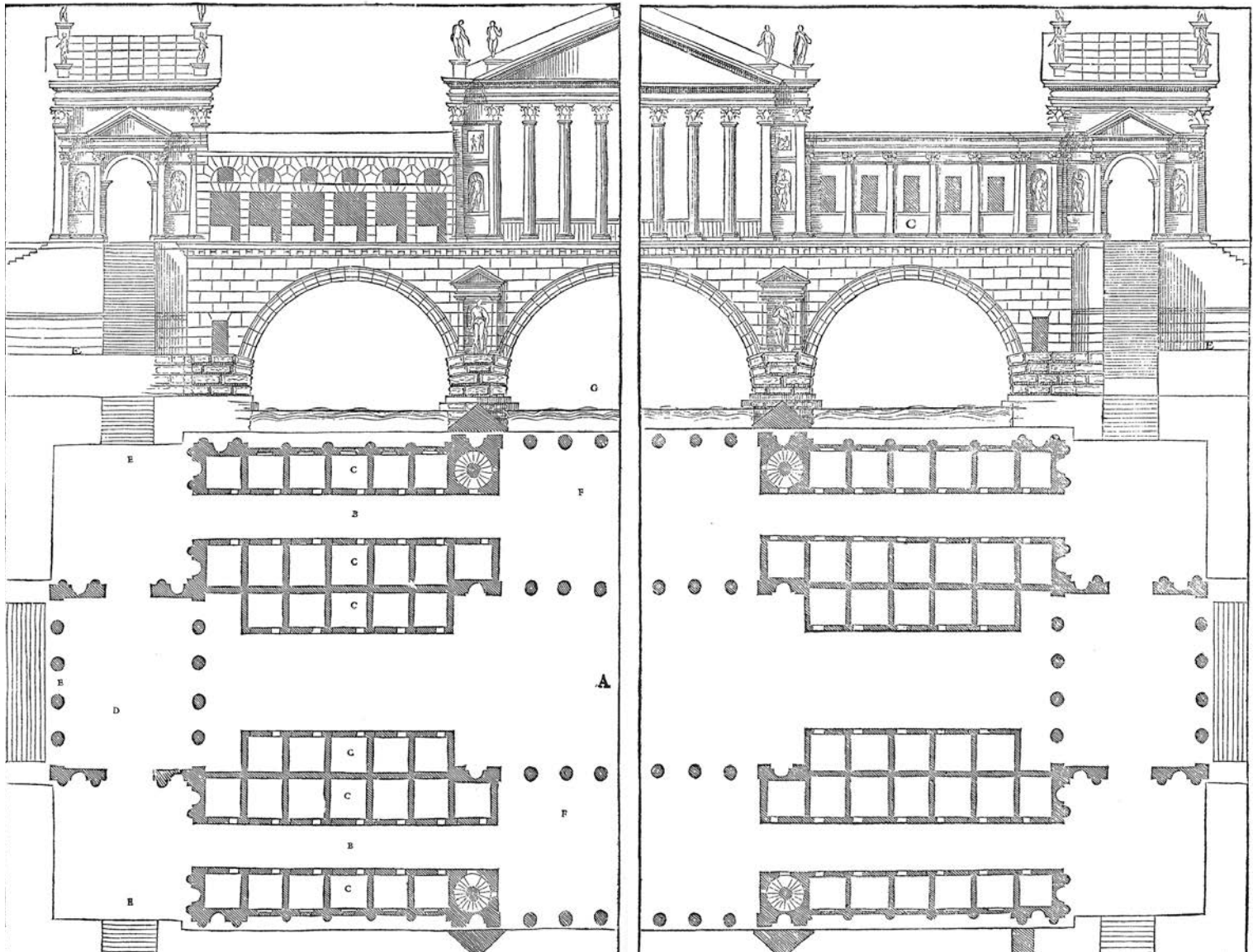
13 | Ivi, p. 407.

14 | Palladio, *I quattro libri*, cit., Secondo libro, p. 72.

15 | Ivi, Terzo libro, pp. 25.

16 | Morachiello, *I progetti di Andrea Palladio*, p. 230.

17 | Palladio, *I quattro libri*, cit., Secondo libro, pp. 29-31.



no»<sup>18</sup>, essendo priva di significativi elementi caratterizzanti in facciata; inoltre la sua ideazione nasce dall'obiettivo di "assimigliar questa casa à quelle de gli Antichi", vale a dire alla *domus* romana, sebbene con una rilevante liceità nell'organizzazione degli elementi e dei volumi<sup>19</sup>. In realtà oltre ai disegni descritti vi è anche quello della scala "ovata" presente sempre nel Convento, che però Palladio riproduce nel capitolo XXVIII del primo libro dove parla «Delle Scale, e varie maniere di quelle...»<sup>20</sup>, commentandola con queste parole: «Io ne ho fatto una vacua nel mezo nel Monasterio della Carità in Venetia: la quale riesce mirabilmente»<sup>21</sup>. A questi disegni del trattato dobbiamo aggiungere l'altro progetto per il Ponte di Rialto, quello conservato presso il Museo Civico di Vicenza<sup>22</sup>, che presenta il prospetto con una struttura a cinque arcate, di cui fornisce anche una pianta

che si espande a considerare anche la creazione di due piazze regolari alle sue estremità, di cui non fornisce indicazioni per l'alzato, che riprendono un'idea anticipata da Fra Giocondo.

Nei disegni di questi progetti si riconosce il modo di procedere dell'autore per quanto concerne la figurazione: le opere, infatti, sono presentate nella forma canonica offerta dalla triade vitruviana secondo l'interpretazione data da Daniele Barbaro nella sua traduzione del *De Architectura* di Vitruvio: mentre *ichnographia* e *orthographia* sono immediatamente riconducibili alla pianta e al prospetto, il letterato traduce il termine *scaenographia* come *sciographia* – e non come ci si potrebbe attendere nella accezione di *prospettiva* – sottolineando pertanto l'importanza del disegno in sezione «delle grossezze de i muri, degli sporti, delle ritrattioni d'ogni membro» e

4 | A. Palladio, *Pianta, prospetto e sezione del progetto per il ponte di Rialto* "Un ponte di pietra di mia invenzione". Da Palladio, *I quattro libri...*, cit., libro terzo, pp. 26-27.

<sup>18</sup> Modesti, *Il convento della Carità e Andrea Palladio. Storie, progetti, immagini*, p. 175.

<sup>19</sup> Sul tema si veda: Bassi, *Il Convento della Carità; Sdegno, Geometrie romane a Venezia. Il disegno del Convento palladiano della Carità*; Modesti, *Il convento della Carità e Andrea Palladio*, cit.

<sup>20</sup> Palladio, *I quattro libri*, cit., Primo libro, pp. 60-63.

<sup>21</sup> Ivi, p. 61.

<sup>22</sup> Avagnina, Villa (a cura di), *Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Vicenza. I disegni di Andrea Palladio*, pp. 149-151. p. 26.



DE I DISEGNI che feguono, il primo è di parte di questo Atrio in forma maggiore, & il fecondo di parte dell'Inclauetro.

DELL'ATRIO

5 | A. Palladio, *Pianta e sezione interna del convento della Carità*. Da Palladio, *I quattro libri...*, cit., libro secondo, p. 30.

6 | A. Canal, *Frontespizio delle acqueforti*. da: Canal, *Vedute altre prese da i Luoghi...*, cit., frontespizio.



aggiungendo che «in questo l'Architetto come Medico dimostra tutte le parti interiori»<sup>23</sup>. Non a caso l'autore dei disegni di questa edizione del trattato vitruviano è proprio Palladio, che pertanto si trova ad essere coinvolto in prima persona nelle scelte grafiche che ritroveremo quando dovrà rappresentare le incisioni dovrà rappresentare le incisioni ne *I quattro libri*. Tutti i disegni delle opere veneziane rispettano l'ortogonalità della figurazione – come d'altronde quasi la totalità delle incisioni del trattato – nella forma astratta che evita qualsiasi verosimiglianza proiettiva. E anche nell'impaginazione degli stessi vi è un rigore configurativo ineccepibile: se i disegni di progetto – con particolare riguardo a quelli del secondo libro – compaiono collocando il prospetto nella parte inferiore del foglio e la pianta nella parte superiore, in modo da avere una *baseline* di riferimento, in altri casi una cornice cinge le due proiezioni così da definire una impaginazione grafica di straordinaria efficacia. In entrambi i casi probabilmente si tratta di una decisione dettata dalla volontà di ottenere un allineamento grafico tale da poter costruire una cornice immaginaria che regolasse il layout, come abbiamo proposto<sup>24</sup>. Pur non essendo la sede principale di lavoro, ricordiamo che la sua presenza di Palladio risulta essere costante sul territorio lagunare, attestata dai molti do-

cumenti nell'Archivio di Stato di Venezia che lo vedono coinvolto in prima persona in opere e richieste di pareri – tra le altre cose concorrerà senza raggiungere il risultato sperato anche alla carica di "proto"<sup>21</sup> dell'Ufficio del Sal" – e dopo la morte di Sansovino, avvenuta nel 1570, risiederà stabilmente nella città lagunare, della quale risulta una parziale assenza della città lagunare dalle pagine del suo trattato, a differenza di Vicenza o Roma, città tra le più citate. Scarse sono anche le informazioni sulle motivazioni di questa poco marcata presenza veneziana ne *I quattro libri*: Tafuri al riguardo ha ricordato che «non sappiamo come i progetti di Palladio siano stati accolti, ma è noto che spesso il silenzio delle fonti è parlante»<sup>26</sup> e poco prima lo storico aveva indicato nel linguaggio delle sue architetture una possibile causa di questa condizione: «la loro lingua perentoria non ammette il colloquio con le altre, infinite lingue che trovano accoglienza a Venezia: proprio perché 'troppo fondato', il loro latino si rivela dissacrante»<sup>27</sup>.

### Canaletto e Palladio

Diverso è il caso di Canaletto la cui presenza a Venezia è confermata dalla quantità di opere a caratterizzazione veneziana della sua produzione. Varie centinaia infatti sono le prospettive

<sup>23</sup> Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura*. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567, p. 64.

<sup>24</sup> Sdegno, "Nel luogo che mi è venuto meglio": note sulla grafica dei Quattro Libri.

<sup>25</sup> La carica di proto potrebbe essere paragonata a quella di "architetto capo".

<sup>26</sup> Tafuri, *Tempo veneziano e tempo del "progetto": continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento*, p. 26.

<sup>27</sup> *Ibid.*



7, 8, 9 | Canaletto, *La Chiesa del Redentore*, 1746. Londra, collezione privata; Canaletto, *La Chiesa di San Giorgio Maggiore*, 1730-31, Londra, collezione privata; Canaletto, *Capriccio con la Chiesa del Redentore*. Collezione privata.



10 | Canaletto, *Capriccio con la Chiesa di San Giorgio Maggiore e il Ponte di Rialto*, c.a. 1746-1750. Raleigh (North Carolina), State Art Museum.

che registra nei dipinti, negli schizzi e nelle incisioni che raffigurano campi, canali e architetture della laguna veneta, in molti casi su richiesta esplicita di committenti stranieri. Quelle che però in questa sede ci interessano, sono le opere che hanno attinenza esplicita con l'opera di Palladio. Di queste Canaletto ne riconosce il valore non esitando ad inserirle nelle sue vedute, anche nella formula dell'alterazione capricciosa. È noto, infatti, che egli stesso distingueva tra le vedute "prese da i Luoghi" e quelle "ideate" come recita il frontespizio della serie di incisioni autografe pubblicata dall'artista nel 1744<sup>28</sup> e dedicate al console Joseph Smith, collezionista d'arte e principale suo committente (fig. 6). Ma questa netta distinzione, per secoli rimasta invariata, viene messa in discussione negli anni Ottanta del secolo scorso anche a seguito degli studi condotti sul quaderno di schizzi autografi venuto alla luce – il cosiddetto quaderno Cagnola, dal nome del donatore alle Gallerie dell'Accademia<sup>29</sup> – e dal ritrovamento della camera ottica con la scritta "A. Canal" negli archivi del Museo Correr di Venezia, verosimilmente dell'artista veneziano, che hanno avviato una serie di verifiche sul metodo di lavoro del pittore<sup>30</sup>. Il risultato indubbiamente più rilevante è stato quello di avanzare dubbi su questa dicotomia tra figurazione reale e elaborazione di una idealità: la prima ascrivibile all'impiego diretto della "macchina fotografica *ante litteram*", la seconda all'elaborazione per via di sovrapposizione di scenari improbabili all'interno del contesto veneziano. Il volume in due tomi di André Corboz su Canaletto pone la questione, verificando come tutta l'opera del pittore contenesse «una attività mentale combinatoria finora insospettata»<sup>31</sup>, confermata da puntuali ricostruzioni, disegni planimetrici, anche con l'aiuto di scatti fotografici.

Le opere di Palladio sono presenti sia nelle cosiddette "vedute prese dai luoghi" sia nei "capricci". Si pensi alla Chiesa del Redentore, che ritroviamo ad esempio in vari dipinti (fig. 7), alla Chiesa di San Giorgio (fig. 8), alla Chiesa di San Francesco della Vigna. A queste devono aggiungersi varie "invenzioni capricciose": quella sempre con il Redentore e alcune rovine (fig. 9), quelle con San Giorgio Maggiore, di cui una singolare che si

affaccia sulla fondamenta che porta al Ponte di Rialto (fig. 10), la Chiesa di San Francesco della Vigna, nella configurazione isolata su di un campo esteso (fig. 11), il Chiostro del Convento della Carità (fig. 12) che, seppure apparentemente fedele, ad un attento esame risulta essere molto alterato rispetto al progetto di Palladio, come abbiamo avuto modo di dimostrare<sup>32</sup> e infine le opere relative agli edifici palladiani che si affacciano su Canal Grande, tra i quali ancora la soluzione del Ponte di Rialto presente ne *I quattro libri* che fa parte delle tredici sovrapposte commissionate dal console Joseph Smith, presente tanto come soggetto autonomo (fig. 13) quanto raffigurato con due architetture realizzate a Vicenza dal nostro architetto: la Basilica palladiana a destra e uno scorcio di Palazzo Chiericati a sinistra (fig. 14). Concentreremo la nostra attenzione proprio su quest'ultima opera che dichiara in maniera evidente il rapporto tra realtà e idealità per Canaletto.

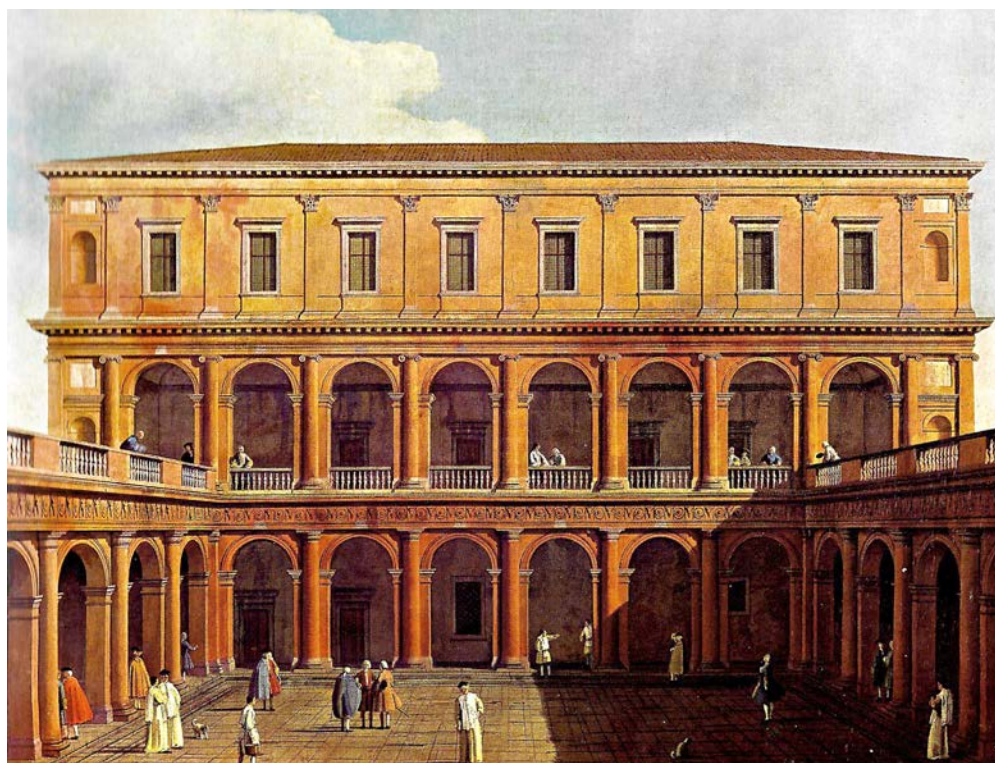
### Analisi del "Capriccio con edifici palladiani"

Il Capriccio con edifici palladiani è tra le più singolari opere di Canaletto, su cui ormai esiste una vasta letteratura. Il dipinto al quale ci riferiamo è quello conservato nelle collezioni della Galleria Nazionale di Parma, anche se sono state individuate almeno altre tre tele per similitudine di contenuti<sup>33</sup>, oltre a quella che presenta il solo ponte.

Tale quadro non viene ad essere considerato documento di un certo interesse solo da parte degli storici dell'arte, ma grazie anche al suo contenuto specifico e ai richiami evocativi che sono sottesi, è stato preso come riferimento anche da architetti che ne hanno riconosciuto il valore intrinseco. Si pensi ad esempio ad Aldo Rossi che, forse anche grazie a tale opera, ha formulato il concetto di "città analoga", che tanta importanza ha avuto fra le teorie architettoniche del secondo Novecento. Nella prefazione alla seconda edizione del suo *L'architettura della città*, scrive infatti: «ho avanzato [...] l'ipotesi della *città analoga* con cui intendevo riferirmi alle questioni teoriche della progettazione in architettura; [...] Per illustrare questo concetto ho fatto al-

cune considerazioni sulla prospettiva di Venezia del Canaletto, conservata al Museo di Parma, dove il Ponte di Rialto del progetto palladiano, la Basilica, Palazzo Chiericati vengono accostati e descritti come se il pittore rendesse un ambiente urbano da lui osservato. I tre monumenti palladiani, di cui uno è un progetto, costituiscono così una Venezia analoga la cui formazione è compiuta con elementi certi e legati alla storia dell'architettura come della città»<sup>30</sup>. E nella presentazione del fotomontaggio su *Lotus* intitolato proprio *La città analoga* per la Biennale di Venezia del 1976 considererà l'opera di Canaletto "uno straordinario collage" attraverso cui «si costruisce una Venezia immaginaria impiantata su quella vera. [...] Venezia si pone come la città analoga della repubblica veneta e di una più vasta nazione moderna: ognuno può ritrovarsi in elementi fissi e razionali, nella propria storia, e accentuare il carattere particolare di un luogo, di un paesaggio, di un momento. Sarà d'altra parte il destino dell'architettura palladiana. Saranno i tentativi dei migliori interpreti dell'architettura moderna. Senza la capacità di immaginare il futuro non può esservi soluzione per la città in quanto fatto sociale per eccellenza»<sup>34</sup>.

Più caustico il commento di Manfredo Tafuri – in risposta a Rossi sulle stesse pagine della rivista – che nello stesso quadro identifica un Canaletto che «smonta e ricostruisce, a partire da oggetti "antiveneziani", come le architetture di Palladio. La sua è una 'negazione determinata', che accoglie ed evidenzia una rimozione collettiva. [...] Certo, il viaggio rappresentato nelle fantasie del Canaletto è frutto di una sublimazione: ma è sin troppo noto quanto le "vedute" settecentesche [...] fossero espliciti materiali per un turismo di élite, che nei *Grands Tours* codificava la funzione museografica delle città italiane ridotte a improduttive parate scenografiche»<sup>36</sup>. E più oltre afferma che Canaletto vuole che «il viaggio sia completo: che non si limiti a un'edonistica accumulazione di sensazioni. Nel viaggio, bisogna essere coscienti che l'avventura cercata, per risultare totale, non deve avere limiti, che essa va proseguita all'infinito, *che da essa non si può far ritorno*. Ed infatti: «come "tornare" da una Venezia inesistente? [...] Per sua natura, il viaggio conduce a un



"montaggio" intellettuale: esso può riappacificare il viaggiatore con lo spazio e il tempo, una volta "tornato a casa". Ma se spazio e tempo sono presentati come 'problemi', come atti di costruzione soggettiva, una volta iniziato il viaggio, il percorso a ritroso è scelta rinunciataria. [...] Il "Capriccio" settecentesco rende quindi evidente che la catena delle associazioni rappresentate nel quadro [...] va moltiplicata, non bloccata»<sup>37</sup>.

Non possiamo non ricordare che questo "capriccio" è stato probabilmente suggerito da Francesco Algarotti, collezionista e promotore del pittore, che nella

11, 12 | Canaletto, *Capriccio con San Francesco della Vigna*, c.a 1731-1735. Milano, collezione privata; Canaletto, *Capriccio con il chiostro del Convento della Carità*, 1743-44. Londra, Windsor Castle, collezioni reali.

<sup>28</sup> Canal, *Vedute altre prese da i Luoghi altre ideate, frontespizio*.

<sup>29</sup> Si tratta di Don Guido Cagnola di Gazzada Schianno, in provincia di Varese, che nel 1949 dona alle Gallerie dell'Accademia di Venezia il taccuino di schizzi di Canaletto, autenticato come autografo nel 1840 da Giuseppe Borsato e da Emanuele Cicogna nel 1842. Cfr. Perissa Torrini, *Venezia e Canaletto: dalla realtà alle vedute*, p. 6.

<sup>30</sup> Non ci soffermeremo a trattare tutta la bibliografia sul tema. Basti ricordare i seguenti contributi: Moschini, *Il libro di schizzi di Canaletto alle Gallerie di Venezia*; Pignatti, *Il quaderno di disegni del Canaletto alle Gallerie di Venezia*; Nepi Scirè (a cura di), *Il quaderno di Canaletto*;



13, 14 | Canaletto, *Capriccio con il Ponte di Rialto di Palladio*, 1743-44. Londra, Windsor Castle, collezioni reali; Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani (Ponte di Rialto, Basilica palladiana e Palazzo Chiericati)*, 1750-60. Galleria Nazionale di Parma.

15 | *Analisi prospettica e geometrica del Capriccio di Canaletto con edifici palladiani* (elab. A. Sdegno).

Gioseffi, *Canaletto. Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*; Raghianti, *Procedimento del Canaletto*; Pignatti, *Canaletto e la camera ottica*; Steadman, *Canaletto's Camera*.

<sup>31</sup> Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, p. 10.

<sup>32</sup> Sdegno, *Geometrie romane a Venezia*, cit., pp. 163-181.

<sup>33</sup> Cfr. Nepi Scirè, in Fornari Schianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma*, scheda 668, pp. 55-58.

<sup>34</sup> Rossi, *L'architettura della città*, pp. 252-254.

<sup>35</sup> Rossi, *La città analoga: tavola*, p. 6.

<sup>36</sup> Tafuri, *Ceci n'est pas une ville*, pp. 11-12.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Algarotti, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, pp. 76-77 (il corsivo è nostro).

<sup>39</sup> La trasformazione è avvenuta con algoritmi di Intelligenza Artificiale di tipo *Deep Learning* basata su reti neurali, cfr. Goodfellow, Bengio, Courville, *Deep Learning*.

lettera a Prospero Pesci del 1759 scrive: «Tal fabbrica lodata a ragione dall'autor suo, dipinta e soleggiata dal pennello di Canaletto, di cui mi sono servito, non le posso dire il bello effetto che faccia massime specchiandosi nelle sottostanti acque. Ella può ben credere che non mancano al quadro né barche né gondole, che fa in eccellenza Canaletto, né qualunque altra cosa trasferir possa lo spettatore in Venezia; e le so dire che parecchi Veneziani han domandato qual sito fosse quello della città ch'essi non avevano per ancora veduto»<sup>38</sup>.

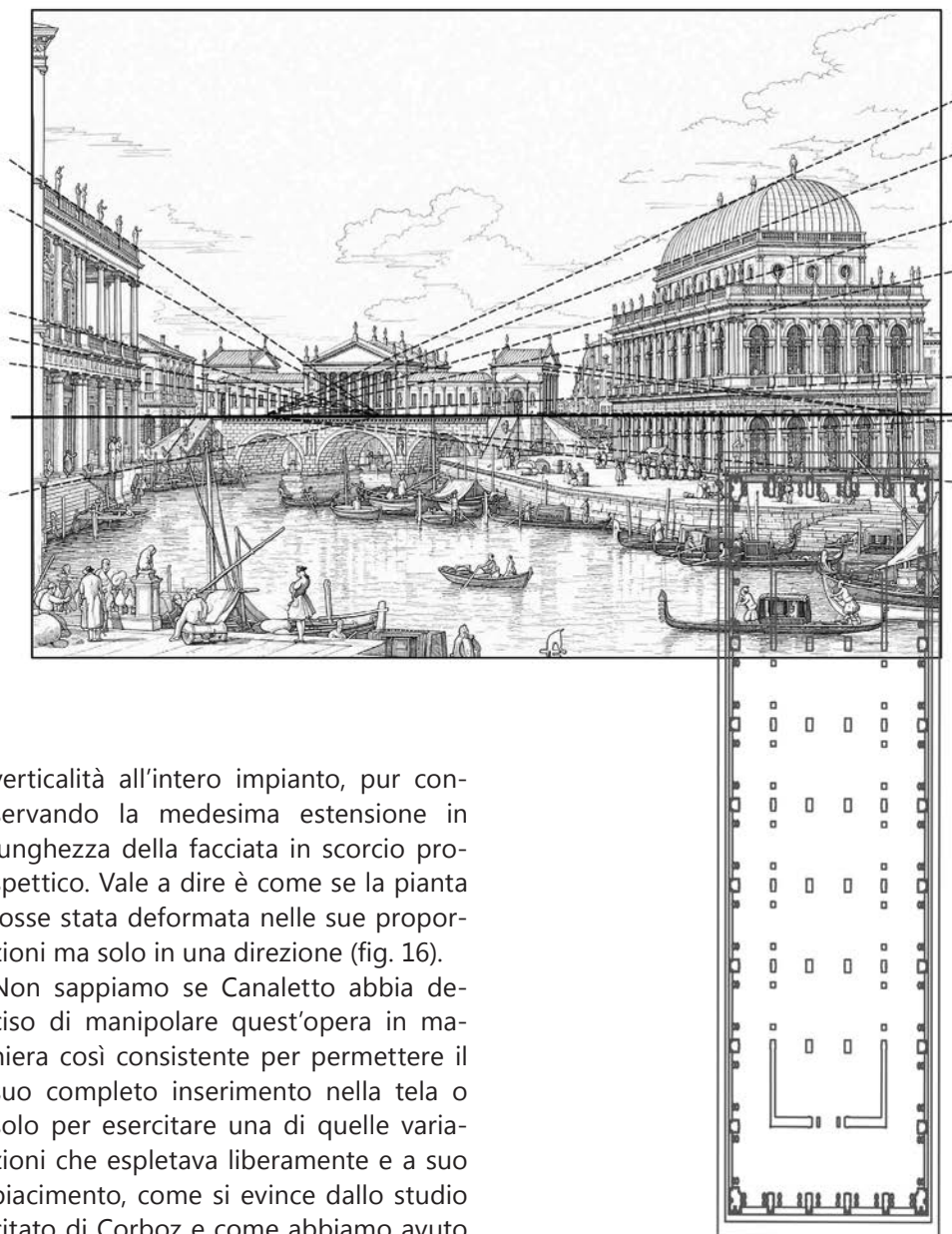
Entrando nel dettaglio dell'analisi prospettica del quadro, possiamo individuare i riferimenti proiettivi dello stesso prolungando le rette proiettanti dei tre edifici palladiani. Pur con le dovute approssimazioni che tale operazione ci riserva, dal momento che presumibilmente Canaletto non utilizzava una costruzione prospettica a partire da planimetrie e altimetrie di riferimento, e in assenza di immagini riflettoscopiche all'infrarosso che ci consentirebbero di verificare il disegno preparatorio sottostante il dipinto – nel caso ci fosse – possiamo rilevare una concordanza verso la retta di orizzonte che viene identificata in corrispondenza del piano di appoggio dei plinti delle lesene e delle colonne del ponte, sebbene ruotata di circa 0,15° – una rotazione irrilevante per le nostre finalità – rispetto

al bordo inferiore della tela. A seconda del livello di approssimazione che intendiamo applicare alla nostra indagine, le proiezioni prospettiche delle nostre tre architetture potrebbero essere assimilate sia a prospettive accidentali, essendo le rette proiettanti indirizzate verso due punti di fuga, dei quali uno in posizione molto estesa sulla retta di orizzonte, sia a prospettive frontali, se intendiamo considerare le rette proiettanti in posizione estesa come rette parallele all'orizzonte (fig. 14). Per le finalità di questa indagine risulta non significativa tale considerazione, dal momento che è immediatamente evidente che l'elemento più alterato dal punto di vista morfologico è la Basilica, mentre poco riusciamo a dire per Palazzo Chiericati, essendo presente solo una parte dell'edificio nella scena, mentre le dimensioni del Ponte – sebbene anch'esse leggermente modificate – rientrano all'interno delle normali trasformazioni che il pittore veneziano esercitava nella trasposizione pittorica.

La Basilica, quindi, risulta essere l'elemento principale dell'immagine per capire l'intervento canaletto, le cui proporzioni risultano immediatamente modificate per chi conosce quelle reali, sia a partire dalle incisioni presenti nel trattato palladiano, sia per la sua configurazione reale vicentina.

C'è da dire che in realtà è difficile pensare

“ Affrontare il tema della relazione tra realtà e idealità nella figurazione di architettura può richiamare alla mente l'insieme delle rappresentazioni a tema architettonico eseguite nel corso dell'evoluzione umana [...].



che l'autore possa aver utilizzato un accorgimento quale la camera ottica per l'intera scena, se non esclusivamente per lo scorcio laterale, essendo impossibile ottenere la stessa visione dell'opera per quanto concerne il lato corto, la cui proiezione si approssima, come abbiamo detto, ad una vista frontale.

Per individuare i contorni con maggior precisione trasformiamo l'immagine pittorica in una rappresentazione che evoca una incisione, pur mantenendo inalterate le dimensioni del quadro e le proporzioni degli elementi contenuti<sup>39</sup>. Questo ci consente di riconoscere una geometria che si approssima al quadrato avente come lati l'estensione in larghezza del fronte minore e l'altezza rilevata all'estradosso della balaustra superiore. Troviamo infatti che il rapporto tra i due lati è di circa 1:1, ovvero il prospetto in vera forma risulta essere inscritto in un quadrato avente il lato di circa 17,2 cm (fig. 15) – rispetto alle dimensioni del dipinto, che sono 58 x 82 cm, mentre il rapporto rilevabile nel disegno palladiano, e confermato dal rilevamento in sito, tra la pianta e l'alzato del lato corto è di circa 2:1.

Ciò determina una compressione del lato corto e pertanto un maggior slancio verticale degli elementi architettonici, ravvisabile soprattutto nelle arcate che, pertanto, attribuiscono una maggiore

verticalità all'intero impianto, pur conservando la medesima estensione in lunghezza della facciata in scorcio prospettico. Vale a dire è come se la pianta fosse stata deformata nelle sue proporzioni ma solo in una direzione (fig. 16).

Non sappiamo se Canaletto abbia deciso di manipolare quest'opera in maniera così consistente per permettere il suo completo inserimento nella tela o solo per esercitare una di quelle variazioni che espletava liberamente e a suo piacimento, come si evince dallo studio citato di Corboz e come abbiamo avuto modo di verificare nella restituzione del quadro relativo al Chiostro del Convento della Carità<sup>40</sup>.

Certo è che se avesse dovuto rappresentare l'intera basilica la tela sarebbe dovuta essere più grande di circa il 25% nel suo sviluppo laterale per accogliere tutto il prospetto (fig. 17), oppure sarebbe potuta entrare solo per metà dell'estensione del fronte (fig. 18). La contrazione operata dal pittore veneziano, pertanto, restituisce un'immagine che solo in parte rappresenta la realtà del progetto di Palladio realizzato a Vicenza, per cui, a seguito della nostra ricostruzione, potremmo parlare in questo caso di un "capriccio al quadrato", ovvero di un dipinto che presenta un'opera prelevata da un altro contesto – rispetto a quello relativo al sito inquadrato – ma ulteriormente altera-

16 | Restituzione della pianta della Basilica palladiana presente nel Capriccio di Canaletto con edifici palladiani (elab. A. Sdegno).



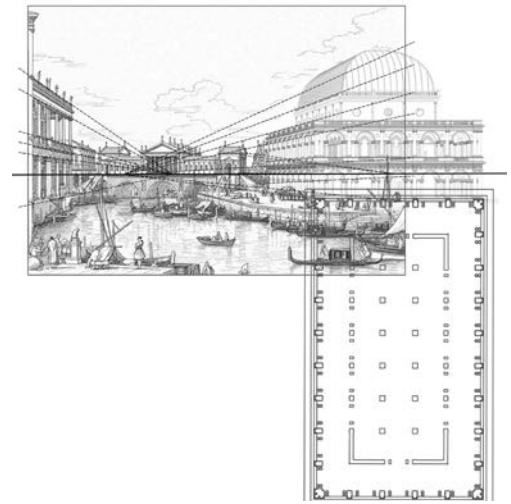
ta nella sua forma reale, tanto da trasformarla in un'altra architettura. Dal lavoro di analisi e restituzione prospettica, grazie all'impiego di algoritmi di intelligenza artificiale, possiamo ridefinire l'intenzione di Canaletto nel rispetto delle proporzioni del progetto palladiano<sup>41</sup> (fig. 18).

## Conclusioni

Il doppio registro narrativo che abbiamo voluto sottolineare ci mostra le due figure di Palladio e di Canaletto nella loro specificità tecnica nell'esecuzione di figurazioni e nell'evidente caratterizzazione in rapporto alla città lagunare: da un lato Andrea costruisce qui opere di straordinario impatto visivo nella loro concretezza costruttiva, dichiarando la sua costante presenza fisica sul territorio senza però regalarci sufficienti elaborati grafici nel trattato, ad eccezione del Convento della Carità – presentato nel volume però come approfondimento della Casa degli Antichi e solo in parte realizzato – e del progetto ideale di Ponte di Rialto del quale non specifica chiaramente la collocazione. Dall'altro Canaletto costruisce un immaginario veneziano, indossando gli abiti da architetto, producendo scenari architettonici che spesso evadono dalla loro reale configurazione o evocano scenografie impossibili come i capricci che abbiamo descritto. Dove poi l'immagine

decide di confrontarsi con alcuni progetti palladiani realizzati – come quelli vicentini trasferiti figurativamente nell'area realtina – l'alterazione si spinge fino ad una deformazione dell'opera architettonica che modifica in maniera palese l'edificio, nonostante la destrezza esercitata da Antonio nell'arte della pittura.

Realtà e idealità trovano quindi uno spazio singolare proprio nell'opera che abbiamo sottoposto ad accurata indagine prospettica: un esempio emblematico che non era mai stato riscontrato prima in pittura in una simile declinazione figurativa. Tanto che – come scriveva Pietro Guarienti in una nota biografica con il pittore ancora in vita – «da nessun de' moderni fu eguagliato nell'arte di copiare e contrafare con tanta perfezione la natura ed il vero»<sup>42</sup>.



17 | Inserimento della prospettiva e della pianta del modello digitale in dimensioni reali della Basilica palladiana nel Capriccio di Canaletto con edifici palladiani (elab. modello basilica A. Peruggia; restituzione e inserimento A. Sdegno).

18 | Inserimento della prospettiva del modello digitale della Basilica palladiana in dimensioni reali nel Capriccio di Canaletto con edifici palladiani e trattamento con algoritmi AI (elab. modello basilica A. Peruggia; restituzione, inserimento e trattamento con algoritmi AI A. Sdegno).

<sup>40</sup> Cfr. nota 32.

<sup>41</sup> Per generare l'immagine sono stati impiegati sistemi AI basati su reti neurali convoluzionali (CNN) in associazione con algoritmi di tipo Vision Transformer, cfr. Tunstall, von Werra, Wolf, *Natural Language Processing with Transformers*.

<sup>42</sup> Guarienti, *Abecedario pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi*, p. 75.

## Bibliografia

- F. Algarotti, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Marco Coltellini, Venezia 1764.
- M.E. Avagnina, G.C.F. Villa (a cura di), *Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Vicenza. I disegni di Andrea Palladio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.
- E. Bassi, *Il convento della Carità*, Centro internazionale di studi di architettura "Andrea Palladio", Vicenza 1971.
- G. Beltramini, H. Burns (a cura di), *Palladio*, Marsilio, Venezia 2008.
- O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, Francesco Modena, Vicenza 1776-1783, 4 voll.
- M. Borgherini, A. Guerra, P. Modesti (a cura di), *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Marsilio, Venezia 2010.
- D. Calabi, P. Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*, Einaudi, Torino 1987.
- A. Canal, *Vedute altre prese da i Luoghi altre ideate da Antonio Canal*, Venezia 1740-1744.
- A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Electa, Milano 1985.
- A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Einaudi, Torino 1983.
- M. Foucault, *Questo non è una pipa*, SE Studio Editoriale, Milano 1988.
- D. Gioseffi, *Canaletto. Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*, Trieste 1959.
- I. Goodfellow, Y. Bengio, A. Courville, *Deep Learning*, MIT Press, Cambridge, MA 2016.
- P. Guarienti, *Abecedario pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi*, Giambattista Pasquali, Venezia 1753.
- G. Guidarelli, *Palladio in cantiere: la Basilica e San Giorgio Maggiore*, in D. Battilotti, G. Beltramini, F. Marias, M. Bray (a cura di), *Geometria, armonia e vita. L'architettura di Andrea Palladio dall'antico al classico*, Treccani, Roma 2026, pp. 123-131.
- D. Howard, *Palladio e Venezia*, in D. Battilotti, G. Beltramini, F. Marias, M. Bray (a cura di), *Geometria, armonia e vita. L'architettura di Andrea Palladio dall'antico al classico*, Treccani, pp. 92-101.
- P. Modesti, *Il convento della Carità e Andrea Palladio. Storie, progetti, immagini*, Cierre edizioni, Sommacampagna 2005.
- P. Morachiello, *I progetti di Andrea Palladio*, in D. Calabi, P. Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*, Einaudi, Torino 1987, pp. 219-234.
- V. Moschini, *Il libro di schizzi di Canaletto alle Gallerie di Venezia*, in "Arte Veneta" 13-16, 1950, pp. 57-75.
- G. Nepi Scirè (a cura di), *Il quaderno di Canaletto*, Venezia 1997.
- G. Nepi Scirè, in Fornari Schianchi L. (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento*, Franco Maria Ricci, Milano 2000.
- A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Dominico de' Franceschi, Venezia 1570.
- A. Perissa Torrini, *Venezia e Canaletto: dalla realtà alle vedute*, in Id. (a cura di), *Canaletto. Il quaderno veneziano*, Marsilio, Venezia 2012.
- M.E. Peters, et al., *Deep contextualized word representations. In Proceedings of the 2018 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies Vol. 1*, Association for Computational Linguistics, New Orleans 2018, pp. 2227-2237.
- T. Pignatti, *Canaletto e la camera ottica*, in V. Branca (a cura di), *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel secolo dei lumi*, Firenze 1970, pp. 307-321.
- T. Pignatti, *Il quaderno di disegni del Canaletto alle Gallerie di Venezia*, Milano 1958.
- Plutarco, *Vite parallele*, Einaudi, Torino 1997.
- L. Puppi (a cura di), *L'opera completa di Canaletto*, Rizzoli, Milano 1968.
- L. Puppi, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 1999.
- L. Puppi, G. Romanelli (a cura di), *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milano 1985.
- L. Puppi, G. Romanelli, A. Bellieni, *Andrea Palladio a/e Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia*, Venezia 2010.
- A. Radford, et al., *Improving Language Understanding by Generative Pre-Training*, OpenAI, San Francisco 2018.
- C.L. Raghianti, *Procedimento del Canaletto*, in "Sele Arte" 42, 1959, pp. 33-49.
- A. Rossi, *La città analoga: tavola*, in *Lotus* 1976, 13, pp. 5-9.
- A. Rossi, *L'architettura della città, Marsilio, Padova 1970*. (ed. consultata Clup-Città Studi, Milano 1987).
- A. Sdegno, *Geometrie romane a Venezia. Il disegno del Convento palladiano della Carità, Cafoscarina*, Venezia 2005.
- A. Sdegno, "Nel luogo che mi è venuto meglio": note sulla grafica dei Quattro Libri, in H. Burns, F.P. Di Teodoro, G. Bacci (a cura di), *Saggi di letteratura architettonica. Da Vitruvio a Winckelmann*, vol. III, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2009, pp. 299-320.
- P. Steadman, *Canaletto's Camera*, UCL Press, London 2025.
- M. Tafuri, *Ceci n'est pas une ville*, in *Lotus*, 1976, 13, pp. 10-13.
- M. Tafuri, *Tempo veneziano e tempo del "progetto": continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento*, in L. Puppi, G. Romanelli (a cura di), *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milano 1985, pp. 23-26.
- L. Tunstall, L. von Werra, T. Wolf, *Natural Language Processing with Transformers*, O'Reilly Media, Sebastopol 2022.
- M. Vitruvio Pollione, *I dieci libri dell'architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567*, Il Polifilo, Milano 1987.