

I precedenti del vedutismo settecentesco: immagini di repertorio archeologico

Corso di Storia dell'arte moderna
Prof. Elisa Debenedetti
Anno acc. 1985/86

(1986)

ERRATA CORRIGE

La foto n. 9 s'intende n. 13 e la foto n. 13 s'intende n. 9.

SUL VEDUTISMO E SULLE VICENDE CRITICHE

Sebbene la voce "veduta" o "vedutismo" non figuri nell'Enciclopedia dell'Arte e, ancora, siano del tutto inadeguati i pochi e brevi accenni al riguardo inseriti in altre voci cui rimanda l'indice generale, il grande interesse, e non solo recente, per quella particolare zona dell'arte europea del Settecento è ampiamente dimostrato dalla numerosa bibliografia che la concerne, nonché da alcune mostre impegnative come quella memorabile del Belloitto a Varsavia, Dresda e Vienna o quella, più problematica e quindi difficile, di Venezia dedicata ai vedutisti veneziani. E' chiaro che soprattutto sui grandi vedutisti veneziani si è concentrato il fuoco di quell'interesse, ma non sono mancati tentativi di chiarire i vari problemi inerenti alla "veduta" settecentesca, alle sue origini, al suo significato nell'ambito delle tendenze artistiche e culturali del secolo, al metodo di lavoro dei singoli artisti, ai rapporti con la pratica della prospettiva, con l'ottica o con altre "specialità", quali il quadraturismo o la scenografia. Io stesso ho dovuto occuparmene estesamente a proposito del Van Wittel che fu il primo, in ordine di tempo, dei vedutisti topografici nel senso settecentesco: ho cercato cioè di definire prima il termine per offrire poi una traccia d'indagine sulla storia di quel tipo di visione risalendo a fatti del primo Seicento o addirittura del secolo precedente. Una traccia insomma per la storia del "vedutismo" che si arrestava però, seguendo il percorso del Van Wittel, ai primi decenni di quel secolo, il Settecento, che fu fra l'altro anche il secolo dei vedutisti. E' sempre difficile, e più ancora noioso ripetere in termini diversi quello che si è già scritto, soprattutto se si è scritto da poco tempo. Così, di fronte all'ingrato compito di citare me stesso con troppa frequenza, ho preferito ricoprire brevemente alcune mie idee rimandando il lettore, per una più approfondita indagine sugli antecedenti e sugli inizi del Vedutismo settecentesco, al mio volume sul Van Wittel limitandomi poi a sostituire ad un vero e proprio saggio sul Vedutismo che, nella sostanza sarebbe stato di necessità ripetitivo, né più né meno che una antologia di brani tolti da quegli scritti che a mio vedere sono tra i più significativi in proposito. E ciò non tanto per dichiarare apertamente il mio debito a quanti mi hanno sovvenuto nella passata indagine, ma anche nel tentativo di offrire così una "veduta" sulle vicende critiche relative al fenomeno del vedutismo la più obbiettiva possibile. Una "veduta" direi ottenuta con la camera ottica, con un metodo cioè caro ai vedutisti e alla loro illuministica certezza della riproducibilità assoluta della realtà. Tale silloge, naturalmente, ove i brani citati sono connessi dal filo conduttore di una particolare interpretazione, segue una precisa traccia ed è divisa in vari paragrafi che vanno dalla definizione del termine, all'origine del "genere" e, toccando via via i vari problemi, sino ai giudizi sui singoli artisti.

IL TERMINE VEDUTA

Per ritrovare nelle fonti storiche il termine che oggi abitualmente si attribuisce ad un ben precisato tipo di pittura del '700, occorre sfogliare le pagine degli eruditi secenteschi, là dove trattano della veduta architettonica: « ... Sesto, saper dipingere bene le prospettive ed architetture, al che si richiede

l'aver pratica dell'architettura, ed aver letto libri che d'essa trattano, e così libri di prospettive, per aver cognizioni degli angoli regolari e visuali, e fare che tutto sia d'accordo e dipinto senza sproposito».

Lo scrittore voleva certamente alludere a quelle vedute architettoniche le quali, fossero direttamente ispirate dalla realtà oppure fossero frutto di pura invenzione, si attenevano comunque ad una rigorosa impostazione prospettica. Non può dirsi, che l'interesse per la rappresentazione "naturale" del "paese" avesse significato di novità assoluta nella cultura postrinascimentale; dato il fitto avvicinarsi di esperienze, favorito dai frequenti viaggi degli artisti e dagli oculati interessi dei mercanti-collezionisti, erano ben note e ricercate anche in Italia, le minuziose vedute di paese degli artisti del Nord, soprattutto dei Manieristi fiamminghi, affastellate di particolari descrittivi, ricordati in una fantastica panoramica dall'alto, irreali. Ma ben diversi erano gli intenti, e quindi il metodo dei nuovi pittori di prospettiva. Proprio negli anni in cui scriveva il Giustiniani, cominciava ad operare in Roma Viviano Codazzi che, partendo da una tipica esperienza di "quadraturista" cioè da un'esperienza prevalentemente prospettica, apriva la strada a quegli artisti che il Lanzi chiama appunto "prospettivi" e fra i quali include poi i Vedutisti settecenteschi. Artisti che elevavano a regola espressiva ed eleggevano quale elemento determinante la rigorosa applicazione della prospettiva architettonica e che seguivano un percorso che, a percorrerlo a ritroso, può portare ad origini lontane, alla voga cioè per le varie applicazioni della prospettiva pratica, cioè geometrica e grammica come la chiamava il Lomazzo che aveva tolto il termine dal Gemino, e che si proponeva, soprattutto, lo scopo di "fare maggiore inganno a chi vede". La via in altre parole dell'illusionismo ottico, dei compiti, dei piaceri e anche dei giuochi della prospettiva, ma che doveva coincidere, in un determinato clima di cultura artistica, vorrei dire in un determinato momento di tensione espressiva, con i principi più progressivi del realismo pittorico e che veniva quindi, proprio con il Codazzi, a confluire alle origini della storia della veduta topografica; anche se poteva, per sollecitazioni diverse, diramarsi poi verso altre direzioni, verso quelle, ad esempio, della scenografia teatrale del Seicento e del Settecento.

Va notato del resto che lo stesso termine di "veduta", nel suo significato più corrente di veduta topografica, cioè di raffigurazione di un luogo, di un sito caratteristico, di un monumento, di un più vasto panorama cittadino, è strettamente connesso al linguaggio della prospettiva. Deriva infatti evidentemente dal termine analogo con cui si intende "punto dove va a battere la vista" e, solo di conseguenza, aspetto di un luogo così come esso cade entro il quadro ben delimitato della piramide visiva o, in altre parole, il "prospetto di paese" o di città o di architettura o d'altro incluso nel piano che intercede il cono delle proiettanti in detta piramide. Un termine, come ho già osservato più estesamente e con più ricchezza di argomenti nel saggio citato cui ancora una volta rimando, che nella sua sostanza riguarda l'ottica o, come si diceva un tempo, la "prospettiva naturale". Un termine questo che, non bisogna dimenticarlo, viene a perdere proprio nel Seicento quella immediata identificazione con l'ottica che aveva nei secoli precedenti, nel Quattrocento soprattutto, cioè con la visione diretta e con le leggi che la governano. "Prospettiva naturale" viene a coincidere con "veduta" e assume quindi il significato più generico di visione della realtà topografica. Si configura così, a partire dalla metà del Seicento, la perfetta equivalenza fra "prospettiva", quale termine derivato da "prospettiva naturale", con "veduta" o "prospetto di paese" cioè con ogni fedele rappresentazione di luoghi reali ed è significativo a questo proposito il brano di Giulio Troili che nel suo "Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla" del 1683 scrive: "adunque simili vedute (paesi, monti, mare, isole, fortezze, città, valli, piazze, borghi, case ecc.) sono prospettive naturali". E va ricordato

altresi che, circa un secolo dopo, il Lanzi chiamava ancora "prospettive" tanto le opere del Codazzi o dei quadraturisti più noti quanto le vedute del Carlevarijs, del Canaletto e del Bellotto mentre, in tempi successivi, tale termine tende progressivamente a sparire per essere sostituito da quello di "veduta" tuttora vivo nel linguaggio corrente.

Attraverso queste sottili evoluzioni dei termini, e soprattutto tramite la drastica semplificazione che l'uso comune tende ad apportare nel linguaggio, oggi il concetto di veduta è entrato nel bagaglio corrente e quasi ovvio degli studi critici:

«...La veduta non è semplicemente pittura di paesaggio che può nascere dall'estro del pittore e solo occasionalmente essere stimolata da un luogo determinato: veduta è quel paesaggio descritto con precisione e riconoscibilità, da cui risulta una testimonianza "in figura" di un luogo e di un ambiente determinato. Paesaggio, dunque, storicamente obbiettivo. Da qui scaturisce l'atteggiamento costante di tutti i veri pittori di "veduta": cioè una fedeltà assoluta alla percezione ottica della realtà, alla apparenza della realtà, sia nelle sue vesti più normali che nelle sue più eccezionali vicende (una piazza con il mercato, architetture in rovina, palazzi celebri, vedute di città, luoghi caratteristici, incendi, eruzioni, ecc.). Il pittore esce dalle mura dell'atelier e scende per la strada, se non col cavalletto, certo con il taccuino da disegno che si copre presto di fitte annotazioni colte sul vero: questo materiale costituisce il suo patrimonio visivo, il suo vocabolario d'immagini che, di volta in volta, utilizza nei suoi quadri, nelle sue "vedute". Quando questi appunti, nel momento in cui vengono trasportati dal disegno in pittura, sono dall'artista controllati sul vero, allora l'immagine trova la sua verità ottica e luministica; ma, purtroppo, questo riscontro e questa verifica si dà solo raramente. Troppo spesso il "vedutista" si lascia prendere la mano dalla sua abilità e dall'abitudine, dalla presunta conoscenza di quei luoghi che tante volte è costretto da commissioni frequenti a riproporre, quasi senza varianti: inoltre spesso impianta la sua veduta con una impaginazione spaziale ammannierata, valendosi ripetutamente degli stessi artifici compositivi: l'appoggio così frequente al lato del quadro, ad una fronda o ad una roccia o ad uno scorcio di palazzo. Ne scaturisce una meccanica riproduttiva che, nel caso degli artisti di minor vigore, costituisce il limite che li costringe nella storia del costume o della topografia, ai margini della storia dell'arte» (A. Martini, 1963).

VEDUTISTI E PROSPETTICI

E' indubbio il rapporto, soprattutto alle origini sia del "genere" che della storia di alcuni singoli artisti, fra "veduta", quadraturismo e scenografia. Così come la "veduta", infatti, anche il quadraturismo e la scenografia sono legati agli stessi problemi di ricerca spaziale e si avvalgono essenzialmente dell'ausilio della pratica prospettica. Il loro sviluppo è simultaneo e i reciproci rapporti senza soluzione di continuità. Legano strettamente i tre generi alcuni principi comuni che, tralasciando l'ispirazione dall'architettura reale, partono dalle operazioni più elementari della prospettiva per addentrarsi poi in problemi più sottili e complessi. I nessi fra quadraturismo, scenografia e veduta sono essenziali per rintracciare una delle origini storiche del vedutismo.

«...L'origine della specialità in quanto tale poteva ben essere manieristica (e cioè dell'epoca che si era diletta a suddividere in classi i campi del rappresentabile), ma la discendenza era antica quanto lo erano quelle oasi illusionistiche che da secoli l'arte italiana aveva usato alle giunture tra le figurazioni pittoriche murali e l'architettura che le accoglieva, in modo da intensificare, per artificio, la realtà esistenziale di questa. La prospettiva scientifica aveva fornito ai quadraturisti i primi ac-

corgimenti matematici fin da Melozzo e Bramante; e aveva seguito nel Cinquecento in diramazioni che varrebbe la pena di studiare come più o men vaghi precedenti della "veduta ottica" del Seicento. Non è per caso che codesti pittori, e in primis il Codazzi si chiamassero "prospettivi" sino al Lanzi. E varrà sicuramente ripercorrere la strada dell'importante corrente bresciana del Cinquecento dai Rosa, al Sandrini, al Viviani; e quella lombardo-emiliana che tocca il Castello, il Tibaldi e il Cambiaso prima di dar luogo alla grande scenografia prospettica dei bolognesi e dei modenesi che, dal Dentone al Colonna, al Mitelli, al Vigarani, Joli ecc., domina tutta l'Europa; e quella dell'Italia Centrale che dopo gli esperimenti nella cerchia dei raffaelleschi (e toccando anche toscani come il Salviati) giunge agli Alberti (che non per nulla erano di San Sepolcro), al Laureti, allo Zaccolini, a Tarquinio da Viterbo, ecc. fino al padre Pozzo. Si rifletta che il trattato della specialità scritto dal Nicéron nel 1643 si chiama *Thaumaturgus opticus* » (R. Longhi, 1955)'.
Procedendo da questo prezioso spunto longhiano, come sempre inserito, quasi a latere e con noncuranza, in uno scritto apparentemente estraneo ad indagini di carattere generale, la critica più recente ha ulteriormente approfondito questa correlazione con il quadraturismo proprio all'origine storica della "veduta":

« ...E' intanto sintomatico che, generalmente, il vedutismo settecentesco, non soltanto del Canaletto, s'impianti sul "quadraturismo", sulla utilizzazione della prospettiva a scopi illusionistici. E cioè queste "vedute", con cui si vuole e non si vuole, in pittura, isolare un "genere" sul tipo di quelli letterari, hanno un'origine assai più mentale, assai meno fenomenica degli stessi paesaggi di maniera. E' chiaro come si tratti di un traliccio prospettico che via via si riveste di apparenze visive. Che poi questo traliccio nei più rimanga traliccio e solo in pochi riesca a rappresentare la stessa privatività iniziale di una visione all'atto di passare in immagine, questo non altera il comune nascimento primo di due sorte di immagini, di cui la prima non arriverà che all'illusionismo e l'altra alla realtà pura.

Ma in questo senso è indubbio che, nel primo Canaletto, si debba rintracciare assai più l'ascendenza nascosta, scenografica e quadraturista del Bibiena che quella strettamente ottica e ricettiva del Vanvitelli » (C. Brandi, 1960)'.
Per altro, nelle premesse prospettico-scenografiche la sostanza illusionistica, decorativa, volta inevitabilmente ad un calcolo razionale dello spazio, predisponeva inevitabilmente il vedutismo ad un immobilismo meccanico e ripetitorio, anche se in realtà i migliori fra gli artisti di "vedute" seppero eludere tale limitazione preliminare.

« ...La corrente prospettico-scenografica non fu nel Settecento meno attiva di quella paesistica: senza dominare il campo, come in Emilia, fu instancabile. I molti teatri aperti a Venezia esigevano un'attività scenografica sempre più vasta e rinnovata, che, pur essendo effimera, affidata com'era alla carta, stimolava la stessa pittura decorativo-prospettica. Squadre di scenografi si succedettero per tutto il secolo, orientati dalla stessa pittura maggiore, essi sganciarono la scenografia dai presupposti strettamente prospettici, alla Bibiena, ai quali era legata al principio del secolo, rinnovandola su basi più libere, orientandola cioè verso un pittoricismo d'effetti decorativi più spigliati e mobili.

Marco Ricci stesso era stato scenografo nel suo periodo inglese, come ci fanno fede i suoi disegni di Windsor Castle: e la sua fantasia muoveva naturalmente da presupposti di libertà pittorica, piuttosto che essere imbrigliata dalle pastoie prospettiche. Il Crosato, come s'è visto, a sua volta rinnovò la scenografia in Piemonte. E di spirito prettamente scenografico erano le vedute incise e dipinte dal Marièschi. Giambattista Piranesi da spunti di scenografia prospettica seppe trarre effetti quanto mai fantastici, interpretando le antichità di Roma da un punto di vista nient'affatto classicistico, ma

con uno slancio creativo già pienamente preromantico.

Ma i "prospettivi" di professione, per lo più teorici ed insegnanti, e quindi subito dominatori dell'Accademia veneziana, irrigidivano l'impulso decorativo della scenografia paesistica e vedutistica in schemi aridamente calcolati e geometrici. Alla base di tali pittori prospettivi v'era evidentemente un equivoco insanabile: mentre il Canaletto, pur partendo da una educazione scenografica, che lui stesso diceva di aver sconfessato, aveva saputo creare uno spazio reale, cioè una realtà poetica di luce e di atmosfera, i "prospettivi" riducevano lo spazio ad una entità illusoria, meramente decorativa, e quindi razionalmente calcolata.

La corrente prospettica della pittura veneziana fu quindi facilmente convertita al gusto neoclassico: ne divenne anzi una fervida assertrice » (R. Pallucchini, 1960)'.
ORIGINE DELLA VEDUTA

ORIGINE DELLA VEDUTA

Varie sono le componenti, figurative e culturali, che sono alle origini del vedutismo topografico settecentesco così come erano diverse, sempre alle origini, le stesse intenzioni degli artisti che operavano in quel campo della visione. E' certo che tutte queste diverse componenti risalgono agli inizi del Seicento e in qualche caso anche al secolo precedente. Sulla componente illusionistico-prospettica del quadraturismo, infatti, si innesta ad un tratto la fermezza ottica e realistica che rifletteva, in quel preciso settore, le posizioni della nuova scoperta seicentesca della realtà, mentre altre tendenze, alcune comuni fra loro altre distinte, si ritrovano nell'ambito della conoscenza della natura che era propria di quel secolo e interessano più o meno direttamente la nascita della "veduta". Si può risalire così non solo al Codazzi o al Tassi, ma anche ai post-elsheimeriani del '20 per seguirne le tracce successive attraverso le varie generazioni degli olandesi italianizzanti operosi a Roma nel corso del Seicento e agli inizi del secolo successivo, sfiorando l'aspetto del protoromanticismo delle rovine o la specializzazione archeologico-scenografica o seguire addirittura il filone che parte dagli illustratori nordici cinquecenteschi degli aspetti più diruti e suggestivi di Roma.

Per l'inserirsi del genere nell'ambito di quelle tendenze naturalistiche che ebbero tanta parte della cultura artistica romana degli inizi del secolo e per reperire, in quella direzione, spunti analoghi ma non identici a quelli dei prospettivi e dei quadraturisti, ancora una volta gli scritti del Longhi sono, nel caso specifico, ricchi di suggerimenti e di scoperte:

« ...Nella verità nuova, una strada può ritrarsi com'è; un frammento di evidenza. E, già nel 1627, un pittore genovese, Sinibaldo Scorza, aveva messo il cavalletto in piazza Pasquino, vista d'angolo, mentre l'ombra gira sui palazzoni e la gente si sberretta e l'arrotino e il cartolaio attendono ai fatti loro; nulla di mappa catastale, perché una "veduta" è quel che si vede. E a Napoli, vent'anni dopo, il bergamasco Codazzi, che pure già andava specializzando codeste "vedute", dipinge, presso Monte Oliveto, palazzo Gravina colpito dal gran traversone dell'ombra portata e la carrozza del duca nella gora di quell'ombra, mentre lungo il muro soleggiato, due gesuiti neri arrancano verso il cantone dov'è il rigattiere e la sua mostra di "croste". Di qui è la strada che porta al Canaletto » (R. Longhi, 1950)'.
« ...La sua presenza (di V. Codazzi) a Roma-Napoli-Roma tra il 1623 e il 1672 avrebbe bene raffigurato l'aspetto affatto opposto a quello che il Sutton ha così bene interpretato come protoromanticismo delle rovine; l'aspetto, cioè, che, per converso, superando l'apparente specializzazione archeologico-scenografica, riesce a fondare la veduta "secundum veritatem", con una fermezza ottica e rea-

listica che si farà poi storia continua fino al Canaletto e al Bellotto. Certo anche il Codazzi amava dipingere rovine antiche. Le conosceva a memoria e magari ne riuniva le membra sparse secondo una esigenza antologica che proveniva dai committenti e che sarà di nuovo ampiamente usata dal Panini. Ma non erano rovine romantiche. Erano pezzi di realtà... mescolati ai fatti comuni del giorno e visti con un così scettico, obbiettivo distacco da investirsi, fasciati come sono da luci ed ombre, di uno spicco drammatico semmai, non elegiaco e retrospettivo. ...Taumaturgo o meno che fosse, il Codazzi fu sempre considerato un inventore in questo campo... E può ben concedersi che i suoi ampi referti archeologici spingessero a chiamarlo "quasi il Vitruvio di questa classe di pittura" (Lanzi).

...Per questo suo straordinario curriculum che, dalla più stretta scenografia prospettica su basi di contrasti caravaggeschi, l'aveva condotto alla "veduta secondo verità", il Codazzi non può dimenticarsi fra i grandi artisti della Roma (e della Napoli) seicentesca» (R. Longhi, 1955). Erano tutti spunti critici che aprivano prospettive originali nell'indagine dei preliminari più o meno remoti del fenomeno pittorico della veduta. Estella Brunetti si muoverà nella stessa scia quando tenterà di approfondire questo tema:

« Per questo traslato squisitamente pittorico del reale, le architetture del Codazzi (e dico quelle ideate) possono ben contare come vere e proprie "intenzioni" alla veduta, con la quale partecipano del fascino sottile di quanto è immediatamente e profondamente attuale.

...C'era... nel Codazzi una "intenzione" costante alla veduta, e l'opera addotta la chiarisce all'evidenza. Ma vale altresì il discorso contrario. Poiché se — a ben considerare — chi traduce in pittura una situazione architettonica precisa e definita viene sempre a proporsi un compito di realtà e d'illusione ad un tempo, sensibilissimo si rivela il Codazzi nei confronti di una tale antitesi, che per lui, lungi dal rimanere motivo scoperto ed estraneo tentativo di organare uno spazio, si risolve in vero e proprio linguaggio pittorico; dove l'elemento illusivo, fittizio, trascendendo i termini del semplice assetto prospettico, perviene a valori, più che ideali, astratti. Né saprei designare in modo diverso l'intangibile purezza che promana dalle sue architetture, anche da quelle per così dire "reali", conferendo loro il fascino sottile di una "pulchritudo vaga" e "adhaerens" ad un tempo.

...Certo, non è da credere che il Codazzi ignorasse i dati dell'ottica, quando dimostra, invece di saper disporre luci e controluci, per trapassi delicatissimi, lungo superfici indifferentemente piane e incurvate. Ma v'era piuttosto in lui una disposizione costante a trasformare l'osservazione del reale, di rigore ed esattezza scientifica, in verità essenzialmente pittorica... Una disposizione... che lo portava ancora a correggere in modo insuperabile gli stessi "falsi" della prospettiva, non altrimenti di quanto farà il Canaletto un secolo dopo nei confronti della camera ottica» (E. Brunetti, 1956).

Questi, sostanzialmente, erano gli antefatti storiografici che potevano soccorrerci quando mi accinsi ad indagare analiticamente le premesse storiche e formali del fenomeno, che evidentemente andava molto al di là della portata della pittura del Van Wittel, che pure offriva lo spunto a tale indagine.

Ma, come ho cercato di dimostrare in quel mio saggio, all'origine della storia della veduta, e precisamente della veduta topografica quale si sviluppò e si diffuse soprattutto nel Settecento, non ritroviamo soltanto la componente naturalistica che può dirsi codazziana, la componente cioè della "veduta secondo verità" basata su contrasti di luce ed ombra di origine caravaggesca e strettamente legata al filone prospettico del quadraturismo e dell'illusionismo ottico: rischieremo di fraintenderne la natura o almeno di limitarne la comprensione se non prendessimo in esame anche una tendenza del tutto diversa caratterizzata dal prevalere sulle intenzioni formali di intenzioni descrittive, vorrei dire

in molti casi celebrative, in altre parole concernenti i contenuti. Se infatti per veduta deve intendersi "quel che si vede" (e di qui gli esiti naturalisti) non dobbiamo mai dimenticare che si vede sempre e soltanto quello che si vuole o si è condizionati a vedere. E' qui che ci sovviene una traccia, in qualche modo unitaria anche se non del tutto lineare, che ci riporta ancora ad un'epoca, il Manierismo, che più d'ogni altra si adoperò a suddividere in classi il campo del rappresentabile. E' necessario risalire cioè ad un atteggiamento visivo e mentale sollecitato più che dagli effetti illusori della prospettiva dalle più sottili suggestioni di una prospettiva interna, rivolta verso il passato e che può anche intendersi come prospettiva storica.

Si risale così al centro di un tipo di visione nato dalla consapevolezza dell'esistere di un inscindibile rapporto fra ambiente naturale e antiche memorie, suscitato dal sentimento propenso ad accogliere il messaggio, o l'ammonimento, racchiuso nelle dirute testimonianze di un passato irrecuperabile. Una consapevolezza e un sentimento che istituiva di necessità un rapporto fra presente e passato, fra natura e storia e quindi fra l'indifferenza del "naturale", presente ed eterno, e la caduca fragilità della passata grandezza. Ho già notato come un simile atteggiamento mentale trovasse il suo avvio soprattutto negli appunti di viaggio, disegni coscienziosamente minuziosi, degli artisti nordici, attratti a Roma dal richiamo, dal prestigio e dalla ricchezza archeologica della città che suscitavano sentimenti, tipici di un momento di crisi, cui non era certo estranea la nostalgia per un passato tanto diverso dal presente, l'ammirazione per una grandezza tramontata e in un certo senso sconosciuta e misteriosa. A ciò si accompagnava però un impulso realistico e descrittivo, come il più adatto a riprodurre e quindi a far conoscere l'aspetto attuale di quelle antiche vestigia, un'attitudine didattica e repertoriale che concerneva la scelta del soggetto e l'obbiettivo della visione e che più direttamente si inserisce alle origini della storia della veduta.

"Quanta Roma fuit ipsa ruina docet": si tocca così quella particolare attitudine visiva che può intendersi come proromanticismo delle rovine indagato con molta acutezza da Denis Sutton: "... Chi indaga le origini della coscienza della natura a quel tempo, rileva che varie tendenze, alcune connesse tra loro, altre distinte, ebbero ad operarvi. Di qui l'estrema attrattiva di questo particolare aspetto dell'epoca. Forse il movimento più intrigante che ne emerse fu il culto delle rovine sia in Roma stessa che nella Campagna. Che esse potessero affascinare artisti come gli olandesi e i fiamminghi, venuti da paesi dove la presenza fisica dell'antichità era pressappoco inesistente, è ben comprensibile. ...il pittore era ansioso di fornire un sommario di ciò che poteva esser visto e così venne a rivelarsi la visione di una Roma ideale piuttosto che attuale.

Per comprendere l'intimo significato di cosiffatte pitture (vale a dire, se si accetta che ogni combinazione di forme esprima una particolare comprensione dei fatti) bisognerebbe, probabilmente, scandagliare entro gli strati della coscienza del tempo. Pitture tali potrebbero bene considerarsi nel loro semplice valore topografico; ma le "ruine herbose" (come le chiamava il Marino) possono anche leggersi come simboli della energia delle forze naturali a confronto con la peribilità dello sforzo umano. Son dunque queste rovine, questi echi dell'antichità, posti fra alberi ed erbe per accentuare il senso che la vita naturale, immune da eventi esterni, perennemente continua e per sottolineare la continuità di tali fattori proprio nel luogo dove furono un tempo i più nobili edifici?

Se si ammette che l'artista, conscio o meno che sia, rifletta stati mentali è permesso supporre che una connessione non manchi tra le assettate rovine dei dipinti del Bril e le più sottili suggestioni di decadimento palesi in certe opere di Annibale Carracci? Che in quel tempo di paradossi Annibale fosse pronto ad usare un edificio moderno come il Palazzo Farnese a Roma e presentarlo in un dipinto (n. 19) sotto un aspetto particolare, con la vegetazione cioè che ne avvilupa i moduli così da suggerire

un sentimento di abbandono; e che il Breenbergh (tav. 19) pensi di rappresentare la cupola di San Pietro nello stesso stato non può non rivestire un senso particolare. Si potrà dunque concludere da tali esempi (tav. 20) che significati si nascondessero entro altri significati e che, alla svolta dei due secoli, negli anni vitali tra il 1590 e il 1620, prevalesse un senso quasi di transitorietà che domandava espressione artistica? E', credo, per queste ragioni che simile pittura, richiamando la curiosità mitologica delle rovine di certi 'surrealisti', suggerisce l'utilità di esaminare il passato; e la esposizione può aver portato qualche nuova luce non soltanto sulla situazione com'essa era, ma sulla questione intrigante delle varie 'familles d'esprit' che è sempre bene discernere..." (D. Sutton, 1955)".

Per ritornare al nostro argomento è ovvio notare come con siffatto atteggiamento che portava di conseguenza a "vedere" l'ambiente circostante, naturale o storicizzato che fosse, nella sua attuale realtà, isolandone gli aspetti più suggestivi e i contrasti più pittoreschi, fosse soprattutto prerogativa degli artisti nordici operosi a Roma, sentimentalmente attratti dall'emanazione di un ambiente così diverso da quello dei paesi da cui provenivano dove, fra l'altro, la presenza fisica dell'antichità era pressoché inesistente. Non possono non considerarsi quindi, all'origine della veduta topografica, artisti come il Poelenburgh e il Breenbergh e quindi tutta la schiera degli olandesi italianizzanti che si alternarono in soggiorni più o meno brevi in Italia per tutta la seconda metà del Seicento e nei primi decenni del secolo successivo. Anche se furono in prevalenza paesisti (molte vedute reali tuttavia costituiscono il soggetto di molti loro disegni e appunti dal vero) non va dimenticato che essi si impegnarono assiduamente nell'oggettivare in tutta la sua evidenza e a racchiudere nei limiti di un prospetto una visione che, anche se era fantastica, era al massimo probabile, partiva sempre da appunti presi dalla realtà e si configurava sostanzialmente come veduta. L'intenzione di esprimersi in termini di veduta, latente o esplicita che fosse, ne caratterizza indubbiamente i risultati. La veduta tuttavia come "genere" autonomo e non come esito occasionale, cioè la veduta topografica nel senso tardo seicentesco e settecentesco si sviluppò pienamente con un notevole ritardo nel confronto degli altri generi; anche se condivideva quasi in toto i suoi motivi con fatti artistici del primo Seicento, cioè con la tendenza paesistica nordica che si ispirava alle particolarità dell'ambiente per registrarne gli aspetti caratteristici, sia con la tendenza dei "prospettivi" e in particolare il Codazzi che immetteva nell'atmosfera e animava di quotidiana realtà la rigorosa quadratura architettonica.

I METODI DEL VEDUTISMO

Lo stretto rapporto che intercorre fra il vedutismo e i problemi dell'ottica e della prospettiva, l'intenzione soprattutto dei vedutisti settecenteschi di riprodurre la realtà — la realtà topografica — oggettivamente, specularmente e la loro fiducia che ciò fosse possibile in via assoluta, sono fattori che inducevano gli artisti ad avvalersi di metodi e di tecniche particolari ed a ricorrere talvolta all'ausilio della camera ottica.

Tali procedimenti, una volta identificati, possono aiutarci a chiarire il metodo di lavoro dei singoli artisti e la genesi delle opere o a darci la misura delle loro convinzioni e, nel senso più profondo, del loro rapporto, conscio o inconscio, con le tendenze fondamentali del secolo in cui vissero. Ma non molto di più, perché quella particolare esattezza nella percezione e nella raffigurazione della realtà era di ordine tutto mentale, interno. Nel Canaletto e nel Bellotto almeno. Se la camera ottica poteva essere un aiuto a immobilizzare e a concentrare l'immagine della veduta su di uno spazio limitato, piano, bidimensionale senza privarla però dell'illusione stereoscopica, ciò che conta era lo spirito che induceva a trarre ispirazione da quel piccolo concreto microcosmo, che induceva, vorrei dire, a

inventare, quel procedimento, o per lo meno a inventarne la pratica applicazione e non tanto l'aiuto in effetti assai modesto, che alla realizzazione delle immagini la camera ottica poteva offrire.

A tal proposito è molto istruttivo rileggere la descrizione che dell'uso e delle caratteristiche dello strumento ottico ci lasciò uno dei più fini letterati dell'epoca, l'Algarotti:

«...Non è dubbio che se fosse dato all'uomo di poter vedere un quadro fatto di mano della Natura medesima, e studiarlo a suo agio, non fosse per trarne il più di profitto, che immaginare per alcuno si possa giammai. Simili quadri gli dipinge la Natura del continuo nell'occhio nostro. I raggi della luce, che procedono dagli oggetti, dopo entrati nella pupilla, trapassano l'umor cristallino, che simile a un grano di lenticchia ne ha la grandezza e la forma. Da esso refratti vanno ad unirsi nella retina, che trovasi nel fondo dell'occhio; e vi stampano la immagine degli oggetti, a cui volta è la pupilla; donde poi l'anima, in qualunque modo ciò avvenga, gli apprende e viene a vedere. Un tal magistero della natura, che si è a' moderni tempi scoperto potrebbe soltanto dar pascolo alla curiosità de' filosofi, e per li pittori rimanersi inutile; quando l'arte non fosse giunta a contraffarlo e a renderlo familiare e palese alle viste di tutti. Per via di una lente di vetro, e di uno specchio si fabbrica un ordigno, il quale porta la immagine o il quadro di che che sia, e di un'assai competente grandezza, sopra un bel foglio di carta, dove altri può vederlo a tutto suo agio, e contemplarlo: e cotesto occhio artificiale Camera Ottica si appella. Non dando esso l'entrata a niuno altro lume fuorché a quello della cosa che si vuol ritrarre, la immagine ne riesce di una chiarezza e una forza da non dirsi. Niente vi ha di più dilettevole a vedere, e che possa essere di più utilità che un tal quadro. E lasciando stare la giustezza dei contorni, la verità nella prospettiva e nel chiaroscuro che né trovarsi potrebbe maggiore né concepirsi; il colore è di un vivo, e di un pastoso insieme che nulla più. I chiari principali delle figure vi sono spiccati ed ardenti nelle parti loro più rilevate ed esposte al lume, degradando insensibilmente di mano in mano in quelle che declinano. Le ombre sono forti bensì ma non crude; come non taglienti, ma precisi sono i dintorni. Nelle parti riflesse degli oggetti si scuopre una infinità di tinte, che male si potriano senza ciò distinguere. E in ogni sorta di colori, per il ribattimento del lume dall'uno all'altro, ci è una tale armonia, che ben pochi son quelli, che chiamare si possano veramente nemici.

Né punto è da stupirsi, che con tale ordigno quello arriviamo a scernere, che altrimenti non faremmo. Quando noi volgiam l'occhio ad un oggetto per considerarlo, tanti altri ce ne sono d'attorno, i quali raggiano ad un tempo medesimo nell'occhio nostro, che non ci lasciano ben distinguere le modulazioni tutte del colore e del lume che è in quello, o almeno ce le mostrano mortificate, e più perdute, quasi tra il vedi e il non vedi. Dove per contrario nella Camera Ottica la potenza visiva è tutta intesa al solo oggetto che le è innanzi; e tace ogni altro lume che sia.

Maraviglioso di poi in tal quadro è lo innanzi e lo indietro. Oltre al diminuirsi che fa negli oggetti la grandezza, secondo che dall'occhio si allontanano, vedesi ancora diminuita la sensibilità del colore, del lume, delle parti di quelli. A maggior distanza risponde più perdimento di colore, ed isfumatezza di contorno; ed assai più slavate sono le ombre in lume minore, o più lontano. Gli oggetti al contrario, che sono più vicini all'occhio e più grandi, sono anche più precisi nel contorno, di ombre molto più vivi, più alti di tinta. E in ciò consiste quella prospettiva, che chiamasi aerea; quasi che la aria possa, tra l'occhio, e le cose, come le adombra un tal poco, così ancora le logori, e le si mangi. In essa prospettiva sta una gran parte dell'arte pittoresca per ciò che si spetta agli sfuggimenti, agli scorci, allo sfondato del quadro; e per essa, aiutata che sia dalla lineare, riescono *dolci cose a vedere, e dolci inganni*.

Niuna cosa può meglio mostrarla quanto la Camera Ottica, in cui la Natura dipinge le cose più vicine

all'occhio con pennelli, dirò così acutissimi e fermi, le lontane con pennelli più spuntati di mano in mano, e più molli.

Molto di essa si vagliano i più celebri pittori che abbiamo oggigiorno di vedute, né altrimenti avrieno potuto rappresentar le cose così al vivo. E' da credere se ne valessero parecchi figuristi oltramontani, che in tutte le sue minutezze hanno così bene espresso il naturale; e sappiamo essersene molto giovato lo Spagnolo di Bologna del quale ci sono quadri di un grandissimo effetto, e maraviglioso. Mi avvenne un-tratto di trovarmi in luogo, dove a un bravo pittore fu mostrato per la prima volta un tale ordigno. Da indicibile diletto egli era preso; non poteva distaccarsi da quella vista, né saziarsene; mille cose andava provando e riprovando col mettere in faccia al vetro ora quel modello, ed ora questo; e apertamente confessava niente potersi stare a fronte dei quadri di così eccellente e sovrano maestro. E' solito dire un valentuomo, che a far risorgere a' di nostri la pittura, un'Accademia egli vorrebbe fondare dove non altro si trovasse che il libro di Vinci, un catalogo dei pregi dei sovrani pittori, i gessi delle più eccellenti statue Greche, e i quadri sopra tutto della Camera Ottica. Cominci adunque il giovane ad istudiargli di buon'ora per avvicinarsi un giorno a quelli per quanto uom può. Quell'uso che fanno gli Astronomi del canocchiale, i Fisici del microscopio, quel medesimo dovrebbero fare della Camera Ottica i pittori. Conducono egualmente tutti cotesti ordigni a meglio conoscere, e a rappresentar la Natura » (F. Algarotti, 1765) ».

Eppure, con minor fiducia nelle nuove tecniche, un teorico del tempo non mancava di avvertire i pericoli che erano insiti in un troppo meccanicistico sfruttamento del mezzo meccanico:

« Insegnò il Canal con l'esempio il vero uso della camera ottica; e a conoscere i difetti che recar suole a una pittura, quando l'artefice interamente si fida della prospettiva che in essa camera vede, e delle tinte specialmente delle arie, e non sa levar destramente quanto può offendere il senso. Il Professore m'intenderà... » (A.M. Zanetti, 1792) ».

Per la verità, sembra che i professori (in questo caso i critici) abbiano saputo raccogliere l'ammiccante avvertimento dello studioso settecentesco: nell'introduzione alla pubblicazione dei disegni canaletiani delle Gallerie, Pignatti illumina compiutamente i procedimenti operativi del maestro e i limiti dell'ausilio che poteva venirgli dall'uso della camera ottica:

« ...E' curioso che, fino alla scoperta del Quaderno (dei disegni del Canaletto), il problema della identificazione dei disegni "dal vero" sia rimasto alquanto confuso e sia stato anzi reso più difficile dalla incertezza riguardo l'uso della "camera ottica" cioè di quella camera oscura portatile di cui i pittori "prospettici" e gli incisori della generazione precedente si erano certamente serviti per le loro vedute di Venezia. E' noto che lo Zanetti, contemporaneo del Canaletto, gli attribuisce non solo l'uso dello strumento, ma addirittura di averne perfezionate le applicazioni. Quello che è strano è che molti studiosi abbiano ritenuto che disegni come quelli del Quaderno (e si è citato spesso il disegno del tutto eguale di Berlino) possano essere stati eseguiti con la camera ottica. Una tale opinione, dopo la pubblicazione del Quaderno, ci pare non sostenibile. Essa ridurrebbe infatti un gruppo così imponente di disegni "dal vero" a delle meccaniche traduzioni; ciò che è evidentemente contraddetto dalla loro qualità, proprio partendo dal foglio di Berlino, per finire col nostro Quaderno o coi disegni del Fogg Art Museum di Cambridge.

Noi abbiamo fatto dei pazienti esperimenti, servendoci di una autentica camera ottica portatile settecentesca, conservata al Museo Correr di Venezia. L'immagine grandangolare della veduta appare sul vetro smerigliato, sopra cui è facile posare una carta trasparente per schizzare le linee principali. Ma è difficile andare oltre i contorni; e anche questi comportano mille difficoltà, tanto da apparire incerti, meccanici, "fermi". Con la camera ottica abbiamo più volte ripreso le stesse vedute del Qua-

dero dagli stessi punti di vista. Abbiamo ottenuto delle intelaiature prospettiche assai simili, su carta delle stesse misure: ma il carattere del segno (fatta pure la debita parte alla nostra inesperienza) è stato costantemente diverso. Il disegno del Canaletto rimaneva, al confronto, incomparabilmente più vivo, animato in ogni sua parte, anche se evidentemente non privo, talvolta, di segni che potremmo dire "meccanici" (alludiamo a quelli fatti col tiralinee, o a certe squadrature, inerenti agli stessi soggetti architettonici).

Pensiamo che il Canaletto si servisse, senz'altro, di una camera ottica, come ci dicono le fonti: ma non per fare disegni come quelli del Quaderno, o simili. Molto probabilmente, egli ne limitava l'uso alla fase iniziale, per un sommario "schizzo d'insieme" della veduta, con la indicazione dei livelli e delle fughe prospettiche. E a questo proposito possiamo anche dare una sorta di prova documentaria. E' la scritta di uno dei disegni Viggiano che ci dà una inaspettata conferma della nostra supposizione. Essa dice "Fabbriche esistenti nella veduta della bocca del Canal della Salute in faccia detta chiesa con altro che si trova da dietro questa carta come pure si vedrà dal scaraboto di deto sito". Lo "scaraboto" (scarabocchio) è senza dubbio uno di quegli "schizzi d'insieme" cui accennavamo più sopra, ed era molto probabilmente eseguito con l'aiuto della camera ottica, fornendo uno schema panoramico che veniva poi suddiviso nelle varie "sezioni" del disegno: quelle che stavano "davanti" e quelle che stavano "dietro" le carte, come dice la scritta, e come dimostra la pratica del Quaderno delle Gallerie » (T. Pignatti, 1958) ».

I COMMITTENTI E IL "GRAND TOUR"

Alla diffusione e alla fortuna della veduta, che è quanto a dire al crescere e moltiplicarsi dei vedutisti, contribuirono, come è naturale, fattori di ordine esterno che sono del resto anche alle origini stesse del "genere" identificandosi con le ragioni del suo precisarsi in senso topografico. Se ci si avviò sempre più nella direzione della veduta esatta e documentaria ciò avvenne quando le richieste divennero sempre più frequenti in tal senso, specialmente con il crescere a Roma e a Venezia delle commissioni da parte di stranieri. Un tipo di commissione che, come ho già notato nel mio saggio, aveva anche i suoi lati spiccioli, le sue pratiche di piccolo commercio, che non presupponeva cioè da parte dei committenti una cultura di carattere umanistico o la coscienza, derivata dalla cultura o dal sentimento, della passata grandezza. Non si ricercavano cioè raffigurazioni ideali o simboliche ma solo esatte raffigurazioni dei luoghi più famosi, più caratteristici, più facili a ricordare. Vedutine come quelle del Baur che erano evidentemente dipinte per sopperire a richieste di tal genere devono a questa contingenza il loro carattere di precorrimiento di tendenze vedutistiche che si affermeranno solo verso la fine del secolo per dilagare poi nel secolo seguente. Si preparano i tempi del "Grand tour", ma già da prima, cioè ancora nel Seicento, il fatto commerciale in termini spiccioli, ebbe una certa portata quale premessa al fiorire della moda delle vedute; tale rapporto viaggiatori-vedutisti durante il Settecento andò ulteriormente precisandosi condizionando rapidamente l'attività dei pittori.

« ...I collezionisti inglesi, come si sa, costituivano la principale clientela per i pittori di vedute. Non credo che questo fatto, piuttosto singolare, vada spiegato semplicemente con argomenti turistico-sentimentali, quali potevano essere la nostalgia di luoghi ammirati durante il "grand tour" e il desiderio di prolungare quel piacere ponendosi di fronte alle immagini fedelmente esatte di quei luoghi: o, almeno, non era questo soltanto. Credo piuttosto che il pubblico inglese colto prediligesse queste "vedute" proprio per quei caratteri di obiettività, di realismo artigianale, così conaturati al loro spirito e al loro modo di considerare l'opera d'arte. Oltre, ben inteso, per il riflesso mondano-sociale

che veniva dal fatto di possedere "vedute italiane", attestato di cultura e di raffinato buon gusto: direi che il grande successo del vedutismo europeo, specie italiano, nel Settecento, sia in gran parte legato alla moda fiorita nei castelli e nelle "manor houses" inglesi in quel torno di tempo » (A. Martini, 1965)".

Il fenomeno vedutisti-viaggiatori committenti assume aspetti affatto eccezionali proprio per quanto riguarda i grandi pittori veneziani e i ricchi committenti inglesi; conoscere i loro rapporti, su un piano quanto mai pittoresco e borghese, significa spesso aver la documentazione della premessa pratica della nascita di molti capolavori:

« Le relazioni tra l'Inghilterra e Venezia sono state sempre particolarmente amichevoli. In qualità di grandi potenze marittime esse avevano problemi economici e politici molto simili e fu a Venezia che l'Inghilterra inviò il suo primo ambasciatore residente, d'altro canto in Inghilterra era diffusa l'ammirazione per l'efficienza e la stabilità del governo della repubblica veneta. In effetti per molto tempo Venezia rappresentò per gli inglesi l'Italia intera e fornì agli scrittori inglesi una fonte inesauribile di temi. Con il declino del potere marittimo e commerciale della repubblica veneta i legami politici ed economici si indebolirono, ma rimasero saldi i legami culturali soprattutto nel Settecento. Questa fu l'età del "grand tour", degli inglesi in viaggio, e dello straordinario aumento della ricchezza inglese. Fino ad allora mai tanti inglesi avevano visitato Venezia o l'avevano scelta come loro residenza. Con essi non soltanto giunse a Venezia molto denaro, ma anche un grande desiderio di patrocinare le arti. Così i prodotti della "rinascenza" veneziana del Settecento trovarono presso gli inglesi un vasto mercato. Non solo opere d'arte venete furono portate in Inghilterra, ma anche artisti di Venezia andarono in Inghilterra, sia su espresso invito, sia a cercare fortuna nel paese allora più ricco del mondo. ... Amatori e collezionisti consideravano una visita a Roma obbligatoria, ma la maggior parte di essi avevano un incorreggibile gusto per l'arte elegante ed ornamentale di Venezia — per usare un termine allora in voga — che li rese "patrons" di quest'arte. Questo fenomeno seguì le solite linee convenzionali: l'impiego di pittori veneziani per affrescare chiese e palazzi, la commissione di ritratti, l'acquisto di una veduta ideata. Ma si verificò ben presto un altro fatto specifico: l'acquisto di vedute topografiche, che avveniva press'a poco con lo stesso spirito con il quale oggi si collezionano fotografie o cartoline illustrate; e questa nuova domanda fu soddisfatta subito da pittori di vedute veneziane.

Un avvenimento fondamentale per lo sviluppo di questo fenomeno per quanto riguarda la commissione di quadri è legato alla cerimonia dell'insediamento a Venezia nel 1707 del Conte di Manchester, designato ambasciatore straordinario a Venezia. Il suo arrivo a Palazzo Ducale per la presentazione delle credenziali fu rappresentato da Luca Carlevarij; questo avvenimento segna l'inizio di un importante rapporto tra il Carlevarij e i collezionisti inglesi. Egualmente importante fu il fatto che al suo ritorno in Inghilterra il Conte di Manchester portò con sé Giovanni Antonio Pellegrini e Marco Ricci, precursori di una lunga serie di pittori veneziani che si recarono in Inghilterra.

Questi rapporti diretti fra artisti e committenti erano tuttavia insoliti, più spesso c'era un intermediario, in genere un cittadino inglese che risiedeva a Venezia.

Personaggio tipico fra questi fu Owen Mc Swiney, autore e direttore di teatro a Londra, che avendo fatto bancarotta, venne in Italia nel 1711 e vi rimase per più di vent'anni. Egli lavorò soprattutto come agente del Conte di Manchester che nel 1723 divenne Duca di Richmond... Attraverso Mc Swiney anche il Duca di Richmond acquistò altri dipinti veneziani, tra i quali due piccole opere del Canaletto che si trovano ancora a Goodwood. Si tratta di opere giovanili. Mc Swiney, scrivendo al Duca nel 1727 dice del pittore: "il tipo è eccentrico e cambia il prezzo ogni giorno e se uno vuole qualche opera sua non deve dimostrare affatto di desiderarla in quanto ne è trattato peggio sia per il prezzo

che per la qualità del dipinto. Questa è la prova che subito il Canaletto maturò le caratteristiche di una "prima donna".

Ma l'attività di Mc Swiney è ben poca in confronto a quella di Joseph Smith, che dopo aver trascorso alcuni anni a Venezia divenne Console Inglese nel 1744. Ma egli fu attivo molto prima di questa data. Ad esempio nel 1729 spedì a Samuel Hill a Londra opere del Piazzetta, di Rosalba, Tiziano, Polidoro e Marco Ricci, e nel 1731 due quadri del Canaletto che sono ancora di proprietà dei discendenti dello Hill, dopo una corrispondenza contenente molte diffamanti considerazioni sull'onestà dell'artista. L'attività dello Smith non fu limitata a quella di intermediario e agente per i collezionisti. Egli fu impegnato sia come mercante che banchiere e, non più tardi del 1730 fu in grado di affittare la villa di Mogliano ancora esistente che fu anche rappresentata in una serie di disegni eseguiti dal Visentini per lo Smith. Ciò che più importa è che la sua prosperità economica gli permise di costituire una bella biblioteca e una collezione di quadri, per la maggior parte di artisti veneziani del tempo.

Entrambe furono vendute a Giorgio III d'Inghilterra, la biblioteca nel 1762 e la collezione tra il 1763 e il 1770. I volumi della biblioteca costituiscono la cosiddetta King's Library del British Museum. Vi erano anche oltre ai libri alcuni album di disegni di artisti veneti dell'epoca, tra i quali non meno di 143 disegni del Canaletto. Questi sono ora al Castello di Windsor ove è pure conservata la collezione dei quadri, che comprende 34 opere del Canaletto, 41 di Marco Ricci, 38 di Rosalba e 36 dello Zuccarelli. Così le collezioni reali in Inghilterra sono divenute il luogo classico per lo studio della pittura veneziana del Settecento.

La biblioteca dello Smith e la collezione erano situate in un palazzetto sul Canal Grande, ora Palazzo Mangilli-Valmarana che lo Smith acquistò nel 1740 e fece completamente rinnovare dal Visentini; i lavori furono completati nel 1751.

I giudizi dei contemporanei sullo Smith lo definiscono o uno sfruttatore senza scrupoli o un generoso patrocinatore di artisti.

Horace Walpole ne parla come "colui che aveva acquistato tutto il Canaletto per venderlo ai viaggiatori inglesi". Invece lo Smith tenne per sé la maggior parte dei quadri che acquistò. In ogni caso sarà sempre ricordato come una delle principali vie attraverso cui gli inglesi esercitarono il loro patrocinio sugli artisti veneziani e in particolare sui pittori di vedute.

Giorgio III non fu l'unico collezionista inglese che acquistò su vasta scala a Venezia. Vi sono ancora in Inghilterra, oppure sono stati recentemente divisi, gruppi di quadri acquistati nel Settecento, come le ventiquattro vedute del Canaletto che appartengono al Duca di Bedford e il gruppo di ventotto vedute di Venezia già di proprietà del Conte di Carlisle.

Il Canaletto fu forse il più richiesto tra i vedutisti veneziani, ma anche il Guardi ebbe i suoi amatori. Prima del 1764 Pietro Gradenigo parla di due dipinti ordinati da lui per un inglese, e opere sue sono spesso nominate in liste di quadri mandati in Inghilterra. Un caso interessante è quello di Ingram, un inglese che abitò a Venezia alla fine del Settecento, che non solo acquistò dal Guardi, ma la cui figlia fu allieva dello stesso Guardi. Più tardi quando Ingram si stabilì in Inghilterra, Miss Ingram si pensa abbia copiato i quadri che appartenevano al padre e queste copie sono ora in circolazione come quadri del Guardi » (W.G. Constable, 1955)⁴.

Le occasioni per la "veduta" potevano anche essere però meno casuali. A differenza di quanto avveniva per i pittori veneziani per esempio Vernet lavorava per commissioni ufficiali - è nota la famosa serie di marine eseguite espressamente per il Re di Francia su incarico del Marchese di Marigny - che forse condizionavano un certo tono più aulico nella resa della veduta, pur senza intaccare

quel principio di verità che ne è la giustificazione prima.

«...I vostri quadri debbono avere due qualità: quella della bellezza pittorica e quella della rassomiglianza. Nel progetto che voi mi avete proposto una senz'altro è presente, ma, temo, a spese dell'altra e dubito che il porto di Cette rappresentato dalla parte del mare possa essere riconosciuto da coloro che l'hanno visto da terra. La tempesta che avete in mente di raffigurare renderebbe il vostro quadro ancor meno simile alla realtà, dato che è raro vedere il mare agitato da una tempesta all'interno di un porto. Bisognerebbe che la parte anteriore del vostro dipinto fosse costituita dal mare aperto e che il porto fosse arretrato verso il fondo, il che vi impedirebbe di dettagliarlo in maniera caratteristica. Mi sembra che il progetto di questo quadro, quale è nell'Itinerario che io vi ho commissionato, potrebbe costituire l'obiettivo che dovete proporvi. Da una parte una vasta porzione dello stagno di Thau, dall'altra l'inizio del canale di Languedoc darebbero al vostro quadro un carattere particolare che non avrebbe se voi seguiste il vostro primitivo progetto; pensateci prima di decidere, e soprattutto non perdetevi di vista la volontà del Re che è di vedere i porti del suo reame rappresentati al naturale nei vostri dipinti. Capisco che la vostra immaginazione ne viene ad essere impedita; ma voi, col vostro talento riuscirete ad accordare la verosimiglianza con l'invenzione, ne avete già dato delle prove. (Lettera del Marchese di Marigny a Vernet, 9-10-1756)... » (L. Lagrange, 1864)".

I VEDUTISTI

Naturalmente il discorso sul vedutismo si fa più illuminato ed efficace quando si puntualizza sui singoli artisti, la cui opera, solo esteriormente può ridursi a denominatori comuni, personali ed irripetibili risultando le più autentiche motivazioni poetiche. Gaspar Van Wittel è il primo vedutista che appare in questa rassegna antologica, se non altro per ragioni di cronologia e di legittima precedenza poiché già nel penultimo decennio del Seicento aveva portato la veduta topografica, eletta a sua esclusiva specialità, ad un livello espressivo e ad una qualità artistica che, nell'ambito ristretto del genere, era sino ad allora sconosciuta. Ebbe il merito di aver saputo cogliere per primo, in maniera moderna, l'aspetto vivo di Roma, di averne fissato il carattere e l'attualità non solo tramite l'esatta e minuziosa registrazione di luoghi sempre con straordinario discernimento ma anche per l'intelligente comprensione dei suoi contrasti che non assumevano mai aspetti drammatici o disumani e cui la città doveva uno dei suoi aspetti più singolari. E non solo il contrasto, più vistoso fra il nuovo e l'antico che egli seppe però sdrammatizzare inserendolo nella realtà della quotidiana vita popolare che si insinuava in ogni angolo della città, ma anche il contrasto fra la miseria più nera o l'infiltrarsi della vita pastorale e dell'atmosfera campestre e i segni fastosi di una esibizionistica ricchezza. E' suo merito anche l'aver ritratto solo raramente luoghi famosi o monumenti isolati, poiché fra l'altro era estraneo al sentimento romantico delle rovine o all'interesse esclusivamente archeologico, ma di aver cercato scorci inediti, inquadrature nuove, luoghi mai prima d'allora considerati. Tra le molte opere che ci restano del Van Wittel le vedute romane sono certo le più numerose poiché, da quando vi giunse meno che ventenne nel 1674, l'artista elesse la città a sua stabile dimora. Ma ne esplorò attentamente anche i dintorni e si spinse, in un lungo viaggio compiuto nell'ultimo decennio del secolo, sino in Lombardia e nel Veneto roccando l'Emilia e la Toscana eseguendo in varie città, e soprattutto a Venezia, gran numero di disegni che gli servirono negli anni successivi per dipingere non poche vedute. A Roma l'influsso del Van Wittel ebbe conseguenze notevoli, certo più che altrove, e fu particolar-

mente importante per la formazione del Panini, fu determinante per Hendrik Van Gint che deve considerarsi il suo erede diretto, ed incise anche sulla formazione di Paolo Anesi e di Alesio De Marchis per non dire su quella dello Joli. Del resto col progredire del secolo la veduta, nella sua determinata accezione di veduta topografica, diveniva sempre più popolare e richiesta e contava fra i committenti più numerosi e fedeli gli inglesi che in quegli anni si avviavano a divenire in ogni campo dell'arte gli acquirenti più attivi e generosi. Ho già notato altrove come la progressiva fortuna del genere, in particolare presso i nobili inglesi del "grand tour", non derivava solo dal fatto che le vedute topografiche del Van Wittel e dei suoi seguaci diretti o indiretti costituivano un ricordo tangibile di luoghi e di monumenti ammirati durante il viaggio ma era affidata anche ad una ragione più profonda; al fatto cioè che la cultura inglese era particolarmente propensa a prediligere la speculare obiettività, l'essenziale realismo e la netta semplicità di stile con cui tali vedute erano concepite.

Non sembrerà strano che i maestri veneziani abbiano avuto le maggiori fortune critiche; sul loro conto sarà sufficiente una sintesi critica molto succinta, a cominciare dalle vivide annotazioni longhiane che risalgono all'immediato dopoguerra:

« Il grande Antonio Canal parte dapprima dalla "secca" veduta romana nel genere del Vanvitelli e del Pannini; poi, per essere più vero, si vale della camera ottica e proprio allora, miracolosamente, versa poesia. Quando si pensi che sessant'anni prima a Venezia andavano per la maggiore i paesaggi di Monsù Cussin, mentre in Olanda il Vermeer dipingeva la veduta di Delft, s'intenderà su che piano europeo il Canaletto abbia ora levato la pittura veneziana. Quella sua certezza illuministica di verità assoluta, volta alla luce dorata, a traversoni d'ombra, dei pomeriggi inutili in una Venezia che si sbriciola e screpola come le rughe delle sue mirabili acquaforti, ha le mestizia stereoscopica delle vedute del "mondo nuovo".

Né si può dimenticare che il poco men grande nipote, Bernardo Bellotto, trasferì quella stessa poesia sui ponti di Torino, sulle mura e sui campanili di Dresda e di Pirna, anzi con una magica densità da prevedere quella dei grandi scrittori russi dell'Ottocento.

E Francesco Guardi? Questi proveniva da una cultura più bizzarra, animata dal vecchio spiritello callotiano, inaspritosi nel Magnasco e sempre appiattato nell'angolo di ogni studio secentesco in veste di Arlecchino e di Coviello, di Pulcinella e di Zanni. Qualche traccia gliene rimase appresa a lungo nella macchietta troppo prevista e scalena, nel fare troppo minuettato della *Festa per i Conti del Nord*. Nelle sue lagune si avvisa un po' troppo di lontano dove verrà a passare la gondola e come cascherà lo stracetto della vela; nelle sue piazze dove sosterà il gruppo a tre e il gruppo a quattro, scalettato dai tricorni, e dove, magari, il cagnolino per i suoi affari minuti.

Il fatto è che Guardi, cresciuto in una bottega di pittori d'arte sacra per la provincia, non ebbe sempre coscienza piena della propria forza e si accondiscorse a considerare quella sua attività di vedutista come la considerava il pubblico, sempre tradizionale ed accademico: pittura per foresti, spiritosi biglietti illustrati di Venezia, fatti a mano. Seppe riprendersi e non si peritò di porre sulla cantoria di una chiesa, ciò che non avrebbe mai ardito un Tiepolo, le sue storie non finite, i suoi "capricci biblici" che Fragonard avrebbe ammirato; e, nei soffitti di qualche palazzetto minore, le sue fantasie o ariette vagamente allegoriche, senza la bravura del Tiepolo, il sottinsù del Tiepolo, la scenografia del Tiepolo; soltanto pochi resticcioli fatui di forme ornamentali entro i buffetti dell'aria a stravento. Lo stesso nei suoi "capricci" nisti di paese e di rovinette architettoniche, che sembrano una geniale assimilazione linguistica della breve poesia figurativa d'Estremo Oriente com'egli la poteva sorbire dalle tazzine per il caffè; lo stesso nelle sue Venezie oscillanti, sabbiose di ruggine e d'argento, non certo senza ottiche sottigliezze ma, nel tutto, tanto poeticamente alterate dal vero, quanto quelle

del Canaletto sono, poeticamente, al vero, fedeli. Egli così può talvolta raffigurare un tramite notevole tra l'ideale di capricciosa labilità di Rosalba e quello di mesta verità del Canaletto; tanto però prevalendo il primo da non potersi certo accogliere la corrente interpretazione ingenua che ne fa un prefattore dell'Impressionismo... » (R. Longhi, 1946)".

«...Certo, i contatti col Vanvitelli prima del 1690, rinnovatisi in occasione del viaggio di Gaspare a Venezia nel 1697 (un altro seguì nel 1706), riuscirono di notevole importanza per gli inizi vedutistici di Luca Carlevarijs. Ma giova altresì sottolineare il carattere *costruito* che sarà tipico delle sue architetture e che non si riscontrerà, invece, nelle opere dell'attento neerlandese: un carattere chiaramente italiano, le cui origini sono da ravvisare in quella pittura di prospettiva che tanti cultori aveva trovato nel nostro Seicento » (E. Brunetti, 1956)".

«...I vedutisti furono in un certo senso più umili dei paesaggisti. Mentre è facile trovare in qualche interno di case veneziane di quell'epoca uno Zuccarelli appeso alle pareti, non si trova mai una veduta della città. E i vedutisti ebbero di che esser grati ai viaggiatori, specialmente ai viaggiatori inglesi che frequentavano Venezia. Era la domanda dei viaggiatori che rendeva fiorente la produzione dei quadri-souvenir che potevano essere portati al Nord, mostrati agli amici che non avevano mai viaggiato, suscitando meraviglia; così si portavano la luce e il colore del Sud in quel freddo mondo... Il Settecento aveva prodotto l'idea del "grand tour". Era soprattutto un'idea degli inglesi, nata in particolare dalla loro devozione per l'Italia. "Un uomo che non è stato in Italia — disse Johnson (che non vi era mai stato) — sente sempre un senso di inferiorità". E i visitatori di Venezia, desiderosi di essere ritratti da Rosalba, erano probabilmente altrettanto desiderosi di portare in patria un'altra prova della loro superiorità con una veduta di Venezia. I veneziani non ne volevano o non ne avevano bisogno. Perciò i vedutisti ricevevano poche commissioni dai loro concittadini; erano quasi disprezzati dagli altri pittori e molti di essi rimasero nell'oblio. Soltanto i nomi famosi, Canaletto e Guardi, erano noti a tutti. Essi occuparono uno spazio limitato nella teoria dell'arte di quel tempo, e non ne occuparono affatto nei tempi che seguirono. Il Canaletto è appena nominato nell'Ottocento — e in forma negativa dal Ruskin. Il Guardi fu appena conosciuto e raramente menzionato. Invece essi costituiscono il fenomeno più importante e l'aspetto più tipico dell'arte nella Venezia del Settecento. Canaletto e Guardi hanno creato un concetto di Venezia che esercita la sua influenza su coloro che non l'hanno vista, e su coloro che la conoscono. Mai una città è stata oggetto di una così nutrita rappresentazione; ma questo può spiegarsi col fatto che nessun'altra città ha meritato di esserlo. I vedutisti inoltre costituiscono un meraviglioso tributo all'"uso" razionale dell'arte, tipico del Settecento; i loro quadri hanno un fine ben preciso, uno scopo ben definito che gli inglesi non trovavano nei pittori storici contemporanei e che perciò ignoravano. Niente era stato detto ancora sulla fedele riproduzione di un dato luogo e il documento di un "luogo determinato" aveva il valore obbiettivo di una testimonianza documentaria. Era necessario entusiasmo più che precisione. Né Venezia aveva bisogno che fosse aumentato il suo carattere pittoresco. Essa presentava come ancora oggi presenta, per il viaggiatore, un'eterna sorpresa. Questo era il fascino di tutta l'Italia, in genere; e sebbene così spesso si sottolinea l'esigenza di semplicità dell'intelletto nel Settecento, tuttavia allora si apprezzava pur sempre la sorpresa, la fantasia, si amava l'incongruenza; era un'età abbastanza colta per poter godere queste emozioni ed appagarle. "Si trova qualcosa di speciale nell'aspetto del paese (l'Italia) e di meraviglioso nelle sue bellezze naturali — notava l'Addison — che non è possibile trovare in nessun'altra parte d'Europa". La capacità di sorprendere era concentrata a Venezia, anzitutto in quel suo infrangere le leggi di na-

tura col suo sorgere dall'acqua; era una città della fantasia che dava consolazione a coloro che non avevano più illusioni. Era un "pays lointain", che per fortuna, si trovava a portata di mano. Non solo gli stranieri provavano questa speciale attrazione. Un veneziano come il Goldoni che non risparmiò certo critiche alla sua città e ai suoi concittadini, così ripensava a Venezia, la città che non avrebbe più rivisto, quando ormai vecchio si trovava a Parigi: "Venise est une ville si extraordinaire qu'il n'est pas possible de s'en former une juste idée sans l'avoir vue... Chaque fois que je l'ai revue, après de longues absences c'était une nouvelle surprise pour moi".

Come una continua sorpresa Venezia offriva divertimenti con i suoi teatri, caffè, case da gioco, bordelli. Le sue prostitute erano famose e l'aria di licenziosità e di amoralità eccitava anche i pigri animi degli inglesi. Rappresentava il concetto della città del mondo civile, sebbene non offriva il fascino dell'antichità che attirava i viaggiatori a Roma. Sopperiva alla mancanza di rovine con il carnevale; la piacevole aria di essere sempre in festa induceva molti visitatori a concepirla come una città ideale. I vedutisti soddisfacevano soltanto gli occhi e le loro opere non avevano bisogno di commento. Come il Goya avrebbe rappresentato il corrotto ma affascinante spettacolo è una questione interessante, ma la Repubblica Veneta avrebbe trattato con Goya molto prima che la sua satira divenisse troppo pungente. I vedutisti seppero evitare con molto tatto di rappresentare il declino del potere della repubblica e per di più seppero nascondere sotto lo splendore che i loro dipinti derivavano dalle grandi cerimonie che vi erano rappresentate. I loro quadri erano sia vedute che rappresentazioni di cerimonie che ricordano quelle del Carpaccio. Le feste annuali celebrate alla presenza del Doge presso le varie chiese divennero soggetti popolari e ciascuna di esse faceva parte ormai della storia veneziana, spettacoli tradizionali che l'età aveva consacrato e il tempo svuotato di significato. Come un simulacro il Doge girava intorno, lungo un itinerario prestabilito in un pomposo e vuoto movimento. Rappresentati dal Canaletto questi momenti, come lo Sposalizio del mare — una delle più splendide feste veneziane — devono aver reso i suoi concittadini ancora orgogliosi. La folla eccitata nella Piazzetta che egli ci mostra, una massa agitata attraverso la quale doveva farsi strada il corteo dogale per raggiungere l'imbarcazione dorata del buciatore dimenticava la politica e la povertà nell'entusiasmo della festa. E nel buciatore il Doge, quasi una reliquia, rappresentava il simbolo dorato della Serenissima Repubblica — come l'Ostia nell'ostensorio, ha detto Goethe in un felice paragone. Con Canaletto e soprattutto con Guardi l'uomo comune perde il suo significato, diventa soltanto una goccia nell'orizzonte, una marionetta che anima la scena...

Certamente queste figure sembrano far parte della vivacità delle vedute, e motivo di divertimento per gli Inglesi era osservare questa folla veneziana così animata e varia; "...in Piazza San Marco una tale varietà di ebrei, turchi e cristiani; avvocati e furfanti; ladruncoli e ciarlatani, vecchie e dottori...". Per quanto arbitrariamente il Canaletto abbia rappresentato questa folla assortita, non l'ha mai trascurata, e nei suoi primi dipinti ha abbozzato gli ebrei e i turchi, la miseria dei fannulloni e dei mendicanti, la boria di un senatore di passaggio e, dato che nel Settecento si godeva la vita come fosse la rappresentazione di una commedia, si apprezzavano queste notazioni sui personaggi della vita quotidiana. La veduta era un microcosmo. Era sostanzialmente il prodotto di un'osservazione quasi scientifica, in quanto fatta attraverso la camera ottica, una sorta di camera oscura in cui degli specchi riflettevano la scena al di fuori. In questa camera oscura il pittore vedeva comporsi la sua scena — un po' distorta per quanto riguardava la prospettiva, ma ciò poteva facilmente essere corretto. Il Canaletto talvolta, e il Guardi più spesso, non si curavano di modificare questo errore e ciò si può vedere in una linea continua di edifici, o in una lontana distesa che era oltre la portata del fuoco della camera ottica. Ma nella camera ottica il mondo era riflesso, mentre colui che guardava lo osservava standosene da parte.

La vita divenne come uno spettacolo di burattini e il pittore stesso non partecipava a quello che vedeva più di quanto colui che guardava attraverso il buco di una serratura entra a far parte di ciò che vede» (M. Levey, 1959)».

«...Questo modo radicalmente nuovo di vedere, e che è un modo nuovo sol perché è un modo rinnovato di rifarsi all'origine della creazione artistica, il Canaletto non lo deve né al Vanvitelli né tantomeno al torpido Carlevarijs, ancorché dal Carlevarijs deduca, senza onta alcuna, tagli, disposizioni, fughe: e cioè la scenografia, ancora una volta la scenografia adattata dal pittore matematico friulano alle soavi vedute veneziane. Questo modo di "inverarsi", ci si conceda per un momento ancora l'uso metaforico di questa parola impropria, non si ricollega a nessun precedente dell'arca veneta o italiana o francese né di quel tempo né anteriore.

...Per il Canaletto l'antica e gloriosa pittura del Cinquecento veneziano, se rappresenta un innegabile e prezioso momento della sua cultura d'immagine, e se garantisce pronti giri di linguaggio cromatico e di espansione spaziale, non offre la definizione formale della sua immagine. Si noti inoltre, che nella pittura del Canaletto il suggerimento d'atmosfera, fra i dati fenomenici reperibili nella semantica dell'immagine, è dato per assente... La lucidità gemmea di quelle immagini esclude piuttosto che si insinuino l'alto d'aria. Ciò perché fra i dati fenomenici di cui il Canaletto si serve per concretizzare la immagine, l'atmosfera ha funzione privativa: è in quanto lente, spessore di puro cristallo che conta. ...Così fin da principio piegherà la luce a significare un punto emergente nello spazio: il punto che più si avvicina a chi guarda, che viene avanti, si offre, per così dire. La luce si depositerà come uno strato grasso e corposo, ma come uno strato si stenderà, calerà, s'interfoglierà anche l'ombra: la perfetta equivalenza fra ombra e luce è assicurata proprio da questo significato aggiuntivo e disgregante, rispetto alla conformazione dell'oggetto, che carica l'*ictus* della luce e dell'ombra. Ecco perché il Canaletto ha bisogno di condensare l'oggetto nella camera ottica.

Il valore stereoscopico emergente, che dunque si sforza di attribuire il Canaletto all'oggetto dell'immagine dipinta, è allora quello che distrugge il vecchio meccanicismo illusionistico della prospettiva, rinnovando la visione alla base. La prospettiva del Canaletto non costruisce un'immagine che si allontana, ma un'immagine che si avvicina. Il punto di fuga all'orizzonte non attira le sembianze delle architetture e dei paesi per inghiottirle nell'indistinto della lontananza, ma piuttosto le fa emergere dall'indistinto verso lo spettatore. L'orizzonte ideale di queste immagini non è all'orizzonte, ma nel cristallino di chi guarda. La profondità di questo spazio non si misura da chi guarda il punto di fuga, ma dal punto di fuga a chi guarda. E' allora, in tale risalire, emergere dal fondo alla ribalta, che si afferma la qualità *stereoscopica* della spazialità del Canaletto. E' questa fondamentalmente, radicalmente la sua visione» (C. Brandi, 1960)».

«...Non che il Bellotto fosse un misconosciuto. La sua certezza illuministica in una verità e la poesia della sua visione magica e allucinata erano già state rilevate soprattutto da Roberto Longhi e da Rodolfo Pallucchini. Ma, per i più, si trattava ancora di un apprezzamento insufficiente, di una considerazione su di un piano secondario e subordinato dovuta soprattutto al fatto d'essere egli stato sempre costretto a dividerne la sua parte di gloria con lo zio più antico e famoso...

Ciò indusse naturalmente a far sì che egli fosse subito considerato quasi una controfigura del Canaletto maggiore con la conseguenza, in tempi lontani, del nascere di non poche confusioni, e in tempi più recenti, di una indubbia diminuzione inferta alla sua reale portata e alla sua originalità. Mentre, giova dirlo subito, egli non fu solo grande, anzi grandissimo artista, ma in nulla inferiore al Canaletto stesso, direi, anzi, sotto certi aspetti più impegnato e moderno.

...E' vero che sin dagli inizi egli aveva aderito alla visione che il Canaletto andava elaborando e piena-

mente realizzando a partire dal quinto decennio: si può dire che l'avesse assorbita con l'aria che respirava, e così profondamente e radicalmente da rendere difficile, come già notò un contemporaneo (il Guarienti nel 1753), una distinzione tra le opere dei due artisti negli anni fra il '40 e il '45. Ma si deve aggiungere che il fondamento di quegli insegnamenti — e qui è il punto — consisteva soprattutto nella ferma fiducia che la realtà visiva corrispondesse a qualcosa di assoluto, di oggettivo, di "esistente in sé" e fosse quindi riconoscibile attraverso un'esperienza, non solo inequivocabilmente certa, ma anche unica, inconfondibile con le altre. Era la certezza che si potesse giungere a quella realtà per una sola strada, e di conseguenza con l'ausilio di un determinato metodo, che portava tali insegnamenti a vertere soprattutto sui mezzi ritenuti più adatti a compiere una siffatta operazione di recupero: mezzi cioè come la camera ottica o le più rigorose applicazioni della prospettiva pratica che, con settecentesca illusione di scientifica obbiettività, erano considerati gli indispensabili strumenti per riprodurre di quella realtà appunto, le visibili apparenze, ritenute certe ed oggettive. Qualcosa di più radicale quindi e in un certo senso, qualcosa di più idoneo a condurre a risultati del tutto simili, che il semplice trasmettersi da maestro ad allievo dei modi soggettivi di una maniera pittorica. Che poi il Canaletto quella sua illuministica fiducia in una assoluta verità sapesse volgerla così mirabilmente in poesia, è un altro discorso: e vale anche per il Bellotto che, partendo dagli stessi principi, seppe giungere con animo nuovo a toccare diverse tonalità di sentimenti. Per questo egli poté, senza mai tradire tali premesse di ordine conoscitivo, trovare una via che lo condusse a conseguenze del tutto differenziate da quelle del Canaletto.

...E fu certo un'occasione fortunata quella che lo portò ad abbandonare lo scenario italiano per uno scenario così nuovo e diverso a Dresda, in Sassonia. Quanto c'era di seducente, di antico, di diruto nelle città italiane, quell'inserirsi della realtà della vita moderna fra le accoglienti pieghe di un passato ovunque incombente, quel sentimento del fatale sgretolarsi in una lenta rovina delle testimonianze di un'antica grandezza, non poteva non indurre ad un atteggiamento compiacente verso il pittore. Un lusinghiero invito a quei graziosi arrangiamenti con cui il gusto settecentesco per il "capriccio" riportava verso le zone della fantasia e dell'immaginazione l'iniziale atteggiamento obbiettivo nei riguardi della realtà. Le vedute di Dresda e di Pirna che il Bellotto eseguì durante il suo soggiorno in Sassonia dal 1747 al 1758 indicano forse il punto più alto toccato da quella ricerca di assoluta obbiettività che era uno dei poli antitetici della cultura figurativa del Settecento. La suggestione di vero che provocano nello spettatore ha qualcosa di magico, il loro potere evocativo sembra inesauribile. Si rivivono a guardarle, tranquilli pomeriggi sulle rive dell'Elba, nell'incanto velato di malinconia, di quel gentile lembo orientale di una Germania settecentesca, ancora civile e garbata, mentre il diorama prospettico si dilata orizzontalmente seguendo l'ordinata eleganza delle nuove architetture con cui Federico Augusto II andava rinnovando la sua città. Con una obbiettiva naturalezza che non nasconde il suo segreto ma sembra anzi affermare un metodo visivo come l'unico atto a cogliere il vero, il Bellotto fa rivivere ai nostri occhi la vita di una città moderna, con una architettura ancora tutta spigoli vivi che sorge fra impalcature e blocchi di pietra, sagonati dagli scapellini, all'ombra delle antiche case di legno in demolizione. La vita tranquilla del nuovo mercato, dominato dalla cupola e dai pinna-coli della Frauenkirche, l'ampia prospettiva dello Zwingerhof con l'ordinata simmetria un tantino militaresca delle architetture, la folla brulicante del vecchio mercato, i giardini e i padiglioni di gusto orientale sulle rive dell'Elba con le grandi aiuole verdi che si diramano in lenti giri, oppure la grazia campestre del piccolo villaggio di Pirna e del Castello di Sonnenstein al margine dei prati che declinano verso il fiume e dei vigneti sulle colline, con i cannoni in disuso, accanto ai quali sonnecchiano i soldati nella ferma luce di un pigro pomeriggio.

Il soggiorno nello scenario più fastoso della Vienna di Maria Teresa... ci fa assistere anche ad un accentuarsi quasi surreale della magica densità del suo verismo con esiti quasi ottocenteschi e pre-romantici, come nelle dilatate vedute dello Schlosshof o delle rovine di Theben. Di tale verismo, trasposto in un'atmosfera ancor più fredda e lucente il Bellotto ne diede le prove maggiori a Varsavia. Una obiettività calata in una felice naturalezza, il possesso di un rapporto semplice e sicuro con la realtà si spiega ai nostri occhi nelle sue vedute della città polacca... e ci dimostra quanto fosse aperta verso il futuro la visione di un artista il cui principi erano pur radicati così profondamente nella cultura del suo secolo» (G. Briganti, 1965)».

Se è vero che il vedutismo lagunare rappresenta di gran lunga, quantitativamente e qualitativamente, il capitolo più importante del fenomeno, resta tuttavia il fatto che gli altri centri, in Italia come in tutta Europa, favorirono, e non certo in modo occasionale soluzioni formali originali; così le vedute londinesi del Canaletto sarebbero impensabili nella temperie veneziana, e più ancora le vedute nordiche del Bellotto devono forse, in parte almeno, la loro "modernità" proprio alla dislocazione del pittore lontano dai centri classici delle "vedute". In questo contesto Napoli rappresentò un caso particolare, esemplare per le sue autonome caratteristiche:

«A Napoli le recenti sensazionali scoperte archeologiche polarizzano l'interesse generale sulla realtà di questa terra, e qui la lontanissima eredità greca e romana rivive di una fascinosa presenza pari a quella di Roma, ma in più arricchita dalla bellezza di vedute pronte ad offrirsi alla piena elaborazione della imminente ventata romantica. In questi anni la città diveniva una delle tappe obbligate, la più ambita, per le correnti dei forestieri che dal nord movevano alla scoperta delle terre assolate "dove fioriscono i limoni".

Già nella metà del Settecento, quindi, si andava formulando quell'interesse per una pittura di paesaggio, che sapesse cogliere il senso di una nuova poesia vedutistica, rispettando il sottile alone di curiosità documentaria, così da unire la suggestione antichizzante della terra virgiliana, non spenta dagli immani cataclismi del Vesuvio, al mito solare di un paese meridionale, ancora primitivo e felice. Questa nuova condizione troncava le ultime possibilità di sopravvivenza della tradizione locale, ormai esaurata e sfiancata in cifre sempre più convenzionali, e limitava anche la possibilità di aggiornamento che movevano da Roma, sulla scorta dei risultati panniniani e locatelleschi, e si prospettavano a Napoli, nella figura, di indubbio rilievo, del Bonavia... Che poi la diffusione della pittura inglese di paesaggio e l'importanza del suo portato in senso europeo, facesse sentire l'anelito innovatore fin nell'estremo lembo della Campania, in date molto precoci, se non è ancora chiaramente documentabile, trova tuttavia conferma in una serie di opere dei più grandi pittori di quella scuola, ispirate alla terra napoletana.

...C'era già stata a Napoli, proprio sul nascere del secolo XVII, la grande figura di Gaspare Van Wittel a mostrare le risorse della pittura di paesaggio intesa nei modi della scuola olandese, in tutta la sua precisione vedutistica e pur tuttavia non privata degli elementi di poesia della luce e della narrazione, e in somma in senso modernissimo. Si era trattato di un precedente certo molto notevole, ma da riscattarsi per via del tutto indiretta; per quanto cioè il Van Wittel stesso aveva potuto ingenerare di nuovo e di fecondo nell'ambiente artistico veneziano, dal Canal al Marieschi, al Carlevarijs, al Bellotto e per quanto questa tradizione, fattasi europea, avesse potuto trovare nuovamente riscontro a Napoli. La sua presenza... non ebbe modo di svolgere una influenza diretta sull'ambiente, che era dominato dal successo dello scenografismo romano di origine rosiana; essa doveva invece far sentire il peso del suo portato mezzo secolo più tardi, quando il modenese Antonio Joli, formatosi a Venezia al contatto con le altissime espressioni di quella locale scuola di paesaggio si trasferisce a Napoli come scenografo

del San Carlo e vi resta anche se non continuamente dal '62 fin verso il '77, che è l'anno della sua morte. Dello Joli, la cui personalità attende ancora di essere tutta rivelata, la critica si è occupata poco, e lo ha visto solo come pittore di architetture e di prospettive. Ma di gran lunga maggiore è la sua figura di vedutista di gusto canaletto, illeggiadrito al contatto con la scuola romana in più fiorite cadenze decorative: le sue *Vedute di Napoli*, sempre verissime nel gioco della luce sottilmente indagata e di icastica evidenza documentaria, si conservano in buon numero nella collezione di Lord Montague a Londra, oltre che nel Museo di San Martino e nella Reggia di Caserta, ed altre ancora circolano, con sufficiente frequenza, sul mercato antiquario; questa produzione è di tale significato da restituire allo Joli una posizione di prima grandezza tra i pittori di vedute del tempo e anche da permettere di stabilire che il suo soggiorno a Napoli dovette avere valore di qualificazione per lo svolgimento della pittura di paesaggio nella città, quasi una brusca virata, e un richiamo alla natura contro tutte le arcadie e lo scenografismo del gusto corrente.

E che la lezione dovesse venire proprio da un artista che ufficialmente esercitava la professione di scenografo è constatazione non priva di significato, contro le troppo facili cristallizzazioni delle scuole, delle tendenze, o dei generi. Ma al confronto delle raffinate, auliche, tersissime fantasie rovinistiche di un Coccorante, le stesse rovine dal "vero" dello Joli assumevano diverso valore di immediatezza e di razionalistica ricerca, e si distaccavano con norme autonome, e con un rigore ed una decisione insospettabili, ove si prescindano da una valutazione adeguata della nuova temperie che si veniva maturando. Dallo Joli trovavano il loro avvio pittori di minore levatura ma pure degni di ricordo, sebbene attraverso le labili tracce di pochissime opere note, come Gabriele Ricciardelli o Pio Fabris. E già si preannuncia nella pittura del modenese, con l'anticipo di qualche anno, — svolta quanto era necessario perché non giungesse inedita, ma venisse ad impostarsi entro alvei prestabiliti — l'altra grande personalità rinnovatrice della pittura napoletana di paesaggio nella seconda metà del secolo XVIII, quella del tedesco Filippo Hackert. Allo Hackert doveva però spettare il compito di mutar sostanzialmente le condizioni di questa pittura, sviluppando, con un rigore nordico fin troppo rimproveratogli, attraverso accuse di calligrafismo e di vuoto decorativismo, il nuovo principio della fedeltà documentaria nella riproduzione del paesaggio, al di fuori di ogni schema convenzionale e di ogni fumisteria romantica di vecchia lega.

E' un anno notevole quello del 1770, quando Lord Hamilton chiama a Napoli lo Hackert a disegnare vedute del Vesuvio, e forse allo stesso Hamilton (quando si pensa ai *Campi Phlaeagraei*, ed alla funzione di committente che il diplomatico inglese riveste anche per altri pittori, sempre nella stessa direzione di gusto) bisognerà attribuire una parte importante nello sviluppo di questi fatti artistici. Lo Kniep, che pure apparteneva alla cerchia hamiltoniana prima del sodalizio con il Goethe, è pittore abbastanza superficiale perché lo si consideri tra le personalità importanti; ma diverso è il discorso per Pio Fabris, al quale spetta il riconoscimento di aver indirizzato l'interesse, tra i primi, sul mondo minuto, caratteristico e colorato della plebe napoletana, dando l'avvio a quella pittura di scenette folkloristiche, di vita popolare, che formeranno uno dei motivi fondamentali nella tematica della successiva pittura napoletana.

Hamilton o Goethe non sono che dei casi limite perché appare chiaro che alla presenza sempre in maggior numero di mecenati o di committenti stranieri deve essere attribuito il merito di aver reso fecondo l'ambiente artistico napoletano, risvegliando energie sopite ed immettendo un nuovo bagaglio di idee e di sensibilità, che avrebbe avuto le conseguenze non solo nella storia della pittura, ma anche in quella politica, concorrendo a spingere la società napoletana verso avventure eroiche e sfortunate, dalle quali sarebbe uscita impoverita, e crudamente, nella sua parte migliore» (R. Causa, 1956)».

Per le molte vestigia dell'Antichità che serbava la Campania, e per la tradizione arcaica che ne esaltava le sue bellezze naturali, Napoli era uno dei punti obbligati di passaggio del "Grand Tour" e questi culti fu anche uno dei temi più cari ai pittori di vedute; indubbiamente fu importante per valorizzarne il "soggetto" la presenza del Van Wittel. Tuttavia è solo nella seconda metà del secolo che pittori come Antonio Joli, Pio Fabris, Carlo Bonavia, Gabriele Ricciardelli e Pietro Antoniani danno vita a quella che può dirsi una vera e propria scuola vedutistica napoletana cui non mancò l'apporto internazionale di grandi imprese come quella della illustrazione dei Campi Phlaegrei di Lord Hamilton, iniziata nel 1777 o quella del « Voyage pittoresque de Naples et de Sicilie » de l'Abbé de Saint-Non, pubblicato nel 1781 e cui collaborarono con molte vedute Hubert Robert, Chatelet, Renard, Paris e Desprez.

«...L'Antoniani ci appare nella veste di un buon "vedutista", intimamente partecipe della vicenda culturale napoletana della seconda metà del Settecento: infatti non mancano riscontri con il "Canalotto napoletano", il molinese Antonio Joli, se pure il suo tocco si imprime di una meccanica, più esteriore e calligrafica, se pure i suoi impianti prospettici sono più liberi e talora forzosi. Si avverte insomma uno scarto di generazioni tra Joli e Antoniani, uno scarto di interessi, trapassanti dall'obiettività ottica del primo, ancora caldo di entusiasmo per la nuova scoperta canaletiana, alla corsiva illustratività del secondo, ormai incline ad una spettacolarità esteriore e comunque rivolta all'eccezionale» (A. Martini, 1965).

Anche il vedutismo francese, il solo che possa allinearsi degnamente alla grande scuola veneziana, è stato definito ed illuminato da studi critici acuti e puntuali, che ne hanno precisato le caratteristiche specifiche, i rapporti con i fenomeni collaterali, le motivazioni pratiche:

«E' strano come gli italiani, innamorati della propria terra più di ogni altro popolo al mondo, abbiano generalmente dimostrato scarso interesse per la riproduzione del paesaggio circostante. La "veduta italiana" che per quattro secoli dovrà costituire un genere di pittura a sé, appassiona soprattutto i pittori del Nord.

...Certo, gli italiani non avevano bisogno di dipingere o di disegnare i monumenti in mezzo ai quali vivevano; anch'essi li ammiravano, è vero, ma solo per "riprodurli" in altro modo, erigendone di nuovi che ne fossero l'equivalente, pronti per questo, senza timore, anche a distruggerli, sfruttando come cave di pietra perfino il Settizonio del Palatino, o il Colosseo, di cui forse non resterebbe oggi più molto se Benedetto XIV non l'avesse salvato dalla rovina consacrandolo alla memoria dei martiri cristiani ivi immolati. In tale distruzione di Roma per Roma si coglie il concetto neoplatonico, sempre sottinteso in Italia, che la vera essenza delle cose sia nell'*idea*, non nella *natura*, mentre i nordici rimangono fedeli alla realtà...

A Roma, quando i francesi cominciano a studiarvi regolarmente, dominano il rovinista Andrea Locatelli, formatosi in stretto rapporto al fiammingo Jan Frans van Bloemen, detto l'Orizzonte, che aveva reso accademico il genere pastorale di Claudio, e Giovanni Paolo Panini, rappresentante del barocco nella pittura di rovine. Per la generazione precedente, la pittura di vedute aveva avuto il suo campione in un artista di origine olandese Gaspar Van Wittel, detto Vanvitelli, che si collegava direttamente, come ha indicato il Briganti, ai vedutisti olandesi del Seicento. Pierre de Nolhac, nei suoi *Peintres français en Italie*, sembra attribuire a Hubert Robert e a Fragonard il merito di aver promosso l'iniziativa di far disegnare paesaggi dal vero, a Roma e nelle ville del Lazio, ai francesi che studiavano all'Accademia; soggiunge anzi che "è divertente vederli traviare il vecchio Natoire, loro direttore, riuscendo a convincerlo al paesaggio in tarda età". La corrispondenza tra il Direttore dell'Accademia di Francia a Roma e il Direttore dei Bâtiments a Parigi prova

tuttavia ampiamente che questo genere di esercizio dal vero faceva già parte della normale *routine* dei "pensionnaires". Lo stesso Natoire la raccomandava, vedendovi un utile correttivo all'eccesso dell'esercizio di copia dai maestri del Rinascimento.

"La maggior parte di loro — scrive Natoire a M. de Marigny, Direttore dei Bâtiments — per timore di abbassarsi praticando questo genere (il paesaggio) preferisce arrangiarsi alla meno peggio nell'altro (la copia dagli antichi), piuttosto che cercare di distinguersi col primo.

...Già nel 1724 Wleughels, arrivando a Roma e ancor prima di prendere ufficialmente il posto di direttore dell'Accademia, aveva cominciato a condurre gli allievi in campagna, a Frascati e a Tivoli, nell'intento di far risorgere il "genere" decaduto del paesaggio storico... Wleughels era del resto strettamente legato al Pannini, che aveva sposato sua sorella e che era protetto dal cardinale di Polignac. L'influsso del Pannini sull'ambiente francese può valutarsi dal fatto che, alla morte di Wleughels, avvenuta l'11 dicembre 1737, si pensò per un momento a lui per la successione al posto di direttore dell'Accademia di Francia. Ciò dimostra d'altra parte quale importanza si desse allora alla rinascita del paesaggio storico. L'esempio del grande rovinista romano dovette quindi contribuire ad orientare l'Accademia verso lo studio diretto del vero, che si affiancò al fastidioso esercizio di copia dai maestri del Rinascimento e dall'antico.

...L'interesse di Wleughels per il paesaggio è dimostrato anche come egli favorì gli studi di Joseph Vernet. Inviato a Roma nel 1734, questi fu accolto dal Direttore con tanta maggiore sollecitudine in quanto era munito di una raccomandazione del Direttore generale, nonché preceduto da una presentazione del vescovo di Cavaillon, amico di Wleughels. Interessato soprattutto alla pittura di marina, Vernet dovrà essere costretto a copiare l'antico? Scrive l'intelligente Wleughels: "E' un pittore di marine, e deve studiare nei porti di mare"; e altrove: "Ho consigliato all'avignonese di coltivare la sua inclinazione, tanto più che mi ha mostrato due sue marine". Il duca d'Antin approva: "Avete fatto benissimo a consigliare all'avignonese di seguire la sua inclinazione, ché altrimenti perderebbe tempo senza riuscire a niente".

Joseph Vernet, che resterà in Italia diciotto anni (1734-1752), presto non terrà più molto conto del vero, per seguire la via del paesaggio d'invenzione tracciata da Claude Lorrain, Salvator Rosa, Adrien Manglard, sostituendo nelle sue marine notturne o diurne ai personaggi mitologici di Claude i soldati, le lavandaie, i pescatori, i naufraghi di Salvator Rosa. "Genere" che avrà gran successo e gli permetterà di realizzare ottimi guadagni, "genere" che piacerà ai viaggiatori e che susciterà anche parecchi imitatori, come quel Carlo Labruzzi (1748-1817) le cui opere dovranno andare spesso sotto il nome dell'Avignonese...

Frattanto, negli anni intorno al 1760 il disegno dal vero di motivi di Roma o del Lazio prenderà ancor maggior sviluppo, per l'incontro di due artisti e di un dilettante che vi si dedicheranno con passione: Fragonard, Hubert Robert e l'abate di Saint-Non» (G. Bazin, 1961).

Il viaggio dell'abate di Saint-Non, avvenuto alcuni anni dopo quello di Vandières, pur essendo passato più in sordina, non ebbe tuttavia conseguenze meno importanti: ha definitivamente creato e orientato la moderna scuola del paesaggio in Francia, suggerito dal Desportes. L'attrazione esercitata dagli scavi archeologici in Italia aveva provocato una nuova scoperta, diversa da quella delle cose antiche: la scoperta del paesaggio, di un'architettura naturale. Questo interesse rivelava, riprendendo a due secoli di distanza il gesto dimenticato del fiammingo Paolo Brill la bellezza dei luoghi quotidiani. Assieme al passato si riscopriva il presente e gli occhi, aguzzati nel buio degli scavi si aprivano anche alla luminosità incomparabile del paesaggio italiano. Mentre molti pittori affluivano nell'atelier di Raphael Mengs e pretendevano d'imparare il metodo per rinnovare la pittura, partendo dalla scultura, tre

francesi rinventavano per tutta l'umanità l'aspetto e l'anima del paesaggio mediterraneo, nei suoi orizzonti, nei suoi alberi, nei suoi parchi, nei suoi monumenti, nella sua esistenza quotidiana e nella fragilità delle sue rovine, testimonianze postume della permanenza dell'uomo. Questi tre francesi che così deliberatamente volgevano le spalle all'archeologia e preferivano la vita erano Hubert Robert, Fragonard e la loro brillante guida Jean Claude Richard de Saint-Non, abate commendatario di Poultières alla diocesi di Langres, diacono e giovane consigliere dimissionario del Parlamento, troppo spesso esiliato da Parigi. Questa scelta determinò nell'ambito dell'arte europea la fisionomia originale dell'arte francese, l'unica che in questa circostanza non si perdeva nel labirinto dell'antichità.

...Hubert Robert ammirò Piranesi, fu allievo entusiasta del grande Panini, ma si guardò bene, rappresentando le rovine antiche, di trarne un pretesto per grandiosi disegni di edifici o per meditazioni preromantiche; non volle commuoversi su un passato morto né ricostruire una visione scomparsa: considerò l'antichità una specie di "décor" luminoso nell'ambito del quale doveva inserirsi la vita quotidiana, familiare.

L'antichità era per lui come la radice della pianta umana, non furono delle rovine quelle che egli dipinse ma dei fiori del suolo latino.

Il desiderio di vedere le antichità attirò Robert a Roma dove arrivò al seguito del futuro duca di Choiseul, nominato allora ambasciatore di Francia presso il Papa. Egli non fu dunque allievo presso Palazzo Mancini pur essendo colà largamente accolto; questa posizione, un po' al margine della Scuola Romana gli permise di approfittare dei vantaggi offerti da essa, senza subirne la disciplina paralizzante e di godere di una libertà che utilizzò per immergersi nella vita meravigliosa delle regioni mediterranee. Egli non avrebbe potuto certamente realizzare questo equilibrio senza la presenza dell'abate di Saint-Non, attirato anch'egli da Ercolano e Pompei. Era necessario per Robert una sorta di "manager" e di direttore spirituale, e l'arguto e curioso abate lo fu per lui volentieri, quanto egli stesso lo era per sé alla ricerca di tutte le sollecitazioni artistiche.

...Ma queste illustrazioni da architetto, questi aneddoti tratteggiati a matita, queste relazioni sotto forma di incisioni dei viaggiatori e anche queste lettere in versi e questi poemi ispirati che li esaltavano non sono da considerarsi che racconti, pezzi da collezione, o materiale di lavoro scientifico. Il fortunato incontro di Hubert Robert, di Fragonard e di Saint-Non trasformò questa materia prima in materia vivente. Dalla congiunzione quasi provvidenziale di questi tre artisti ne sarebbe nata una prima scuola di paesaggisti francesi e di pittori della vita quotidiana, destinata a contenere *in fieri* tutto il Settecento e anche, per quanto riguarda Fragonard, il Romanticismo.

...Se il rispetto della cronologia avrebbe richiesto che il paesaggio di Joseph Vernet fosse studiato prima della formazione romana di Hubert Robert e Fragonard, il suo sviluppo è rimasto troppo lungo in margine all'evoluzione dell'arte francese e la sua estetica è troppo legata a quella del secolo precedente perché si avesse potuto impostarne prima lo studio. Il volto di Vernet si può vedere nella sua originalità solo quando i tempi nuovi sono già cominciati e quindi la sua comprensione deve essere retrospettiva.

...Vernet in Italia, Vernet pittore di porti in Francia non sembra annunciare niente e la sua arte appare vana. Soltanto la luce di una giovane scuola lo può spiegare e può dargli rilievo. Allora sembrò concludere e completare un'arte passata, senza aver la forza di rinnovarla e gli mancò lo slancio per assicurare a quest'arte un nuovo inizio.

Tutto il metodo di Vernet consiste in un esatto ricordo fisico, nella memoria dell'occhio che guarda, netto e preciso la forma degli oggetti, le sfumature dell'atmosfera, i riflessi dell'acqua, e nella somiglianza di un luogo o di un'architettura che si potrà riconoscere...

I suoi *Porti di Francia* sono come delle soluzioni di un rompicapo; gli elementi che compongono i suoi naufragi, le sue mattinate brumose, i suoi incendi notturni sono intercambiabili e le combinazioni tra le rocce, i naufraghi, le montagne e le cascate possono essere infinite. Piattamente legato alla natura che non è capace di dominare, egli imita, senza genialità, non sa trasformarla né nel mondo antico del Poussin, né nel mondo lirico del Watteau, né in un mondo suo personale, creazione della sua anima e del suo spirito. Egli è un ritrattista letterale (osceremmo dire un fotografo) del paesaggio dove la verità supera la bellezza, e anche nelle combinazioni più fantastiche di monumenti o di montagne si può riconoscere ciascun elemento come si distinguono dei documenti riuniti assieme per caso (Vernet nel XX secolo sarebbe stato un ottimo regista di documentari turistici), mentre le architetture di Claude Lorrain, che sono esatte, prendono subito il loro aspetto di irrealtà e di eternità, e compongono un universo ideale. I soggetti di Vernet sono al di qua dell'opera, mentre quelli di Hubert Robert non dicono che quello che devono dire, ma non meno: Hubert Robert, tornato in Francia applica in effetti spesso il metodo di Vernet, quando ossessionato dai suoi ricordi o spinto dalle commissioni, si stacca dalla realtà quotidiana, ma il classicismo ultima maniera di Hubert Robert è privo di ogni ambizione di grandezza, si presenta come un compendio completo e piacevole di tutte le formule riconosciute nelle grandi epoche. Tuttavia tre o quattro volte Vernet con un colpo di genio supera i suoi limiti, allora appare come un anello di congiunzione tra il XVII e il XIX secolo, veramente si vede la fiaccola trasmettersi da Claude a Corot attraverso le sue mani » (M. Florisoo-ne, 1948)*.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

1. Giuliano Briganti, *Caspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*. Roma, Ugo Bozzi editore, 1966. In questo volume vengono ampiamente trattati i temi dell'origine della veduta e della differenziazione dalle varie forme di rappresentazione della natura.
2. Lettera del marchese Vincenzo Giustiniani a Teodor Ameyden, 1623 c.
3. Alberto Martini, *Notizia su Pietro Antoniani milanese a Napoli*, in « Paragone », marzo 1965, pp. 81-82.
4. Roberto Longhi, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, in « Paragone », novembre 1955, pp. 41-42.
5. Cesare Brandi, *Canaletto*, Milano, 1960, p. 23.
6. Rodolfo Pallucchini, *La Pittura Veneziana del Settecento*, Venezia-Roma, 1960, pp. 205-206.
7. Roberto Longhi, *Velazquez 1630: La « rissa all' Ambasciata di Spagna »*, in « Paragone », gennaio 1959, pp. 10-11.
8. Roberto Longhi, *op. cit.*, p. 71.
9. Estella Brunetti, *Situazione di Viviano Codazzi*, in « Paragone », luglio 1956, pp. 52, 54.
10. Denis Sutton, *Artisti nella Roma seicentesca*, in « Paragone », 1955, pp. 35-36.
11. Francesco Algarotti, *Raccolte di lettere sopra la Pittura e l'Architettura*, Livorno, 1763, tomo II, pp. 151-155.
12. Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri*, 1792, tomo II, p. 197.
13. Terisio Pignatti, *Il Quaderno del Canaletto alle Gallerie di Venezia*, Milano, 1958, pp. 20-21.
14. Giuliano Briganti, *op. cit.*
15. Alberto Martini, *op. cit.*, pp. 82-83.
16. William G. Constable, *Venice and England in the XVIII century*, in « Venezia e l'Europa, Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte », 1955, pp. 95-103.
17. Léon Lagrange, *Joseph Vernet*, Paris, 1864, pp. 85-86.
18. Roberto Longhi, *Viviano per cinque secoli di pittura veneziana*, Venezia, 1946, pp. 37-38.
19. Estella Brunetti, *op. cit.*, p. 55.
20. Michael Levey, *Painting in XVIII century Venice*, London, 1959, pp. 70-72.
21. Cesare Brandi, *op. cit.*, pp. 24-34.
22. Giuliano Briganti, *La mostra del Bellotto a Vienna: diventò grande quando lasciò Venezia*, in « L'Espresso », n. 31, 1966.
23. Raffaello Causa, *Pisolo*, Napoli, 1956, pp. 33-38.
24. Alberto Martini, *op. cit.*, p. 84.
25. Germain Bazin, *L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo*, Catalogo della Mostra, febbraio-marzo 1966, pp. 6-13.
26. Michael Florisoune, *Le Dix-huitième siècle*, Paris, 1948, pp. 94-97, 100.