

I GRANDI CAPRICCI DEI MAESTRI VENEZIANI

di GIULIANO BRIGANTI



CANALETTO. BACINO DI SAN MARCO. PARTICOLARE.

DOPO più di un secolo di eclissi, caratterizzato da episodi marginali anche se avvincenti talvolta da spiritose fumisterie, la pittura a Venezia nel Settecento si leva nuovamente sul piano della grande pittura europea. E se già allo scadere del Seicento i veneziani si erano avveduti di esser rimasti tagliati fuori, per più di cent'anni, da quanto vi era di più vivo in Italia e in Europa, è solo agli inizi del secolo successivo che apportò di idee nuove ed originali fanno risalire improvvisamente la temperie della cultura artistica. Ciò è dovuto soprattutto alle altissime prove di alcuni pittori di "vedute", un genere, come tutti sanno, relegato allora decisamente fra i generi minori. Tanto che Antonio Canal dovette piegarsi a dipingere un quadro di prospettiva, una vera e propria esercitazione di virtuosismo, per essere accolto, tardivamente, fra gli accademici veneziani. Ma era già da tempo famoso in Europa, soprattutto in Inghilterra, più di molti suoi colleghi onorati in patria; e la sua fortuna non era affidata soltanto alla contingenza che le vedute costituivano il ricordo più tangibile, l'evocazione più concreta di luoghi amati ed ammirati durante il "grand tour", ma piuttosto al fatto che alla cultura inglese era particolarmente congeniale quella sua certezza, che può dirsi illuminista e scienziata, di raggiungere una verità assoluta, quel suo genio nel cogliere gli aspetti viventi del costume moderno, quella speculare obiettività con cui dava testimonianza di luoghi e di ambienti determinati. Principi che egli seppe volgere in poesia, come il suo grande nipote Bernardo Bellotto, collaborando, e da posizioni avanzate, al configurarsi di un Settecento anti-rococò, realista, positivo, rigoroso, la cui storia in pittura assume ogni giorno di più ai nostri occhi uno straordinario rilievo.

Più che legittima quindi necessaria ed attesa l'iniziativa di dedicare quest'anno ai vedutisti veneziani del Settecento la biennale rassegna d'arte antica organizzata dal comune di Venezia. Una mostra questa, va detto subito, particolarmente ben riuscita. Poiché il Canaletto fu certo il maggiore prota-

gonista di quella vicenda, ci si potrebbe chiedere forse se non sarebbe stato opportuno dedicare al solo Canaletto una mostra, sul genere di quelle davvero memorabili dedicate al Bellotto nel '64 e nel '65 a Varsavia, a Dresda e a Vienna. Il che avrebbe consentito di dedicare agli altri vedutisti, dai Carlevaris sino a Francesco Guardi, una mostra successiva cogliendo così anche l'occasione di esplorare più a fondo il campo del vedutismo minore sul quale, da qualche anno a questa parte, si va appuntando l'interesse della critica che ha portato al recupero di nuove personalità e quindi alla più rigorosa individuazione delle maggiori con utili chiarificazioni e distinzioni. Ma poiché si è preferito eleggere ad argomento il caso del vedutismo a Venezia nel suo insieme — una scelta alla quale non mancano in fondo valide ragioni — ritengo che Pietro Zampetti abbia fatto bene a tenere la rassegna entro i termini in cui l'ha tenuta escludendo quei problemi particolari che avrebbero certamente interessato gli specialisti ma che avrebbero tolto alla mostra una sua indubbia unità e soprattutto il ben calibrato livello della qualità.

Le origini della veduta settecentesca, come ho cercato di dimostrare recentemente, vanno ricercate a Roma, e ancora nell'ambito della cultura del Seicento. A questo nesso con Roma le prime sale della mostra portano un indubbio chiarimento e danno quindi l'avvio ad una giusta impostazione del problema. E' segno perciò di chiarezza non aver insistito troppo su mediocri fenomeni locali come quello di Joseph Heinz il giovane, relegato giustamente in anticamera, ma aver messo l'accento piuttosto su di un concreto filone di cultura iniziando la rassegna con alcune opere dell'olandese romanizzato Van Wittel che fu il primo in Europa a concepire la veduta di città in senso ottico, realistico. Non che i nesi fra Roma e Venezia, in questo campo, siano ancora del tutto chiari, per quel che riguarda soprattutto le figure del Carlevaris e di Marco Ricci. Chiari, intendo, non sotto l'aspetto della loro indubbia esistenza, che nes-

so può negare, ma per una documentabile successione cronologica nella quale la posizione del Van Wittel e il suo viaggio a Venezia costituiscono un perno sicuro. La vicenda della formazione del Carlevaris, per esempio, non ostante il giovanile viaggio romano, sembra svolgersi indipendentemente da quella dell'artista olandese. Se egli lo abbia mai incontrato, e se lo abbia incontrato a Venezia dove il Van Wittel fu nel 1694 o '95 o a Roma dove non si sa se il Carlevaris andasse prima o dopo di quell'anno non è dato, sino ad oggi, stabilire. Il certo è che più che alle vedute reali del Van Wittel il Carlevaris, in alcune sue opere giovanili databili prima del 1703 (anno in cui incise le prime vedute veneziane) e anche in altre più tarde sembra guardare piut-

Dopo lunghi anni di lavoro in comune Bruno Zevi ha deciso di sospendere la sua collaborazione all' "Espresso". La sua rubrica di architettura è stata una delle più interessanti di questo giornale. Mentre inviamo a Zevi il nostro ringraziamento e l'apprezzamento più vivi di auguriamoci che voglia di più presto riprendere la sua collaborazione.

to ad un genere diverso: cioè a quelle vedute ideate che riunivano arbitrariamente famosi monumenti romani in vista di porti fantastici o sulla riva di un fiume: un genere per intenderci alla Salvi e alla Ghisolfi. Tipico esempio la "Veduta di un porto fluviale" di Ca' Rezzonico (n. 14) che, sia detto parentesi, mi pare evidente sia il frammento di un quadro di dimensioni maggiori mancante della parte alta e della parte sinistra.

Se ci si attiene alle notizie sicure, l'apporto del Carlevaris alla storia del vedutismo veneziano può porsi difficilmente prima del 1703, anno in cui incise una serie di vedute di Venezia, ed è posteriore quindi a quello del Van Wittel la cui influenza sul Carlevaris stesso, forse, non può anticiparsi oltre quell'anno.

Per Marco Ricci le testimonianze del suo soggiorno romano, rintracciabili come reminiscenza visiva nel corso di tutta la sua opera, difficilmente possono essere in-

dividuate ad annum, in una opera cioè sicuramente eseguita a Roma. La "Veduta del Colosseo" (n. 28) non sembra, a mio avviso, portare un elemento sicuro al problema dato che la sua attribuzione a Marco Ricci, anche per il mediocre stato di conservazione, è, se pur probabile, non del tutto certa. La mostra offre tuttavia l'occasione di ammirare il grande capriccio con rovine della collezione Barilla dove, come nel suo pendant della Pinacoteca di Vicenza, il tema romano prende una consistenza nuova, ma nella fase più tarda della breve ed intensa attività dell'artista. Si può aggiungere che è un peccato che, fra tanti bellissimi disegni di Marco si sia scelto il "capriccio" degli Uffizi che non esteri a giudicare una debole copia.

Uno dei meriti maggiori della mostra è quello forse di aver portato un notevole contributo al chiarimento della formazione del Canaletto. Ancora alla cultura romana e a suggestive quanto ritardatarie reminiscenze di Claudio Lorenese e di Viviano Codazzi ci riportano le due grandi vedute ideate della collezione Cini la cui attribuzione ad un primissimo momento del Canal fu proposta da Antonio Morassi più di dieci anni fa. Se possono lasciarci in un primo momento sconcertati non c'è dubbio che l'occasione offerta di poterle studiare in vicinanza del grande "Capriccio" firmato e datato del 1723 (n. 40) e al piccolo "Capriccio" del Museo di Hartford già attribuito a Marco Ricci non manca di convincere. La scelta delle opere di Canaletto, del resto, a cominciare dalle vedute giovanili ex Liechtenstein, anteriori al 1723, è una scelta intelligente ed atta a ben documentare, in compendio, il suo straordinario curriculum e testimonia efficacemente una delle vicende più sostanziali per cui Venezia, nell'ambito del Settecento europeo, riacquista, accanto a Parigi, il grado di capitale artistica. Ottima anche la scelta di opere del Bellotto, altro grande spirito del Settecento del quale abbiamo già avuto occasione di parlare su queste colonne in occasione della mostra di Vienna. Unica macchia, forse, la presenza delle due piccole vedute della Galleria Nazionale di Roma (lascio duca di Cervinara) sulla cui autenticità vi sono molte ragioni di dubitare. Chiarificatrice altresì la presenza di un nucleo di opere sicure dei Marieschi alle quali tuttavia è difficile aggregare la fredda veduta del Bacino di San Marco (n. 123). In quanto al Guardi la sua attività di vedutista risulta meglio forse da questa mostra che non da quella di due anni or sono che poneva piuttosto l'accento sul problema del Guardi figuristi, e in fondo c'è ragione di rallegrarsene. Le due vedute di Baltimora (n. 133 e 134) derivate da incisioni del Marieschi offrono un nuovo prezioso elemento alla conoscenza della formazione del Guardi e pongono il problema, anche nel campo della veduta, della sua collaborazione con Giovanni Antonio. Circa trenta opere forse non bastano (e molte sono le assenze giustificate) a chiarire le molte questioni ancora pendenti soprattutto sulla cronologia dell'artista. Nell'ambito però delle intenzioni della mostra la scelta è molto efficace e chiude stupendamente una rassegna della quale non si può dire che bene.



CANALETTO. LA FESTA DELL'ASCENSIONE PARTICOLARE.