

GIULIANO BRIGANTI

VAN WITTEL
E I RAPPORTI CON IL « VEDUTISMO »
VENEZIANO

ESTRATTO DA

Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica.
nel « Secolo dei Lumi »

SANSONI
FIRENZE 1971

GIULIANO BRIGANTI

VAN WITTEL
E I RAPPORTI CON IL « VEDUTISMO » VENEZIANO

La prima sala dell'attuale mostra dei Vedutisti Veneziani a Palazzo Ducale è dedicata a Gaspar Van Wittel e raccoglie una ristretta ma intelligente scelta di opere, dipinti e disegni, dell'artista olandese italianizzante. Per la stessa collocazione, proprio all'inizio della rassegna, è questo un esplicito riconoscimento del fatto che le origini della veduta settecentesca, e quindi anche del vedutismo veneziano, vadano, per molti aspetti, ricercate a Roma, e ancora nell'ambito della cultura del Seicento. È un nesso, questo con Roma, cui la mostra, non solo per la presenza del Van Wittel, ma anche tramite la rassegna delle opere di Luca Carlevarijs e Marco Ricci, porta un indubbio chiarimento e fornisce quindi l'avvio ad una più giusta impostazione del problema. È segno infatti di chiarezza nella visione storica, di cui si deve dar merito agli ordinatori, non aver insistito troppo su mediocri episodi locali seicenteschi, come ad esempio quello di Joseph Heinz il giovane di Augsburg (attivo a Venezia dal '49 al '68) che è relegato assai giustamente in anticamera. Episodi non suscettibili di sviluppo, che riguardano tutt'al più la storia del costume, delle feste, della vita veneziana e stanno solo a dimostrare quanto sia enorme il distacco, creato di poi, da una impostazione completamente diversa della visione e degli scopi. Ed è stato provvidenziale altresì aver evitato il ricorso ad episodi ancor meno pertinenti se pur non insignificanti. Potrei citare, in proposito, il poco noto Faustino Moretti, attivo a Venezia ma anche a Brescia e a Roma e morto nel 1668, o Johan Anton Eiseman di Salisburgo spesso con-

fuso con Marco Ricci o con Simonini, giunto a Venezia nel 1644 e ivi morto nel 1698. Per non dire di altri vedutisti, paesisti, pittori di rovine che per qualche loro appiglio all'aspetto della città possono trovare luogo a mala pena in una storia repertoriale e iconografica del genere « veduta di Venezia » ma non certo in quella ben diversamente individuata, autonoma, specifica, culturalmente omogenea del vedutismo veneziano. Artisti, che, in particolare, non hanno il ben che minimo peso sulla formazione del Canaletto.

Sta di fatto, ed è una contingenza sulla quale è necessario fermar l'attenzione, che nell'ultimo decennio del Seicento, al tempo cioè dell'arrivo del Vanvitelli, si può dire che non esistesse a Venezia una tradizione vedutistica corrente, ben definita, non solo ma si può dire che non esistessero quelle necessarie premesse costituite da una iconografia nel campo della pittura o in quello dell'incisione, che avesse per oggetto l'illustrazione dello straordinario e pur tanto celebrato aspetto della città lagunare. Un aspetto, d'altro canto, che la rendeva da secoli famosa e che, va notato, l'avveduto e utilitario governo della Serenissima non aveva mai trascurato di propagandare sin dal Medioevo, non foss'altro che per favorire e incrementare quella che era una indubbia e importante rendita della Repubblica: intendo il passaggio dei viaggiatori forestieri, cioè il turismo per dirla con una parola moderna che sia pure vagamente può corrispondere. Non ostante dunque che questo incontestabile interesse pubblico fosse ampiamente riconosciuto, il che indurrebbe logicamente a pensare che non si sarebbero dovute eludere le risorse della propaganda iconografica, si può affermare con certezza che ancora alla fine del Seicento, e forse anche dopo, la situazione di Venezia, era sotto questo particolare e specifico aspetto molto diversa da quella di Roma. Era caratterizzata insomma da un decisivo svantaggio. Se si pensa quanto offriva di spettacolare, di unico e quanto fosse ormai tradizionale il suo richiamo, questa lacuna può sembrare strana.

Eppure è così. E ne vedremo poi alcune ragioni. Le incisioni, più antiche, di Georg Houfnagel, che sono del 1578, con vedute della Piazza e della Piazzetta, sono eccezioni che non bastano a contraddire la regola di uno stato di fatto, e si può dire altresì che il genere non ebbe molto seguito nel secolo successivo, sì che bisogna arrivare, forse, alle minuziose e descrittive stampe di Peter Schenk, che sono poi degli inizi del secolo XVIII.

Per citare in proposito un esempio a mio vedere molto significativo si può ricordare come in quel ricco repertorio di immagini con vedute di città italiane raccolte da varie fonti che costituiscono i quattro volumi del *Theatrum Italiae* che va sotto il nome di Jean Bleau, nell'edizione del 1704, l'unica città che è rappresentata quasi esclusivamente con vedute fantastiche, completamente estranee alla realtà è proprio Venezia. Evidentemente il redattore che aveva raccolto in quell'opera, sotto molti aspetti topograficamente ben documentata, quanto aveva potuto arraffare attingendo ai repertori seicenteschi o degli inizi del secolo, non trovò a portata di mano, nel caso in questione, materiale sufficiente ed è significativo vedere come si adattasse a dare un'idea della città lagunare con alcune « vedute ideate » sul genere dei « porti italiani ». Vedute, se così possono chiamarsi, eseguite a quella maniera che era assai in voga ad Anversa o a Strasburgo e che seguiva i dettami del dubbio gusto inaugurato da artisti come il Van Bassen o il Van Dalen: il lusso architettonico italiano quale lo immaginava la ricca borghesia mercantile tedesca o fiamminga, magari sulla scorta delle incisioni dei « Palazzi moderni di Genova » raccolti e disegnati dal Rubens e pubblicati ad Anversa nel 1622. Questo accadeva ancora agli inizi del Settecento. È solo un esempio, ma è significativo per dimostrare quanto fosse diversa la situazione della veduta a Venezia nei confronti di Roma che, alla fine del secolo precedente, anche sul piano della diffusione popolare rappresentato dalle incisioni, disponeva già di un repertorio incredibilmente ricco. Si potrà dire certamente che un tale argomento che si appoggia all'esistenza o alla diffusione delle vedute topografiche incise (vedute che si vendevano molto spesso agli angoli delle strade, come i lunari e gli almanacchi, ad uso e consumo dei visitatori stranieri o per decorazione delle stanze dei più poveri) sia un argomento del tutto marginale perché si riferisce ad un'attività secondaria, pressoché artigiana nei più dei casi, un'attività insomma completamente estranea, o dipendente, dallo svolgimento della cultura artistica. In effetti è così; ma non si può dire che il fenomeno da esso lumeggiato sia irrilevante nel caso specifico di una storia della veduta come genere, della veduta in senso settecentesco, soprattutto. E sta ad indicare, fra l'altro, quale fosse il preciso orientamento della richiesta in una zona molto vasta di committenti: riflette cioè al livello della classe più bassa quelle che erano le inclinazioni di una élite e i nuovi interessi da essa promossi. Rientra,

in altre parole, come sintomo, nell'ambito di un più vasto disegno che coinvolge indirizzi culturali e non è invero né marginale né secondario. Ci indica insomma la tendenza generale di un settore della cultura artistica.

La veduta topografica infatti, la veduta ottica, speculare, esatta, di un'aspetto o di un monumento della città, la veduta come fine a se stessa e non come cornice di un avvenimento politico o mondano, la veduta insomma come « genere » autonomo era nato, se così si può dire, negli ultimi decenni del Seicento sebbene le si possa trovare una genealogia che può salire a ritroso per più di un secolo. Come « genere » quindi si era sviluppato in ritardo in confronto agli altri generi seicenteschi. Non trovò subito una sua strada esclusiva per esprimersi, e quindi un repertorio di impostazioni visive di metodi, di tecniche, non trovò cioè subito i suoi interpreti specializzati come accadde invece, per fare un esempio, alla « natura morta » che vantava tra l'altro autorevolissimi incunaboli proprio nel punto più vivo di quelle esperienze seicentesche, nello stesso Caravaggio. E una ragione era che la veduta architettonica o topografica non si prestava affatto ad alimentarsi soltanto delle esperienze realistiche reperibili ai margini del caravaggismo, esperienze nell'ambito delle quali erano nati altri « generi ». Non si può negare che proprio a questo è dovuto se, proprio nel secolo in cui i « generi » si stabilivano nelle loro singole e rigide autonomie e in specialità sempre più costringenti, la veduta topografica in Italia posticipò, nei riguardi di questi, la sua nascita e trovò il suo pieno sviluppo e la sua universale diffusione solo più tardi, nell'ambito della cultura settecentesca, una cultura cioè sostanzialmente diversa.

Ma anche attenendoci entro i termini del limite cronologico che condiziona il primo affermarsi del « genere », in un disegno generale che ne tracci la storia, la dipendenza di Venezia da Roma, o per lo meno il fatto che Roma sia in anticipo su Venezia risulta evidente e così la posizione del Van Wittel e le conseguenze del suo viaggio nella città assumono un'importanza notevole. Prima di abbandonare però il discorso generale e per far quadrare in qualche modo il breve accenno che si è fatto a proposito delle vedute incise e della loro diffusione intesa come sintomo, è necessario accennare come la precisa qualificazione della « veduta » negli ultimi decenni del Seicento, non può non considerarsi anche in dipendenza dei

suoi scopi. In altre parole per chi erano dipinte? La voga che incontrarono a partire da quegli anni rispondeva senza dubbio alle precise richieste di un mercato che può dirsi, per allora, nuovo. Va incontro, cioè, alle esigenze di una clientela interessata al loro acquisto per conservare un ricordo della città visitata. Se, in generale, non si può dire che tali scopi fossero del tutto nuovi, era nuovo certamente il tipo della richiesta alimentata non tanto dalla nobiltà residente quanto dai viaggiatori di passaggio e, in un certo senso, determinata dalla stessa qualità di questi ultimi. Per intenderci, quando Philippe de Bethune conte di Selles ordinò a Claudio Lorenese le due vedute di Campovaccino e del Campidoglio, ora al Louvre, intendeva certamente portare via con sé un tangibile ricordo del luogo dove aveva speso come ambasciatore tanti anni della sua vita. E aveva scelto quindi due dei monumenti più significativi, per antiche memorie, di Roma. Ma voleva, è lecito supporlo, che più d'ogni altra cosa risultasse l'atmosfera, il sentimento, il riflesso letterario e culturale della città, per averlo sempre presente davanti agli occhi. Ed è logico quindi che ad una siffatta richiesta intesa ad un significato principalmente simbolico e traslato, potesse tornare benissimo il fatto che Claudio avesse inserito il « suo » Campidoglio in una « veduta ideata », addirittura con un porto di mare. Le esigenze si precisarono invece in direzioni della veduta topograficamente esatta, documentaria, quando simili ordinazioni diventarono più frequenti, specialmente con il crescere delle commissioni, in Italia e a Roma soprattutto, da parte di stranieri in quel quadro del commercio artistico in cui l'intervento dell'Europa si fa più massiccio e si sostituisce in parte al declinante mecenatismo italiano sul quale si modellava ancora il conte di Bethune. Era, ripeto, un tipo di ordinazione che aveva anche i suoi lati spiccioli, le sue pratiche di piccolo commercio, in un tempo in cui i viaggiatori stranieri divenivano ogni giorno più numerosi. Ci si avvicina, insomma, all'epoca del « Grand tour ». In tale ambito non si ricercavano tanto raffigurazioni ideali e simboliche quanto vivi ricordi di una realtà cittadina a beneficio di una curiosità che non era più motivata esclusivamente da una cultura di tipo umanistico e dalla coscienza letteraria e sentimentale della passata grandezza. È un mutarsi del gusto, questo, che può essere messo in stretto rapporto con il nuovo impulso assunto dal viaggiatore. Non era, infatti, il viaggiare legato soltanto a ragioni commerciali ed era tramontato da tempo

l'impulso religioso che spingeva a viaggiare per visitare reliquie o per intraprendere il pellegrinaggio in Terra Santa. Bisogna pensare però che soprattutto a queste tre ragioni era legato, nel passato, il turismo veneziano. Si viaggiava ora per conoscere, per allargare il proprio orizzonte, per istruirsi. E così come erano diversi gli scopi erano diverse anche le classi sociali dei viaggiatori. Sono fatti che incidono direttamente sulla storia della « veduta ». Ma va notato a questo proposito che un movente culturale non era assente dalle intenzioni dei nuovi committenti. Le nuove classi che si affacciano alla storia, nuove o per nazione o per origine sociale, quelle che si apprestano a divenire le nuove classi dominanti, tendono, si sa, quasi per nobilitarsi, ad assumere la cultura o almeno gli atteggiamenti culturali della classe dominante che le ha precedute. Anche se in qualche modo, sollecitati da nuovi impulsi, tendono insensibilmente a rinnovarli. È così che il generale atteggiamento classicista proprio della élite seicentesca era il motivo culturale dominante dei viaggiatori della fine del Seicento e di tutto il secolo successivo. È per questo che una città come Roma, ricca più di ogni altra di antiche memorie, o come la stessa Napoli, città dove la presenza dell'antico si poteva incontrare ad ogni piè sospinto, potessero costituire il polo principale dell'attrazione. Ed è questa forse la principale ragione del fatto cui abbiamo prima accennato che determina la povertà iconografica di Venezia nei confronti di Roma. Naturalmente questo riguarda le origini. Col tempo le cose mutarono: il concetto di pittoresco, sempre affiancato ad una particolare visione del classicismo, non tardò a prevalere, a dare incentivo alla curiosità e all'interesse. E Venezia entrò trionfalmente nel giuoco.

Sebbene non abbia accennato affatto quale fu, nel corso del Seicento, la genesi della « veduta » a Roma, la sua genesi cioè limitata ai fatti artistici che si susseguirono durante tutto il secolo nella città, tuttavia le poche considerazioni generali sin qui fatte dovrebbero essere sufficienti a dimostrare quanti sono gli argomenti sostanziali che, nel quadro di una storia generale del vedutismo, sanciscono il vantaggio cronologico di Roma nei confronti di Venezia. Considerando ora il fatto che il Van Wittel, che fu del vedutismo romano in senso settecentesco non solo l'iniziatore ma anche il maggiore esponente, soggiornò a Venezia nell'ultimo decennio del Seicento e ci diede senza dubbio le prime vedute della città secondo i nuovi principi ottici e

secondando i nuovi interessi visivi della classe committente, verrebbe logica la conclusione che oltre al vantaggio cronologico si debba parlare anche di una vera e propria decisiva influenza. Devo dire però che sotto questo aspetto le cose non sono così facili a stabilirsi. Forse anche per la difficoltà che si incontra, che è una sorta di difficoltà psicologica, a dimostrare come un fenomeno artistico minore abbia potuto dar l'avvio ad un altro di tanto maggiore. Non c'è dubbio tuttavia che il soggiorno veneziano del Van Wittel e le molte vedute che dipinse della città lagunare assume un'importanza del tutto particolare perché fa inserire la storia dell'artista olandese nella storia, tanto più illustre, del grande vedutismo veneziano del Settecento e in particolare del Canaletto. Ma come? La nozione, va bene, non è nuova: già il Mariette aveva affermato che il Canaletto « a travaillé dans la manière de Van Vytel » e in tempi moderni il Constable notava giustamente che l'influenza del Van Wittel su Antonio Canal non è stata forse valutata come si dovrebbe, e anche il Moschini e il Morassi accennavano all'importanza della questione. C'è da chiedersi ancora però in quale misura si può valutare la sua interferenza diretta, e non solo sul Canaletto ma anche sul Carlevarijs e quindi sulle origini di tutto il vedutismo veneziano, e soprattutto attenendosi ad uno stretto registro dei tempi, c'è da chiedersi per quali tramite essa si esplicò.

Si può dire subito, forse, che, al fine di una influenza diretta, il suo viaggio a Venezia avvenne troppo presto. Ma atteniamoci ai fatti. Probabilmente prima del 1690 il Van Wittel inizia i suoi viaggi nell'Italia del Nord. Il suo stile, allora, era già completamente formato, aveva stabilito i suoi metodi, la sua tecnica. Se diamo fede ad una scritta dietro ad una veduta delle Isole Borromee nella Collezione Colonna, nel 1690 è in Lombardia, sul Lago Maggiore, soggiorno che ci è testimoniato anche da vari disegni. Tornato forse nello stesso anno a Roma, riparte nel 1694, nel dicembre è a Bologna, come si può dedurre da un disegno datato in quella città, disegno esposto qui alla mostra, e probabilmente nel 1695 è a Venezia. Che vi sia stato ce lo assicura la testimonianza di molti disegni con varie vedute della città dai quali trasse vari dipinti, anche in anni posteriori, dipinti che sono infatti variamente datati. La più antica veduta veneziana del Van Wittel è del 1697 (la veduta del molo della Piazzetta e del Palazzo Ducale

di Museo del Prado, esposta anche quella alla mostra). Esistono vedute veneziane datate del 1706, del 1707, del 1710, appoggiate tutte ai disegni preparatori presi sul posto. Quella del 1707, come indica la scritta prima della data, fu eseguita certamente a Roma. La data 1697 non deve assumersi affatto come documento sufficiente a fissare l'anno del suo soggiorno a Venezia, va presa solo come sicuro termine ante quem. La data del '94-'95 resta ancora la più probabile.

È molto probabile, anzi è quasi certo, che il soggiorno veneziano del Van Wittel, fosse molto breve, valutabile a mesi, se non addirittura a settimane, ed è probabile altresì che egli sul luogo si limitasse a disegnare, senza dipingere. Rientra, del resto, questa prassi nei metodi tipici dei vedutisti che si recavano nei vari posti per trarne disegni dal vero, disegni a matita che ripassavano, elaboravano o addirittura ricopiavano nello studio e dai quali poi, in un secondo tempo, derivavano i dipinti. Un metodo che il Van Wittel stabilì fin dal tempo del suo primo soggiorno romano secondo una tecnica cui si attenne per tutta la vita e che è una tecnica in tutto simile a quella cui si attenne di poi il Canaletto e in genere tutti i vedutisti settecenteschi, i migliori almeno. Quello del procurarsi materiale attraverso i disegni era lo scopo dei viaggi. È possibile quindi che a Venezia il Van Wittel non solo non lasciasse nemmeno un dipinto, ma forse neanche un disegno, dato che i disegni servivano a lui e se li portava via con sé. Non aveva ancora in quell'epoca inaugurato il metodo di eseguire disegni a scopo di vendita, disegni acquarellati e rifiniti, di piccolo formato, che erano quasi sempre, del resto, « vedute ideate ». Sotto questo aspetto quindi, se quanto immagino è vero, non credo che la sua influenza potesse, in quegli anni, rivelarsi determinante, o anche negli anni immediatamente successivi alla sua partenza. È probabile sì che qualche ordinazione la raccogliesse sul posto (era già a quell'epoca abbastanza famoso, ricercato, e caro) e che inviasse poi da Roma, successivamente, delle vedute veneziane. Ma anche se questa possibilità non è da sottovalutare, pensando che tali vedute, se mai esisterono, poterono essere viste, non credo tuttavia che anche questa possibile evenienza abbia potuto rappresentare una diretta e immediata influenza sull'ambiente artistico. Non ci è infatti dato di registrarla. Per quelli che furono, infatti, i suoi possibili contatti con artisti o un contatto di questi con le sue opere vale la considerazione già fatta della situazione della ve-

duta a Venezia, in quegli anni. Canaletto, è ovvio dirlo, non era ancora nato, Marco Ricci non aveva ancora vent'anni ed era diversamente orientato, il Richter probabilmente non era ancora arrivato dalla Svezia (lasciò la patria circa nel 1695). Resta il caso del Carlevarijs che si era stabilito a Venezia circa quindici anni prima dell'arrivo dell'artista olandese.

Luca Carlevarijs aveva esattamente dieci anni meno del Van Wittel, ma quelle che è dato supporre siano state le fonti della sua formazione sembrano scaturire da un ambiente più antico e ci riportano ad una situazione, nella storia della veduta, che il Van Wittel aveva già da tempo superato. Il problema dello svolgimento iniziale della pittura del Carlevarijs continua ad essere considerato problema essenziale per stabilire le origini e gli ascendenti del vedutismo e del paesismo veneziano. In effetti lo è ma la mancanza di date e di notizie sicure lo rende un problema non facilmente risolvibile, e la difficoltà è aumentata dal fatto che poche sono le opere che in via di ipotesi si possono datare prima del 1703, anno in cui incise la nota serie di vedute veneziane, all'età di 36 anni, o addirittura prima del 1707, anno della sua prima « veduta » nota, il ricevimento dell'ambasciatore Lord Manchester a Palazzo Ducale del Museo di Birmingham. A Roma fu certamente, e forse anche per un tempo non breve, probabilmente nel nono decennio. Opere del Van Wittel quindi ebbe modo di vederle a Roma prima ancora che a Venezia. Ma quelle che furono in concreto le sue esperienze romane ci portano anche verso una direzione alquanto diversa. Se è sua, come è probabile, la veduta fantastica di città pubblicata dalla Brunetti non si può non notare un richiamo al rigore prospettico e alla solennità di costruzione codazziana. Dipinti poi come i « porto di mare » di Ca' Zenobio, il porto fluviale di Ca' Rezzonico (esposto alla mostra e che a me, sembra il frammento di una composizione più grande) o altri pubblicati dal Rizzi, dipinti nei quali non solo si affollano ricordi tangibili del soggiorno romano nelle architetture, nelle rovine, nello stesso paesaggio ma indicano una cultura chiaramente indirizzata verso l'ambiente artistico di Roma, sono datati generalmente ancora dell'ultimo decennio del Seicento. Sono contemporanei o posteriori quindi alle due possibilità cronologiche che egli ha avuto di conoscere opere del Van Wittel. Ma essi dimostrano, contrariamente a quanto dovrebbe dedursi dal passo del Mo-

schini che, dandoci notizia del suo giovanile viaggio romano, parla del suo interesse visivo per le « moderne fabbriche », come egli fosse ancora lontano in quegli anni dal vedutismo topografico ma si indirizzasse piuttosto verso la « veduta ideata » o i paesaggi di rovine. È sotto questo aspetto soprattutto che si possono notare in lui i frutti di una educazione in ambiente romano perché si ritrova nelle sue opere ancora un riflesso del Ghisolfi e del Salucci (nelle composizioni in particolare) ma soprattutto la concreta testimonianza del rapporto con un artista che certamente conobbe durante il suo soggiorno, Jacop de Heusch che con il Carlevarijs presenta parallelismi notevoli. Sin qui non è stato mai notato, se non per dire così, al livello inconscio, dato che non poche volte ho visto sul mercato e in collezioni quadri del de Heusch attribuiti a Carlevarijs. Al suo successivo indirizzarsi verso la veduta, che ci è testimoniato per la prima volta dalle incisioni del 1703 fu fondamentale l'esempio del Van Wittel che, nel campo, vantava, sia pure per un ristretto numero di anni, un assoluto precedente. Dai disegni preparatori per le vedute incise, conservati al British Museum, si traggono in tal senso conclusioni positive sia sotto il riguardo della tecnica che sotto quello della impostazione prospettica. Si deve quindi concludere che l'influenza dei modi vanvitelliani e l'adesione al suo metodo intervenisse nel Carlevarijs solo quando si trattava di disegnare e incidere vedute, e che avesse già avuto modo di conoscerlo anche prima di iniziare tale attività ma che si ricordasse del suo esempio solo nel caso in cui era esplicitamente richiesto. Il che ci induce a considerare quanto fossero costringenti i limiti dei generi e, nel contempo, come la tecnica stessa da essi proposta, i metodi imprescindibili da essi accettati, incidessero sul formarsi dello stile, diventassero essi stessi stile. Va notato però a questo proposito, soprattutto per il Carlevarijs, ma in genere per tutto il vedutismo veneziano, che è anche là dove i metodi compositivi, i procedimenti grafici, l'adozione di regole prospettiche, determinavano un maggior accostamento, un più concreto rapporto fra Van Wittel e i veneziani, restava pur sempre una sostanziale differenza. Questi ultimi cioè non si avvicinarono mai a quello che era in fondo uno dei principi fondamentali del suo metodo, la micrografia.

Se avesse dovuto consistere soltanto nelle prove di pittori come il Carlevarijs o il Richter, il vedutismo veneziano sarebbe stato un epi-

sodio fra i tanti che costellano la ricca storia della pittura minore settecentesca. Ma, come tutti sanno, per merito del Canaletto, dapprima, poi del Bellotto e infine dal Guardi la pittura a Venezia, nel Settecento, si leva nuovamente sul piano della grande arte europea. Ne deriva quindi che stabilire se l'opera del Van Wittel ebbe qualche peso sulla formazione del Canaletto e individuare per quali vie e in che misura questa contingenza si realizzò, rifletterebbe una luce particolare sulla posizione di anticipatore dell'artista olandese. La questione, però, non è scevra di difficoltà, non porta cioè a conclusioni sicure e positive. Lo Zanetti ci informa che nel 1719, dopo aver « scomunicato solennemente il teatro », cioè dopo aver ripudiato la giovanilissima attività di scenografo, il Canaletto si recò a Roma dove « tutto si diede a dipingere vedute dal naturale ». C'è il fatto ora che nel 1719 il Van Wittel non solo era a Roma, ma aveva raggiunto il punto culminante della sua carriera, era certo famoso, accademico di S. Luca, e non era davvero difficile incontrarsi un po' ovunque con le sue opere. Per chi avesse dovuto dipingere « vedute dal naturale » la sua opera, tanto diffusa, avrebbe dovuto costituire il punto di riferimento più sicuro, la guida più esplicita. Resta però il fatto che l'attività giovanile del Canaletto quale è stata recentemente parzialmente ricostruita, specialmente per merito del Morassi, si mostra ben lontana da quelli che erano i principi vanvitelliani. Se le sue esperienze romane lo portarono forse a rivolgersi verso un ambiente che non era molto lontano, come filone culturale, da quello del Van Wittel (l'ambiente frequentato dai paesisti e rovinisti classicisti italianizzanti) va detto che il Van Wittel allora se ne era virtualmente distaccato proprio in merito della sua strenua specializzazione di vedutista. Quali furono del resto le esperienze romane del Canaletto non si può dire sia del tutto chiaro. Lo stesso Morassi non nasconde di essere in grave imbarazzo nel decidere quali delle opere che vide a Roma fecero maggior presa su di lui. Nessun elemento preciso ci suggerisce un contatto diretto con l'artista olandese e un particolare richiamo alle sue opere. Il caso è, insomma, se ancor più problematico, non molto diverso da quello del Carlevarijs. Si dovrebbe concludere con questo, che l'opera del Van Wittel fu del tutto estranea alla genesi e allo sviluppo del vedutismo veneziano? Penso che questo non si possa dire. Oltre alle considerazioni generali già accennate

ci sono alcuni fatti che ci inducono a insistere, se pur cautamente, sul contrario.

Anche nelle poche opere esposte alla mostra infatti non è difficile rilevare come egli inaugurò virtualmente la storia della veduta veneziana, stabilendone la impostazione visiva e individuando, per primo, punti di vista che il Canaletto rese famosi. Ma il punto forse più sostanziale riguarda lo stretto rapporto che intercorse fra il metodo del Canaletto, il Canaletto non più, per così dire, romano, ma il Canaletto delle prime vedute veneziane, e il metodo del Van Wittel. Per potere analizzare questo metodo ci restano le serie dei disegni del Van Wittel della Biblioteca Nazionale di Roma (fra i quali quasi tutti i disegni preparatori per le vedute di Venezia) e l'album del Canaletto al Museo Correr o altri suoi disegni a quelli simili.

Resta da concludere che il « Vedutismo » era anche un metodo di visione, un metodo che richiedeva necessariamente determinate tecniche e tali tecniche incidevano in qualche modo nell'impostazione del linguaggio stilistico. È sotto questo aspetto che il Van Wittel, che per primo adottò le tecniche di un metodo di visione, è importante nella storia del « Vedutismo » veneziano.