

A fianco, nell'ordine: Canaletto: La Piazza tra Libreria e Loggetta e Tombe allegorica dell'arcivescovo Tillotson (particolare)

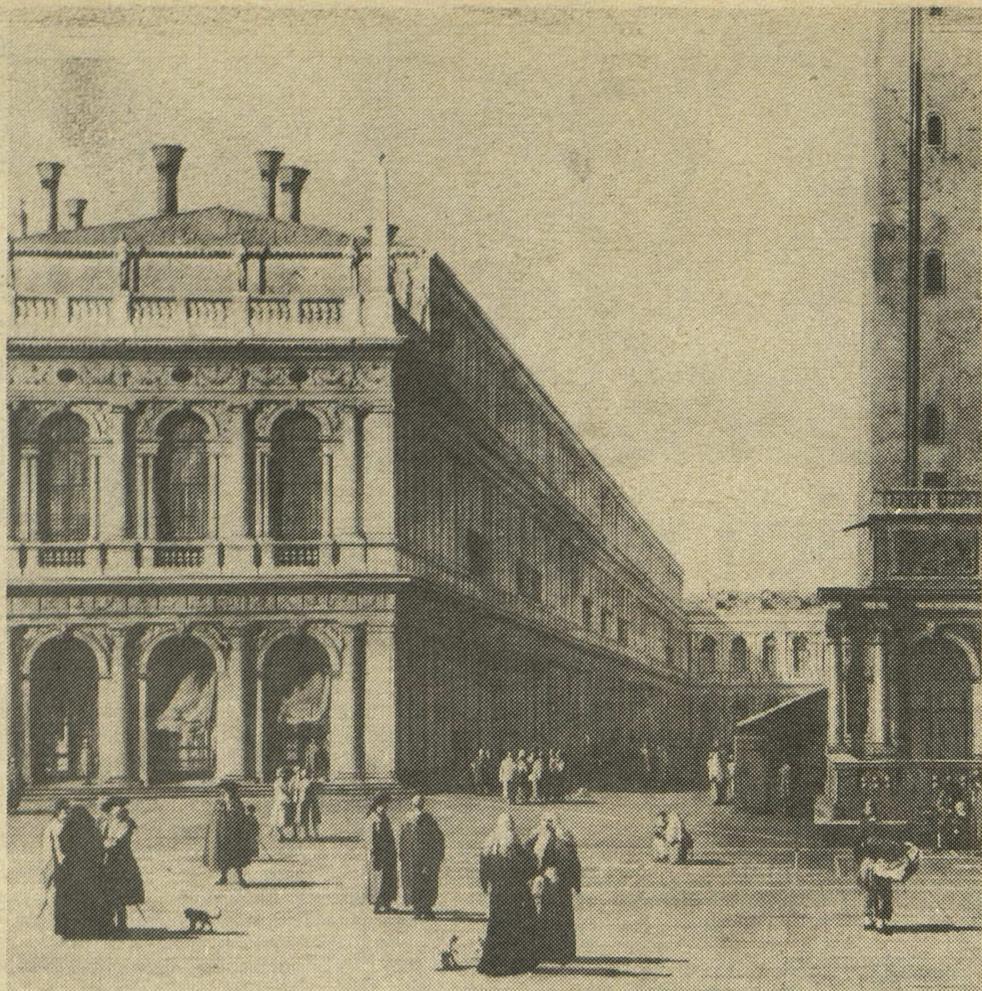
VENEZIA — Non credo di allontanarmi troppo dal vero, supponendo che Canaletto abbia dipinto a Venezia, dove nacque e dove morì e dove trascorse più di cinquant'anni della sua vita, non meno di quattrocento opere, fra vedute grandi e piccole, capricci e raffigurazioni di feste o cerimonie. Infatti, a partire dal 1720 quando, appena ventiduenne, ritornò dal breve soggiorno romano, si iscrisse alla «fraglia» dei pittori e abbandonò del tutto la pratica della scenografia che aveva intrapreso nella bottega del padre, sino al 1746 quando, artista famoso, partì per Londra dove soggiornò per un decennio; e dal 1756, data del suo ritorno definitivo in patria, sino al 1768, anno della sua morte, si sommano esattamente trentotto anni e non penso sia azzardato attribuire all'incirca un dipinto al mese ad un lavoratore così assiduo, accanito, e avido di guadagno quale egli era.

Ho fatto questo rapido calcolo, del tutto approssimativo, per arrivare alla malinconica conclusione che, di tante opere veneziane del Canaletto, a Venezia, nelle raccolte pubbliche, ce ne è rimasta soltanto una e non certo delle più belle: cioè quella *Prospettiva con portico* che dipinse nel 1765, tre anni prima di morire, per donarla, come era d'uso, all'Accademia nella quale era stato finalmente accolto solo due anni prima, più che sessantenne e non senza molte difficoltà. Quasi un ricordo, quella *Prospettiva*, delle sue iniziali invenzioni scenografiche fatte per "pratica di mano" senza contare che, trattandosi di un dono, Canaletto, che sapeva ben valutare in denaro le proprie fatiche, non aveva largheggiato troppo né in dimensioni né in impegno.

Nobili porticati

Comunque, solo una sua opera a Venezia. Né vanno meglio le cose in altre città d'Italia, dove, sempre considerando le collezioni pubbliche, le sue opere non credo superino la decina. Pochissime, dunque, se si pensa che Canaletto è tra i più grandi artisti del suo secolo non solo dell'arte italiana ma dell'arte europea; non fosse altro per questo, deve considerarsi un avvenimento eccezionale, per Venezia e per l'Italia, la bellissima mostra dedicata a Canaletto dalla Fondazione Cini all'Isola di San Giorgio, ideata e organizzata con grande impegno da Alessandro Bettagno che è riuscito ad ottenere ben 41 dipinti, tutti della più alta qualità, 75 disegni tra i più belli, fra i quali un notevole nucleo proveniente dalle raccolte reali di Windsor, e la serie completa delle acquaforti, rappresentate nei diversi "stati", in alcuni casi dal primo al quarto.

Canaletto passò gli anni della sua prima giovinezza nei teatri (a Venezia di veri teatri ce ne erano ben sette) lavorando sotto la guida del padre e insieme al fratello a dipingere scene, telari, quinte, fondalini. Viveva fra impresari, attori, "ingegneri" di macchine sce-



niche e poeti drammatici; un ambiente che ben presto gli venne a noia per la sua "indiscretezza" come egli stesso raccontò. E avrà dipinto chissà quante "vedute ad angolo", "architettura iscritte" o "prospettive su diagonale unica" alla maniera bibienese, quanti "atri regali", quanti "nobili porticati" con punti di fuga divergenti, con le colonne allineate che giungono fino alla striscia lontana del mare dove aspettano le navi dipinte dei greci o dei cartaginesi, di Attilio Regolo o del Gran Turco. Stando a quanto riferisce lo Zanetti, Canaletto "scomunicò" il teatro già nel 1719 per darsi tutto alla pittura; il che certamente avvenne solo dopo il viaggio a Roma, nel 1720. Ma la pratica prospettica e scenografica, acquisita insieme all'uso dei pennelli, quel particolare modo di vedere e di impostare una "veduta ideata" e, in qualche caso anche una veduta reale, non si dissociò mai completamente dalla sua successiva adesione poetica alla realtà, da quella sua straordinaria e irresistibile evidenza nel rappresentare quanto si rifletteva nel limpido specchio del suo sguardo.

All'ambiente teatrale il Canaletto deve probabilmente anche il suo primo rapporto con la clientela inglese che fu quella che lo sostenne per tutto il corso della sua vita. Fu infatti Owen McSwiny, impresario teatrale fallito, agente a Venezia di Lord March, poi duca di Richmond, che chiese a Canaletto di collaborare a quella sua fantastica idea, di uno snobismo culturale e aristocratico teatralmente barocco, di glorificare con raffigurazioni di immaginari monumenti sepolcrali affollati di bislacche allegorie e personaggi più in vista della storia recente dell'Inghilterra. Impresa per la quale si rivolse ad artisti bolognesi e veneziani, quadraturisti, paesisti e pittori di figura, che dovevano collaborare a tre in ogni dipinto o-

gnuno per la propria specialità. Alla mostra è presente una delle due tele che furono affidate, per la parte architettonica, al Canaletto, cioè la *Tomba allegorica dell'arcivescovo Tillotson* dove Pittoni dipinse le figure e Cimarioli gli alberi.

Questo dipinto, che si deve datare dal 1726, quando cioè la sua attività di vedutista era già avviata da qualche anno, riflette ancora i modi del suo primissimo momento giovanile di inventore di capricci prospettici con rovine, nato certamente dall'innestarsi sulla sua esperienza prima di scenografo della cultura dei pittori prospettici più antichi e anche contemporanei, che a Roma lo impressionarono forse più delle tanto famose antichità: voglio dire Codazzi, Salucci e, forse Coccorante. Ma sotto questo aspetto sono certo più importanti, al fine di precisare la sua formazione, i due bellissimi "capricci" della collezione Cini, databili verso il 1720 e anche presenti ora a S. Giorgio.

Drammatici contrasti

Uno dei meriti maggiori della mostra è indubbiamente quello di portare un concreto contributo alla conoscenza del Canaletto giovanile, degli anni Venti, avvicinando ai primi capricci le quattro vedute veneziane provenienti dalla antica collezione dei principi di Liechtenstein, divise oggi in due raccolte (Thyssen e Crespi) e qui ora riunite. Sono databili non dopo il 1723 (secondo una precisa osservazione del Pallucchini) e sono certamente fra le primissime vedute dipinte dall'artista. Difficilmente in queste quattro stupende "Venezie" troveremo un reale rapporto di discendenza dal Vanvitelli, dal Carlevarij o dal Richter, cioè da quegli

artisti che solitamente si citano come responsabili della formazione del primo Canaletto. Difficilmente si potrà andare, sotto questo aspetto, al di là della scelta del soggetto, in parte dell'inquadratura, al di là insomma di un semplice rapporto nell'ambito della parentela del "genere vedutismo" che, del resto, era allora in una fase ancora relativamente iniziale (le vedute veneziane del Vanvitelli, che sono le prime, risalgono all'ultimo decennio del Seicento). Una pittura concitata, densa, ricchissima, un colorire intenso, un drammatico contrasto, fra ombra e luce che si avvicina più al pittoresco un po' approssimativo e nebuloso dello Stom (ma con che distacco) che non al tranquillo e diffuso lume senza stagione del Carlevarij.

Ma già nei due quadri successivi, i due grandi dipinti per l'ambasciatore Bolognesi, il *Ricevimento dell'ambasciatore in Palazzo Ducale* e il *Doge sul Rucintoro*, che si riferiscono ad avvenimenti del 1729, il Canaletto dimostra di aver mutato rotta: una maggiore ricerca di obiettività in una nuova dimensione spaziale, una maggiore attenzione alla luce fenomenica, una precisione prospettica che sembra tendere all'evidenza stereometrica. Il campo visivo si allarga, il punto focale si allontana.

Da questo momento, quando Canaletto trova il suo rapporto più vero con la realtà e un più individuato modo di esprimersi, entra in scena la tante volte citata "camera ottica". Se ne è parlato molto, forse troppo e, soprattutto, le sono state attribuite più responsabilità di quante non ne abbia. Certo, Canaletto, a cominciare forse dalla fine degli anni Venti, adoperò la "camera ottica": ma la adoperò, credo, così come Caravaggio adoperava lo specchio, cioè da grande realista. Gli serviva, come stru-

mento ausiliario, non per aiutarlo a "riprodurre meccanicamente la realtà" ma per vedere quello che voleva dipingere già distaccato dal contesto naturale, fissato in una dimensione diversa, inquadrate. E nulla più. Gli forniva, in qualche caso, alcune vedute parziali di particolari architettonici che poi ricomponeva in una prospettiva diversa da quella che gli appariva sullo specchio della camera oscura; diversa, ma non per questo meno reale, anzi più reale; di quella realtà cioè che lo sguardo riflette nella mente che la forma, non della realtà che una lente proietta su di uno specchio che a sua volta riflette su un foglio di carta. Quante prove sono state fatte con la "camera ottica" per "controllare" le vedute del Canaletto.

La vita d'ogni giorno

Ma a che scopo se non per constatare le sostanziali differenze fra immagine dipinta e realtà riflessa? Che la obiettività di Canaletto non sia un'obiettività meccanica, quale è quella appunto della camera oscura, molti studiosi italiani l'hanno più volte affermato e non mi sembra quindi tanto rivoluzionaria la presa di posizione di André Corboz che in un saggio del 1974 "sur la prétendue objectivité de Canaletto" dimostra come l'artista abbia alterato la proporzione degli edifici, la scansione degli spazi e abbia ricorso in molti casi a molteplici punti di fuga. Come non accorgersi di una siffatta artificiosa alterazione guardando quello straordinario capolavoro che è la *Veduta del bacino di San Marco dalla punta della Salute* del Museo di Boston, che una pulitura fatta in occasione della mostra ci rivela nella sua luce smagliante di una limpida e fredda mattina autunnale? Come

parlare di fronte ad un tale magico spazialismo di realtà e di poesia, di semplice e verificabile obiettività?

La realtà che Canaletto cercava ogni giorno, disegnando "sul motivo" con una dedizione ed un'insistenza commovente, quasi come quella di Cézanne, non era soltanto quella realtà topografica, quell'illusionismo spaziale stereoscopico, quella luminosità fenomenica, che sembrano essere (e si è pensato che fossero) il suo primo obiettivo. La realtà che cercava, invece, era la realtà della vita; la vita stessa. Come il ronzio del sangue nelle orecchie, come il pulsare delle vene, il brusio inarrestabile della vita, della vita di ogni giorno, della vita della strada, anima, nelle sue mille intonazioni diverse, ogni veduta di Canaletto. La vita di Venezia, la vita di Londra. La vita della mattina, la vita della sera, la vita sulla laguna spazzata dal vento dove sembra di sentire lo scricchiolio delle sartie e il cigolare dei legni dei battelli o nella calma dell'estate, sull'incanto del Tamigi, a valle di Windsor, dove la dolcezza del vivere sembra diffondersi per l'aria serena.

O la vita della notte, nel plenilunio, come nei due straordinari "notturni" del Museo di Berlino, recentemente puliti, con quella semplice festa popolare a Santa Marta, sul terreno vago, davanti alle povere case di quell'estremo lembo di Venezia, con la gente che balla al lume incerto della luna che diffonde in ogni cosa una preziosa punteggiatura di luce, sparse qua e là come lucciole. Un momento magico e indimenticabile che Canaletto riesce a farci rivivere. Una immagine di vita che porta vita. Una mostra bellissima, insomma, da non mancare e della quale dobbiamo essere grati agli organizzatori e alla Fondazione Cini.

Una eccezionale mostra alla Fondazione Cini

la Repubblica

Cultura

Benvenuti nel Gran Teatro di Canaletto

di GIULIANO BRIGANTI

