

Come finestre aperte Vedute riconoscibili in alcuni cori lignei dell'Italia settentrionale tra Quattrocento e Cinquecento

Lorenzo Mascheretti
Università di Verona, Italia

Abstract This article investigates the use of urban views in the decorative programs of choir stalls in Northern Italy between the fifteenth and early sixteenth centuries, focusing on a particular motif: the cityscape as seen through an illusionistic "open window." Traditionally dominated by still lifes and architectural niches, the intarsia decoration of choir stalls also began to include realistic depictions of recognizable urban settings. Starting with pioneering examples in Padua by the Canozzi brothers and continuing with the work of Giovanni Maria Platina in Cremona, the study explores how such views reflected a growing interest in perspective, geographic specificity, and civic or religious identity. It also examines the role of printed city views and the symbolic meanings these images could acquire in monastic and liturgical contexts. Special attention is given to the lost Olivetan choir in Venice's Sant'Elena, described by contemporaries as an atlas of cities under Venetian rule. Far from being mere backgrounds, these cityscapes served as complex visual devices, mediating between representation, devotion, and identity.

Keywords Choir stalls. Urban views. Intarsia. Renaissance perspective. Visual identity.

Sommario Immagini di città. - Padova. - Cremona. - Venezia.

Non è prerogativa esclusiva della pittura la metafora di cui si serve Leon Battista Alberti nel *De pictura*, allorché, descrivendo la procedura seguita per dipingere, egli ricorda come il profilo quadrangolare che delimita la composizione sia interpretabile come «una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto» (I, 19).¹

Nel corso del Rinascimento, uno dei luoghi per eccellenza in cui si avvera questa simbolica trasformazione è costituito dai cori lignei, i cui stalli hanno schienali decorati tradizionalmente da motivi che fingono l'estensione dello spazio attraverso l'abile uso della prospettiva nel mosaico di legname. André Chastel ha efficacemente

riassunto le tre tipologie di decorazione più ricorrenti: l'armadio, la nicchia e appunto la finestra. Tutte e tre presuppongono il superamento di una soglia illusionistica, corrispondente di solito a un finto limite architettonico sovrapponibile al perimetro dello schienale ligneo. Al di là, l'occhio dell'osservatore trova una realtà altra: rispettivamente ripiani con nature morte, sacelli con figure sante, panorami in cui talvolta sono ambientate storie episodiche.²

Oggetto del presente contributo è la terza tipologia e, al suo interno, alcuni casi di vedute in cui sia possibile riconoscere luoghi reali. Tra le rappresentazioni generiche di città e paesaggi

¹ Alberti 1973, 36.

² Chastel 1953, 151-2.



Peer review

Submitted 2025-08-31
Accepted 2025-10-17
Published 2025-12-15

Open access

© 2025 Mascheretti | CC BY 4.0



Citation Mascheretti, L. (2025). «Come finestre aperte. Vedute riconoscibili in alcuni cori lignei dell'Italia settentrionale tra Quattrocento e Cinquecento». *Venezia Arti*, 34, 65-76.

diffuse nei cori, infatti, si registra a partire dal Quattrocento la comparsa di esempi fortemente caratterizzati, in cui è stato possibile individuare immagini topografiche precise. Sebbene la loro

specificità sia stata talvolta ridimensionata,³ esse erano dotate di valore e costituivano oggetto di attenzione da parte dei contemporanei.⁴

Immagini di città

Nel corso del Medioevo, nelle arti figurative la rappresentazione della città costituiva prevalentemente lo scenario di ambientazione di episodi. Nel caso di fatti di cronaca, essa possedeva un alto grado di precisione, dovendo restituire con esattezza i caratteri del luogo in cui il determinato avvenimento era capitato. Ma il più delle volte, per evocare contesti lontani nel tempo o simbolici, la città si presentava come un intreccio fantastico di monumenti celebri – richiami all’antico, alla contemporaneità o ad orizzonti esotici – fusi insieme sulla base dell’esperienza collettiva e quotidiana.⁵

Una maggiore consapevolezza si registra, all’inizio del Quattrocento, in concomitanza con la riscoperta della *Geographia* di Tolomeo, che costituisce per tutta l’Europa «un importante episodio di storia culturale, da cui scaturiscono un rinnovato interesse per il mondo fisico e nuove logiche di interpretazione dello spazio reale».⁶ Queste ultime sono sistematizzate anche nei primi trattati, che hanno per oggetto la teoria prospettica: per merito delle acquisizioni teoriche e pratiche, alla diffusa tipologia di rappresentazione planimetrica ribaltata e piatta, di matrice gotica, se ne sostituisce una sempre più tridimensionale, comprendente gli edifici-simbolo del potere civile e religioso di una città, stretti attorno al suo centro urbano.⁷ L’evoluzione è apprezzabile in particolare nel contesto della produzione a stampa, come dimostrano le illustrazioni a corredo dei testi e degli apparati negli incunaboli (si pensi al *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel, stampato a Norimberga nel 1493) o i prodotti autonomi come

le piante delle città, ad esempio quelle celebri di Firenze e Venezia sullo scorcio del secolo.⁸

Forse le convenzioni rappresentative proprie della grafica seriale dovevano caratterizzare anche la pittura monumentale. I maggiori cicli sono purtroppo scomparsi, ma hanno lasciato traccia di sé nelle fonti. Come è noto, alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento Pinturicchio affrescò per papa Innocenzo VIII una serie di vedute sulle pareti della villa del Belvedere in Vaticano;⁹ nel decennio successivo, a Mantova Francesco Gonzaga incaricò Gentile Bellini di predisporre disegni per una «camera delle città», con rappresentazioni di diversi centri, tra cui Venezia, Il Cairo e Genova¹⁰ – gli stessi illustrati su alcuni testimoni manoscritti della *Geographia* tolemaica appena riscoperta.¹¹ Al di là della resa specifica delle singole vedute e dei loro debiti più o meno espliciti con la stampa coeva, queste composizioni dovevano aprirsi nelle pareti secondo impianti illusionistici di gusto antiquario, simili agli affreschi d’età repubblicana e alto-imperiale nella tradizione romana.¹²

Curiosamente lo stesso modello, dedotto dalle rovine e dalle letture ecfrastiche, è stato individuato da Charles Sterling per la modalità di raffigurazione illusionistica che interessa i cori lignei, in particolare per le nature morte in essi raffigurate.¹³ Nelle prime attestazioni, corrispondenti alle opere di Giuliano da Maiano in Toscana e in contemporanea dei fratelli Canozi da Lendinara in area padana,¹⁴ la veduta urbana si accompagna alla natura morta e anzi è fusa in essa, costituendo il contrappunto visivo che la inframmezza e la scandisce.

3 Ferretti 1982, 562-3.

4 A tal punto da essere oggi considerate fonti attendibili per la storia dell’urbanistica: Quintavalle 1964; 2005.

5 Ferretti 1986, 80. Su questo tema, per la pittura, si vedano anche i contributi in De Vecchi; Vergani 2003.

6 Monaco 2023.

7 Sulla diffusione della *Geographia* di Tolomeo nel XV secolo resta di riferimento Milanesi 1992. Si veda anche Gentile 2003.

8 Romanelli 1999; De Seta 2011; Armstrong 2015.

9 Schultz 1978.

10 Schmitt 1970.

11 Monaco 2023.

12 La Malfa 2008, 66.

13 Sterling 1959, 32.

14 Ferretti 1986, 76.

Padova

Proprio a Padova, in quello che costituisce uno dei primi esempi di coro figurato, destinato ad avere un ruolo di modello e a ispirare per decenni le altre realizzazioni a livello sovraterritoriale, si può ben comprendere la complementarità dei due generi.¹⁵ Ci si riferisce al perduto coro della Basilica del Santo, intarsiato da Lorenzo e Cristoforo Canozzi da Lendinara tra il 1462 e il 1469 e distrutto da un incendio nel 1749.¹⁶ Qui le nature morte – compendio di oggetti della liturgia, ma anche dell'artigianato e della vita quotidiana, secondo un gusto collezionistico enciclopedico ancora medievale – si alternavano alle vedute urbane. È forse la comune dimensione fisica del silenzio ad aver permesso la coesistenza e l'equiparazione dei due temi: i muti interni delle finte scansie, ravvivati solo dal ticchettio immaginario degli svegliatoi monastici, così familiare a chi partecipava alla vita cenobitica, ben si accompagnano alle vedute urbane semideserte e solitarie, dove il rumore della vita di tutti i giorni è pressoché assente, oppure relegato a luoghi tanto lontani da non essere udito. Questa condizione è indispensabile per la meditazione che nel coro – ma anche nelle sagrestie, o negli ambienti della contemplazione laica che sono gli studioli – si svolge, per favorire la concentrazione dei presenti. In questi luoghi dell'attesa, della preparazione e della riflessione la tecnica della tarsia lignea è propedeutica: lo stesso incastro meccanico, che sta alla base del processo compositivo, cattura l'occhio nelle fughe e negli interstizi delle tessere giustapposte. Nella veduta urbana l'intarsiatore trova il soggetto ideale per un simile esercizio: «l'architettura degli spigoli e delle articolazioni», per dirla con Chastel,¹⁷ permette un incredibile sfoggio tecnico e offre infine allo sguardo dell'osservatore un gustosissimo prodotto, che non si finisce di scoprire.

In un elogio indirizzato agli artisti coinvolti, novelli Parrasio, Fidia e Apelle secondo un fortunato *topos*, nel 1486 l'umanista Matteo Colacio celebrava l'arredo padovano, in cui «aed[er]s, templa, cum campanis turres. Fornicum fenestrarumque umbris. Testudinibus. Surgentibus item gradibus, cum etiam inclinatis foribus vacua videri».¹⁸ Tra queste vedute urbane così dettagliate, sarebbe stato Valerio Polidoro nel



Figura 1 Lorenzo e Cristoforo Canozzi da Lendinara, *Veduta della Basilica del Santo a Padova dal Chiostro della Magnolia*, 1462-1469, intarsio ligneo. Basilica di Sant'Antonio di Padova, Museo Antoniano (© Wikipedia Commons)

1590 a riconoscere «nell'ultimo appartamento de l'ordine più alto dell'altro lato [destro], la Chiesa del Santo, come diligentemente ivi si rapresenti».¹⁹ Lo stallo con la *Veduta della Basilica del Santo* è fortunatamente sopravvissuto [fig. 1] e si conserva insieme a un altro, rappresentante una *Porta urbana*, in un arredo moderno posto all'interno di una delle cappelle del deambulatorio del tempio francescano. Ma altri dovevano essere i soggetti di questo genere, come testimoniano i disegni del visitatore inglese John Talbot, presente in città all'inizio del Settecento.²⁰

Nel caso dello stallo ricordato da Polidoro, vi è rappresentata la Basilica del Santo da un punto di vista meridionale, con in primissimo piano

¹⁵ Ferretti 1982, 562.

¹⁶ Bonaccorsi 2021.

¹⁷ Chastel 1965, 261.

¹⁸ Colacio [1486] 1829, 16. Si veda Savettieri 1998.

¹⁹ Polidoro 1590, 10v.

²⁰ Bonaccorsi, 2021, 1769, fig. 3.

un tratto di mura merlate, forse corrispondenti a quelle medievali.²¹ È chiara, data anche la posizione privilegiata a un'estremità del coro, la volontà di esaltazione dell'importante luogo di pellegrinaggio e di sottolineatura del suo forte carattere identitario, attraverso la proposizione di un'immagine aggiornata. Essa si inserisce in un filone autocelebrativo che si sviluppa in altri luoghi della Basilica e per diverse epoche, a partire dal noto affresco trecentesco di Giusto de' Menabuoi²² e fino almeno alle tarsie marmoree dello sfondo della *Resurrezione dell'affogata* di Jacopo Sansovino.²³

La veduta tuttavia è relegata in secondo piano e diviene sfondo per un'altra composizione, ovvero quella del gioco delle antelle traforate appena socchiuse che schermano il vano illusionistico – sormontato da rosoni 'a toppo' – al pari degli stipi per riporre gli oggetti. Anzi, a ben vedere, a Padova il panorama è spinto addirittura in terzo piano, se si considera che ciascuno stallo doveva essere caratterizzato da una bifora a rilievo con archi a sesto acuto retti da esili colonne tortili: tale scelta certamente moltiplicava con successo l'effetto illusionistico, ma relegava la veduta in un ruolo ancillare e subordinato.

Cremona

Occorre cercare tra la produzione di un allievo di Cristoforo da Lendinara, il mantovano Giovanni Maria da Piadena detto il Platina, per trovare le prime vedute con piena autonomia compositiva. Ci si riferisce all'armadio per i libri corali, alla cui costruzione egli è documentato insieme a Bernardino De Lera nel 1477, probabilmente concluso entro il 1480 [fig. 2].²⁴ Nei trenta scomparti che si aprono sulla fronte dello straordinario mobile, oggi conservato presso il Museo Civico, insieme a rare figure a mezzobusto e alle solite nature morte, si trovano rappresentazioni di scorci del capoluogo padano e dei centri limitrofi, tra cui Mantova e Padova. Non più incorniciate dal gioco delle ante semiaperte, ma mostrate direttamente oltre una cornice sottilissima e scorciata, quasi coincidente con la vera modanatura perimetrale della formella, che funge da cannocchiale prospettico.

Alfredo Puerari, nei suoi studi ancora insuperati sul Platina, aveva attribuito i disegni delle vedute a De Lera, architetto e ingegnere, il quale avrebbe potuto ben essere informato degli aggiornamenti urbanistici della sua generazione nell'area dell'Italia settentrionale.²⁵ Tuttavia, è possibile che almeno nella nuova sensibilità per il valore della veduta

abbia avuto un ruolo anche il maestro intarsiatore originario di Mantova. Nella città dei Gonzaga – centro culturale in grado di esercitare all'epoca una maggiore influenza su Cremona, rispetto alla Milano sforzesca²⁶ – il Platina senza dubbio conobbe l'opera di Mantegna, autore di una delle prime vedute topografiche del Rinascimento italiano. Nella *Morte della Vergine* per la cappella di Ludovico III (1462 circa), oggi al Museo del Prado, il pittore aveva aperto una finestra sulla laguna del Mincio, con il Ponte di San Giorgio e la Rocca di Sparafucile [fig. 3].²⁷ Nella tavola di Mantegna il paesaggio assume un'incredibile autosufficienza e un peso specifico nella composizione, sganciato dalla scena sacra, se non fosse fisicamente l'elemento di congiunzione tra l'episodio inferiore della *Morte della Vergine* e quello superiore di *Cristo che ne riceve l'anima*. Questa attenzione avrebbe potuto essere presto condivisa da altri artisti e trovare una precoce applicazione proprio nel mobile cremonese, per il quale Puerari ipotizza significativamente anche il coinvolgimento del mantegnesco Antonio della Corna.²⁸

Nell'analisi dell'attività cremonese del Platina, spiace non poter disporre dell'altro armadio da sagrestia, che egli realizzò per la chiesa di Sant'Antonio abate verso il 1482. Un nuovo primato

²¹ Sulle mura medievali di Padova si veda Verdi 2006.

²² Baggio 2021.

²³ Markham Schulz 2021. Si aggiunga l'armadio della sagrestia intarsiato da Lorenzo Canozzi con San Francesco e Sant'Antonio davanti a una piazza su cui si erge una basilica del Santo con improbabile facciata a tre ordini di archi su pilastri (Buonaccorsi 2021, 1778, fig. 11). La scelta di auto-rappresentazione sarebbe presto ritornata in un cantiere locale contemporaneo come quello del coro della Basilica di Santa Giustina, opera dei maestri emiliani Domenico da Piacenza e Francesco da Parma (1467-1477), che ha più di un debito nei confronti del modello francescano: qui, alle due estremità, vi sono le rappresentazioni delle chiese di Santa Giustina e del Santo, mentre altre vedute padovane sono state riconosciute negli schienali (Marcellan 2021).

²⁴ Sul mobile e in generale sull'intera produzione cremonese del Platina resta di riferimento Puerari 1967. Si veda anche Lucco 2009.

²⁵ Per l'identificazione dei soggetti si veda Puerari 1967, 51-9.

²⁶ Puerari 1967, 74.

²⁷ Sull'opera si veda Lucco 2013, 192-197. Si veda anche Brock 2022, 58-64.

²⁸ Brock 2022, 75.



Figura 2 Giovanni Maria da Piadena detto il Platina e Bernardino De Lera, *Armadio*, 1477-1480 circa, intaglio e intarsio lignei. Cremona, Museo Civico Ala Ponzoni (© Wikipedia Commons)



Figura 3 Andrea Mantegna, *Morte della Vergine*, 1462 circa, olio su tavola. Madrid, Museo del Prado (© Museo del Prado)

caratterizzava questa realizzazione, che prevedeva per le tarsie la scelta all'avanguardia di soggetti narrativi corrispondenti ai fatti biografici del santo titolare, costituendo forse il primo esempio del filone narrativo che tanta fortuna avrebbe avuto nel corso del Cinquecento.²⁹ Anche in queste scenografie, secondo le fonti, «fabbriche e paesi meritano attenzione».³⁰

Vedute riconoscibili di città tornano nel coro per la cattedrale, il cui contratto – dopo un tentativo sventato di appropriazione indebita della commessa da parte di maestri del legno locali – è datato al 1482. Il documento cita espressamente il modello del coro padovano del Santo, impostosi ormai anche fuori confine, e contiene una clausola che obbliga il Platina a spostarsi nei maggiori centri padani, verosimilmente per accertarsi dei più aggiornati prodotti dell'intaglio e dell'intarsio lignei.³¹ Sarebbe suggestivo che le perlustrazioni fossero servite anche a procurarsi le idee per le rappresentazioni delle città poi inserite negli schienali del mobile: oltre a Cremona, quotidiana e familiare, che comunque è la prima della lista, anche altre, tra cui Milano con il suo *Castello di Porta Giovia* [fig. 4].

Incorniciate da oblunghe finestre timpanate o con lunette forate, che si aprono in murature in laterizio e sono decorate da festoni a ghirlanda, qui le vedute perdono ancora l'autonomia compositiva temporaneamente conquistata, per essere di nuovo sottomesse al ruolo di sfondi, dietro a giochi di *trompe-l'œil* che forse derivano dal rinomato esempio del Santo. Si vedano il citato postergale con lo scorcio milanese, dove il primissimo piano è occupato da una sorta di paravento damascato; o quello con la *Cattedrale e il Battistero di Cremona* [fig. 5], in cui la piazza in prossimità dell'osservatore è attraversata da un improbabile muro diruto; o ancora quello raffigurante un *Paesaggio*, quasi totalmente coperto da una tenda ad anelli decorata con un motivo a fiori di melograno [fig. 6]. L'illusionismo in quest'ultimo caso ha per oggetto proprio la finestra, che è la vera protagonista della rappresentazione, resa realisticamente attraverso il dettaglio domestico della tenda scostata. In altre occasioni, addirittura, la veduta è inserita dal Platina nello stesso schienale in cui si aprono le finte scansie, creando un effetto disorientante nell'osservatore, che si trova colline e montagne racchiuse in una scatola prospettica accanto a liuti e croci [fig. 7].

²⁹ Si contenderebbe il primato con il coro di San Francesco a Treviso (1483-1486), eseguito da Pier Antonio degli Abati, genero di Lorenzo Canozi da Lendinara, dove secondo la testimonianza ottocentesca di Domenico Maria Federici sarebbero state precocemente intarsiate scene dell'Antico e del Nuovo Testamento (Buonaccorsi 2021, 1782; Mascheretti 2024, 28).

³⁰ Si tratta della testimonianza settecentesca di Giambattista Biffi, citato in Puerari 1967, 80.

³¹ Puerari 1967, 84. Sul coro si veda anche Gritti 2014.



Figura 4 Giovanni Maria da Piadena detto il Platina, *Veduta del Castello di Porta Giovia*, 1483-1491, intarsio ligneo. Cremona, Cattedrale, coro (da Puerari 1967, tav. XXXIII)



Figura 5 Giovanni Maria da Piadena detto il Platina, *Veduta della Cattedrale e del Battistero di Cremona*, 1483-1491, intarsio ligneo. Cremona, Cattedrale, coro (da Puerari 1967, tav. XXVII)

Venezia

Da ultimo, occorre riflettere su come il genere della veduta urbana sia stato approcciato dagli esponenti di un'altra tradizione artistica, quella olivetana, tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento. Essi, rappresentati dal celebre fra Giovanni da Verona, ebbero come fondatore il converso fra Sebastiano da Rovigno († 1505), animatore di una vera e propria scuola con centro nel monastero dell'ordine in Sant'Elena in Isola a Venezia.³²

A Sant'Elena le fonti ricordano il maestro istriano attivo ecletticamente in diversi incarichi, di cui il maggiore è senza dubbio il coro ligneo per la chiesa, realizzato a partire dal 1484. Per il tema che qui si tratta, la sua perdita è assai deplorabile, dal momento che esso doveva costituire un caso unico di applicazione del genere della veduta urbana all'interno di un arredo liturgico. Lo testimoniano gli osservatori dell'epoca, a partire

³² Bagatin 2000, 26.



Figura 6 (sopra) Giovanni Maria da Piadena detto il Platina, *Veduta di un paesaggio*, 1483-1491, intarsio ligneo. Cremona, Cattedrale, coro (da Puerari 1967, fig. 127)

Figura 7 (a sinistra) Giovanni Maria da Piadena detto il Platina, *Veduta di uno stipo e di un paesaggio*, 1483-1491, intarsio ligneo. Cremona, Cattedrale, coro (da Puerari 1967, tav. XXXIV)

dal canonico Pietro Casola, che nel 1494 – in occasione della tappa veneziana del suo *Viaggio a Gerusalemme* – ebbe ad annotare: «il coro ornato de stadii tanto solenni, quanto se può dire; in li quali sono intarsiate tutte le cittadi sono in el dominio de' Veneziani; opera troppo bella». ³³ Gli fa seguito nel 1504 l'umanista fiorentino Pietro Crinito, in rapporti con Manuzio e con i membri più in vista del patriziato veneziano, che trattando dei generi di mosaico nel suo *De honesta disciplina*

citò le tarsie lignee di Sant'Elena, «in quibus nobiles Italiae urbes atque clariores sunt singulis subselliis miro picturae artificio atque elegantia singularem». ³⁴ A questi ricordi si aggiunga quello più tardo di Francesco Sansovino, il quale nella *Venezia, città nobilissima et singolare* precisò che vi erano intarsiate 34 città del mondo, «oltre ai disegni dei fogliami che vi sono et le prospettive». ³⁵

Vale la pena soffermarsi sulle citate testimonianze, che documentano la precoce fortuna del coro: se

³³ Casola [1494] 2001, 10. Per errore indica la chiesa come camaldolese.

³⁴ Crinito [1504] 1532, 326.

³⁵ Sansovino 1581, 77v.

è agevole che un visitatore di passaggio come il milanese Casola, il quale non era comunque persona qualsiasi, annoti il monumento e lo includa tra le meraviglie della città, è quanto meno sorprendente che un fiorentino come Crinito, alla ricerca di un esempio adatto a descrivere la tecnica del mosaico di legname, non lo tragga dal proprio contesto d'origine toscano, così ricco di maestri e opere, ma lo peschi in laguna. In entrambi i casi, i due forestieri paiono perfettamente in grado di riconoscere le città rappresentate, sebbene non ci sia accordo sull'estensione territoriale di questo 'atlante': Casola le ritiene tutte parte dalla Serenissima Repubblica, mentre Crinito parla delle nobili e più famose d'Italia; Sansovino, anni più tardi, scriverà addirittura «città delle principali del mondo».³⁶ La loro riconoscibilità potrebbe essere motivata dalla circolazione di altre immagini raffiguranti simili vedute urbane, che come anticipato proprio in questi anni trovano un nuovo slancio per mezzo della stampa e dalle quali forse quelle intarsiate dipendevano. Si pensi, oltre alle città che compaiono nel già menzionato *Liber chronicarum* di Schedel, alla serie xilografica che accompagna il *Fasciculus temporum* di Werner Rolewink, stampato a Venezia da Erhard Ratdolt nel 1480, o alle circa sessanta xilografie a corredo del *Supplementum chronicarum* di Giacomo Filippo Foresti, edito a Venezia nel 1486 da Bernardino Benali.³⁷

Non è possibile sapere quali città fossero rappresentate nel coro, ma sarebbe suggestivo fidarsi della versione riportata da Casola. Il ciclo diventerebbe inevitabilmente un monumento celebrativo dedicato a Venezia e alla sua potenza di terra e di mare, in un momento storico – alle soglie della calata di Carlo VIII in Italia – in cui lo stato vantava un dominio ampio dall'Adda a Cipro, appena conquistata. Non dovrebbe sorprendere che un messaggio politico così forte fosse lanciato dagli schienali di un coro: altri casi si registrano, come quello del coro di Sant'Agostino a Pesaro, in cui le vedute sono un'esaltazione della signoria sforzesca e degli effetti del suo buon governo.³⁸ Tuttavia, se a Pesaro ciò è spiegabile in forza della presenza di un potere personale, a Venezia – in una chiesa monastica – parrebbe immotivato e quasi fuori luogo. A meno di non pensare alla

funzione che il monastero di Sant'Elena in Isola ricopriva in una ricorrenza tuttora fondamentale per la vita della città, ovvero la Festa della Sensa. Qui – nel luogo dedicato all'imperatrice che, secondo una leggenda, lanciò un chiodo della Vera Croce nel Mar Adriatico per rendere i venti più favorevoli – avveniva infatti la benedizione dell'acqua lustrale e l'incontro tra il patriarca con il suo clero e il doge sul bucintoro, prima della cerimonia dello 'sposalizio del mare', con cui era celebrato il dominio della città sul mare.³⁹ Nella chiesa, questo profondo legame avrebbe potuto essere esplicitato per mezzo delle immagini nelle tarsie del coro.⁴⁰

Purtroppo non restano evidenze che consentano di conoscere l'aspetto di questi schienali, in cui il genere della veduta urbana aveva raggiunto un'estensione inedita, occupando quasi la totalità degli spazi decorativi a disposizione. L'erede di fra Sebastiano, il citato fra Giovanni da Verona, non adoperò quasi mai soggetti riconoscibili nelle proprie tarsie, preferendo – salvo rari casi – rappresentazioni architettoniche di fantasia o rielaborate in maniera personale.⁴¹

Tra il 1498 e il 1502, ma con riprese fino al 1505, a Venezia i fratelli mantovani Antonio e Paolo Mola furono impegnati presso la Basilica di San Marco, nell'esecuzione degli armadi della sagrestia.⁴² Qui, su disegni che testimoniano l'influenza anche della coeva pittura di Vittore Carpaccio e Lazzaro Bastiani, essi iniziarono la realizzazione del ciclo dedicato al santo patrono, ambientando gli innovativi episodi agiografici di fronte a fondali urbani che costituiscono uno «straordinario catalogo di architetture fantastiche e ideali protagoniste della *renovatio urbis* di fine Quattrocento» [fig. 8].⁴³

Forse una memoria del lavoro del maestro istriano resta nell'opera di un altro suo discepolo, il converso domenicano fra Damiano Zambelli, che in accordo con Marcantonio Michiel si sarebbe formato proprio a Venezia a Sant'Elena.⁴⁴ Nelle tarsie per i banchi della cappella maggiore della chiesa domenicana di Bergamo, suo luogo d'origine, fra Damiano inserì negli anni Venti del Cinquecento le immagini della *Piazza di Bergamo* e della *Piazza di Brescia* [figg. 9-10], in omaggio alla

³⁶ Sansovino 1581, 77v.

³⁷ Si veda Monaco 2023.

³⁸ Ferretti 2023.

³⁹ Cappelletti 1850, 311.

⁴⁰ Per confronto, per un'interpretazione politica del citato ciclo affrescato nel Belvedere innocenziano, si veda Sandström 1960.

⁴¹ Bagatin 2000.

⁴² Daniele 1998.

⁴³ Bergamo 2019, 171.

⁴⁴ Mascheretti 2024, 21.



Figura 8 Antonio e Paolo Mola, *Uomo con fucile che prega san Marco*, 1498-1502, intarsio ligneo. Venezia, Basilica di San Marco, arredi della sagrestia (© Wikipedia Commons)



Figura 9 Fra Damiano Zambelli, *Piazza di Bergamo*, entro il 1528, intarsio ligneo. Bergamo, San Bartolomeo, coro (© Giovanni Rabaglio)



Figura 10 Fra Damiano Zambelli, *Piazza di Brescia*, entro il 1528, intarsio ligneo. Bergamo, San Bartolomeo, coro (© Giovanni Rabaglio)

doppia cittadinanza del committente Alessandro Martinengo Colleoni: esse, raffiguranti due città all'estremo confine occidentale della Serenissima, potrebbero costituire una traccia del perduto ciclo che onorava Venezia e il suo stato.⁴⁵

Lungi dall'essere meri fondali ornamentali, queste vedute urbane intarsiate nel legno – rese attraverso ante socchiuse, bifore scolpite o cornici

sottili – si impongono dunque come dispositivi simbolici complessi. La loro adozione a motivo decorativo nei cori lignei dell'Italia settentrionale tra Quattrocento e Cinquecento rappresenta un fenomeno capace di riflettere non solo i progressi della rappresentazione prospettica, ma anche l'emergere di nuove istanze devozionali, identitarie e simboliche.

⁴⁵ Mascheretti 2024, 57. In questo caso, le vedute intarsiate sono corredate di didascalie.

Bibliografia

- Alberti, L.B. (1973). *Opere volgari*. A cura di C. Grayson. Vol. 3, Bari.
- Armstrong, L. (2015). *La xilografia nel libro italiano del Quattrocento. Un percorso tra gli incunaboli del Seminario vescovile di Padova*. A cura di P.M. Farina. Milano.
- Bagatin, P.L. (2000). *Pregchiere di legno. Tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*. Firenze.
- Baggio, L. (2021). «Giusto de' Menabuoi al Santo». Bertazzo, L.; Zampieri, G. (a cura di), *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*. Vol. 2, Roma; Bristol, 735-87.
- Bergamo, M. (2019). «La cappella di San Teodoro: documenti, ritrovamenti, ipotesi». Vio, E. (a cura di), *San Marco. La basilica di Venezia. Arte Storia Conservazione*. Vol. I, Venezia, 165-76.
- Bonaccorsi, C. (2021). «Le tarsie al Santo». Bertazzo, L.; Zampieri, G. (a cura di), *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*. Vol. 3, Roma; Bristol, 1763-87.
- Brock, M. (2022). «Le lexique du dallage dans le De Pictura II. Entre théorie et pratique: Mantegna et Bellini». *Albertiana*, 7, 23-81.
- Cappelletti, G. (1850). *Storia della Repubblica di Venezia dal suo principio sino al giorno d'oggi*. Vol. 1, Venezia.
- Casola, P. [1494] 2001. *Viaggio a Gerusalemme di Pietro Casola*. A cura di A. Paoletti. Alessandria.
- Chastel, A. (1953). «Marqueterie et perspective au XV siècle». *La revue des arts*, 3, 141-54.
- Chastel, A. (1957). *I centri italiani del Rinascimento*. Milano.
- Colacio, M. [1486] (1829). *Le intarsiature dell'antico coro della basilica di S. Antonio in Padova già deperito nell'incendio del 1749*. Padova.
- Criniti, P. [1504] (1532). *De honesta disciplina*. Basileae.
- Daniele U. (1998). *Tarsie lignee della Basilica di San Marco*. Milano.
- De Seta, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino.
- De Vecchi, P.L.; Vergani G.A. (a cura di) (2003). *La rappresentazione della città nella pittura italiana*. Cinisello Balsamo.
- Ferretti, M. (1982). «I maestri della prospettiva». Zeri, F. (a cura di), *Storia dell'Arte Italiana*. Vol. 11, Torino, 457-585.
- Ferretti, M. (1986). «Casamenti seu prospettive». Le città degli intarsiatori». *Imago urbis. Dalla città reale alla città ideale*. Milano, 75-108.
- Ferretti, M. (2023). *Il coro sforzesco di Sant'Agostino in Pesaro*. Ancona.
- Gentile, S. (2003). «La rinascita della Geographia di Tolomeo nel Quattrocento fiorentino». Cantile, A. (a cura di), *Leonardo genio e cartografo. La rappresentazione del territorio tra scienza e arte*. Firenze, 171-93.
- Gritti, J. (2014). «Cum prospectiva inaudita et quam miraculosa». Una facciata in tarsia nel coro del Duomo di Cremona». Basso, M.; Gritti, J.; Lanzarini, O. (a cura di), *The Gordian Knot: studi offerti a Richard Schofield*. Roma, 77-88.
- La Malfa, C. (2008). «La cappella Bufalini e lo stile all'antica nelle pareti dipinte di Pintoricchio a Roma». Garibaldi, V.; Mancini, F.F. (a cura di), *Pintoricchio = Catalogo della mostra* (Perugia e Spello, 2 febbraio-29 giugno 2008), Cinisello Balsamo, 59-68.
- Lucco, M. (2009). *L'armadio intarsiato di Giovanni Maria Platina*. A cura di M. Lucco. Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- Lucco, M. (2013). *Mantegna*. Milano.
- Marcellan, F. (2021). «Le geometrie della fede. Il coro ligneo intarsiato quattrocentesco dell'abbazia di S. Giustina in Padova come strumento di meditazione monastica». *Benedictina*, 68, 195-256.
- Markham Schulz, A. (2021). «La cappella del Santo, nel primo quarto del Cinquecento». Bertazzo, L.; Zampieri, G. (a cura di), *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*. Vol. 2, Roma; Bristol, 1007-28.
- Mascheretti, L. (2024). *L'intarsio ligneo all'incrocio delle arti. L'opera di fra Damiano Zambelli (1480 circa-1549)*. Roma; Bristol.
- Milanesi, M. (1992). «La Geographia di Tolomeo nel Rinascimento». Lago, L. (a cura di), *Imago mundi et Italiae. La visione del mondo e la scoperta dell'Italia nella cartografia antica (secoli X-XVI)*. Vol. 1, Trieste, 93-104.
- Monaco, G. (2023). «Vedute urbane e topografia nel Paradiso dantesco. Le illustrazioni degli inca. Benali-Capcasa e Piasi (Venezia, 1491)». Bilancia, E.; De Blasi, M.; Malatesta, S. (a cura di), *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana = Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)* (Napoli, 14-16 settembre 2023), Roma, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>.
- Polidoro, V. (1590). *Le religiose memorie scritte dal R. Padre Valerio Polidoro padovano, Conventuale di San Francesco, Dottore della sacra Theologia, Nelle quali si tratta della Chiesa del glorioso S. Antonio Confessore da Padova*. Venezia.
- Puerari, A. (1967). *Le tarsie del Platina*. Milano.
- Quintavalle, C.A. (1964). «Tarsie e urbanistica». *Critica d'arte*, 67-8, 35-46.
- Quintavalle, C.A. (2005). «Cristoforo da Lendinara: la città neoplatonica e quella storica». *Basilica cattedrale di Parma. Novecento anni di arte, storia, fede*, Parma, 211-63.
- Romanelli, G. (1999). *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*. Venezia.
- Sandström, S. (1960). «The Programme for the Decoration of the Belvedere of Innocent VIII». *Konsthistorisk tidskrift*, 29, 35-75.
- Sansovino, F. (1581). *Venezia, città nobilissima e singolare*. Venezia.
- Savettieri, C. (1998). «La Laus perspectivae di Matteo Colacio e la fortuna critica della tarsia in area veneta». *Ricerche di storia dell'arte*, 64, 5-22.
- Schmitt, U. (1970). s.v. «Bellini, Gentile». *Dizionario biografico degli Italiani*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-bellini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-bellini_(Dizionario-Biografico)/).
- Schultz, J. (1978). «Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500». *The Art Bulletin*, 60(3), 425-74.
- Sterling, C. (1959). *La nature morte*. Paris.
- Verdi, A. (2006). «Le muraglie vecchie di Padova». Banzato, D.; D'Arcais, F. (a cura di), *I luoghi dei Carraresi*. Treviso, 53-61.

