

GLORIA DI LUCE E COLORE

QUATTRO SECOLI DI PITTURA A VENEZIA

威尼斯与威尼斯画派



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



MU
VE



Fondazione
Musei
Civici
Venezia

Marco il ritratto di un locandiere veneziano ripreso mentre trinciava un animale arrostito con il coltello. Fra questi due estremi sociali si colloca il *Ritratto di Giovanni Maria Sasso*, eseguito probabilmente attorno al 1790, un momento in cui il pittore smorza il suo sontuoso pittoricismo a vantaggio di una pittura più piana e meno materica, in accordo con il nuovo gusto neoclassico.

Giovanni Maria Sasso (1735-1803) fu uno dei personaggi chiave del mercato artistico veneziano di fine Settecento. È qui ripreso mentre stringe fra le mani la matita e la cartella di disegni preparatori per la *Venezia pittrice* che, nelle sue ambizioni, avrebbe dovuto essere un grande libro sulla pittura veneziana che però non sarebbe mai riuscito a completare.

Figlio di commercianti, egli tuttavia decise di intraprendere, senza fortuna, la carriera di pittore. Divenne in seguito apprezzato restauratore di opere antiche; ma fu solo in veste d'intermediario ed esperto di pittura che riuscì a ottenere un certo successo, diventando probabilmente il mercante d'arte più noto e attivo in città, punto di riferimento soprattutto per gli acquirenti inglesi. Fu tra quelli che più attivamente contribuirono a saccheggiare le ricchezze artistiche presenti a Venezia, riuscendo anche a creare una piccola collezione che però non gli sopravvisse.

Alberto Craieivich

IV. 67

Francesco Zuccarelli
(Pitigliano, Grosseto, 1702 –
Firenze, 1788)

Caccia al toro, 1770-1775 ca.

Olio su tela, 114 × 150 cm
Venezia, Gallerie dell'Accademia,
inv. cat. n. 864

Bibliografia: Moschini Marconi 1970, p. 125, cat. 285 (con bibliografia precedente); Pallucchini 1995, II, p. 324; Ferrara, in *Il Gran Teatro* 2003, p. 346, cat. II.20; Spa-

dotto 2007, pp. 170-171, cat. 388 (con bibliografia precedente).

Fino all'epoca delle soppressioni napoleoniche (1806), l'opera faceva parte della ricca collezione abbaziale del monastero veneziano di San Giorgio Maggiore, che contava ben ventuno paesaggi di mano di Francesco Zuccarelli (Cicogna 1834, pp. 386-387); trasferita a Palazzo Reale insieme al *pendant* raffigurante la *Caccia al Cervo*, oggi irripetibile (Spadotto 2007, p. 171, cat. 390), è quindi pervenuta alle Gallerie dell'Accademia. L'artista, toscano di nascita, va senza dubbio annoverato tra i più famosi paesisti italiani del XVIII secolo; dopo alcuni anni di formazione a Firenze e a Roma, dove aveva studiato presso Paolo Anesi, Giovanni Maria Morandi e Pietro Nelli, era giunto nella Serenissima, sua vera e propria patria adottiva, all'altezza del 1730, in tempo per sostituirsi nelle committenze cittadine all'appena scomparso Marco Ricci. Il quadro in mostra, di cui si conoscono due repliche all'Accademia Albertina di Torino e in collezione Cerutti a Milano (Spadotto 2007, p. 171, *sub* cat. 388 e cat. 389), prende spunto, per il soggetto, da una tipica tradizione festiva lagunare, che aveva luogo nell'occasione del carnevale in piazza San Marco e in campo San Polo. Lo spettacolo della caccia al toro si svolge in una radura verdeggiante, delimitata da fitte quinte arboree memore della pittura di paesaggio romano del XVII secolo, da Claude Lorrain a Jan Frans van Bloemen. Grazie al forte accento arcaico che Zuccarelli conferisce all'immagine, l'aspetto cruento si stempera nel gioco, trasformando l'azione in una sorta di danza gaia e spensierata di putti e giovinetti. La tipica ambientazione veneta di matrice ambientalista individualmente nello sfondo e l'abbigliamento seicentesco ostentato dai personaggi raccolti in gruppo a destra contribuiscono all'impressione di un'atmosfera fuori dal tempo. At-

traverso il tratto guizzante e la vivacità cromatica si celebra davvero il trionfo del gusto rococò.

A lungo considerata prova giovanile, di poco successiva all'arrivo a Venezia, l'opera viene al presente attribuita, con ragione, alla maturità del pittore sulla base di riscontri formali e stilistici, quali la pennellata densa e l'immediatezza espressiva.

Paolo Delorenzi

IV. 68

Giuseppe Zais
(Forno di Canale d'Agordo,
Belluno, 1709 – Treviso, 1781)

L'altalena, 1760-1770

Olio su tela, 55 × 39 cm
Venezia, Gallerie dell'Accademia,
inv. cat. n. 1309

IV. 69

Giuseppe Zais
(Forno di Canale d'Agordo,
Belluno, 1709 – Treviso, 1781)

Il concertino, 1760-1770

Olio su tela, 55 × 39 cm
Venezia, Gallerie dell'Accademia,
inv. cat. n. 1310

Bibliografia: Moschini Marconi 1970, p. 123, cat. 267-270 (con bibliografia precedente); Pallucchini 1995, II, pp. 350-351; Spadotto 2014, p. 148.

Le due opere in mostra fanno parte di una serie di quattro tele sagomate pervenute alle Gallerie dell'Accademia solo nel 1957, per trasferimento dalle ormai smantellate raccolte di Palazzo Reale nelle Procuratie Nuove. Oltre a ignorare la provenienza anteriore, non siamo nemmeno in grado di coglierne l'esatta funzione originaria: limitate nelle dimensioni, servivano forse da sovrapporte o da pannelli decorativi parietali, come lascerebbe intuire il loro profilo, nel *bonheur* di un appartamento aristocratico. Le stesse scene raffigurate – *L'altalena* e *Il concertino*, *L'intrattenimento musicale di un pierrot* e *La passeggiata presso una*

fontana – si palesano facilmente adatte per il loro carattere ameno e spensierato alla decorazione di ambienti intimi, magari situati nei mezzanini, non certo delle grandi sale di rappresentanza ai piani nobili dei palazzi.

Autore dei dipinti è il bellunese Giuseppe Zais, esponente primario del paesaggismo veneto settecentesco a fianco, solo per fare qualche nome contemporaneo, di Francesco Zuccarelli, Giambattista Cimaroli, Domenico Peccchio, Tomaso e Andrea Porta. Oggi rivalutato, egli godette in vita di alterne fortune: malgrado le numerose traduzioni incisorie di sue creazioni e l'appezzamento dimostratosi da importanti famiglie patrizie veneziane, come quella dell'illusterrimo dei Pisani di Santo Stefano, condusse difatti un'esistenza misera, spesso forzato a lavorare per guadagno entro il circuito delle botteghe che vendevano a poco prezzo quadri dozzinali. Nel caso in esame, tuttavia, ci troviamo dinanzi a due tra le sue prove pittoriche più felici, caratterizzate da un tocco rapido e leggero, da colori brillanti, da uno studio compositivo di grande respiro spaziale. Quello degli anni sessanta, nell'evoluzione del linguaggio di Zais, è il periodo che potremmo chiamare "francesizzante" in ragione della ripetuta ispirazione a modelli d'Oltralpe, come gli studi hanno evidenziato da tempo (cfr. Pallucchini 1995). Le delizie della vita in villa, che trascorreva fra passeggiate e incontri amorosi, fra svaghi musicali intrattenuti dal *pierrot* di turno e passatempi frivoli, prendono corpo secondo la declinazione delle celebri *Fêtes galantes* dipinte da Antoine Watteau, Nicolas Lancret, François Boucher, Jean-Honoré Fragonard e molti altri. Esistono, non a caso, riferimenti precisi e puntuali, tutti in relazione a Watteau (cfr. Moschini Marconi 1970). Nell'*Altalena*, il pittore ha rielaborato lo schema di una tela oggi alla National Gallery of Scotland di Edimburgo, nota con

il titolo di *Fêtes vénitienes*, incisa da Laurent Cars; nel *Concertino*, invece, ha desunto fedelmente il gruppo principale dalla cosiddetta *Serenade italienne*, incisa da Gérard Scotin. Sulla falsariga degli esempi francesi si pongono numerosi dipinti di Zais, veri trionfi del Rococò, fra i quali un'ulteriore versione, solo più dilatata, dell'*Altalena*, presente in collezione privata (Delneri, in *Canaletto* 2003, p. 344, cat. 82).

Paolo Delorenzi

IV. 70

Antonio Canal, detto Canaletto (Venezia, 1697-1768)

Scenografia teatrale, 1750-1755

Olio su tela, 64 x 46,5 cm
Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, inv. 316
Bibliografia: Susinno 1974, pp. 195-197; Pavanello 2013, pp. 107-109.

Canaletto, figlio di uno scenografo, non solo può essere considerato il massimo protagonista della corrente del "vedutismo", ma uno degli esponenti della cultura illuministica europea. Fautore di una veduta razionale del paesaggio, di una veduta reale ed esatta, fin dalla produzione giovanile dipinge le proprie vedute con una tecnica ferrea e controllata e con una prospettiva che è il frutto tecnico della camera ottica. Nel corso della sua produzione artistica la tavolozza si schiarisce fino ad arrivare a dipingere quadri pieni di luce con cicli nitidi di un azzurro abbagliante.

Artista famosissimo sia in patria sia all'estero, si afferma con successo crescente in Inghilterra, patria della cultura illuministica, dove si trasferirà per una decina d'anni e dove avrà uno dei suoi maggiori committenti, il console britannico Joseph Smith.

L'opera qui esposta non rientra appieno nella cultura figurativa tipica del vedutismo razionale e si discosta dalla produzione artistica del maestro, in quanto rientra in quello che generalmente viene de-

nominato "capriccio". Il quadro che ha avuto una paternità molto discussa, potrebbe essere stato eseguito dopo il 1720, anno nel quale Canaletto a Roma "si diede a dipingere vedute dal naturale". La tecnica è perfetta, la prospettiva ferrea rispetta ed esalta tutta la sequenza dei piani architettonici che guidano la visione dello spettatore verso il fulcro del piccolo dipinto, la statua di Marco Aurelio posizionata sotto a un arco trionfale in un Campidoglio fantastico e visto attraverso una grande loggia a quattro archi con cassettoni dorati. In seguito al recente restauro si è recuperata la "fragranza" dell'opera e si è potuta apprezzare appieno la successione prospettica dei piani, la grafia del pennello, le dorature e i punti luce, elementi chiave attraverso i quali Stefano Susinno, pur considerando l'opera un *unicum*, vi riconobbe il tratto tipico del maestro, accostandolo a un "capriccio" conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia e con uno stesso dipinto, di uguali misure, conservato a Colonia.

Fabio Porzio

IV. 71

Antonio Canal, detto Canaletto (Venezia, 1697-1768)

Venezia, veduta di piazza San Marco con le Procuratie, 1733-1735
Olio su tela, 68,5 x 91,5 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini, inv. 1005 (F.N. 303)

IV. 72

Antonio Canal, detto Canaletto (Venezia, 1697-1768)

Il Canal Grande da palazzo Balbi verso Rialto, 1735
Olio su tela, 68 x 94 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini, inv. 1033 (F.N. 304)

IV. 73

Antonio Canal, detto Canaletto (Venezia, 1697-1768)

Il Canal Grande dal Ponte di Rialto verso Ca' Foscari, 1740-1744

Olio su tela, 69 x 94 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini, inv. 1057 (F.N. 309)

IV. 74

Antonio Canal, detto Canaletto (Venezia, 1697-1768)

Veduta di piazza San Marco verso la chiesa di San Geminiano, 1733-1735

Olio su tela, 68,5 x 93,5 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini, inv. 1061 (F.N. 308)

Bibliografia: Mochi Onori in Mochi Onori, Vodret 2008, pp. 120-121.

1720-1730: la scuola pittorica veneziana si afferma in Italia e in Europa. Accanto a Tiepolo, Piazzetta, Rosalba Carriera, la grande novità è rappresentata da Antonio Canal, detto Canaletto. Giovanissimo, inizia come scenografo, collaborando con il padre e lo zio, impossessandosi così della prospettiva e dei suoi "trucchi" ottici, esperienza fondamentale per la sua successiva carriera. Nel 1719 abbandona il teatro e si dedica alla pittura di vedute. L'esordio è dirimponte e viene subito avvertito dai contemporanei. Le sue vedute presentano ampie inquadrature che esaltano la singolare peculiarità di Venezia intesa come "città d'acqua", e ne celebrano l'aspetto spettacolare, rendendolo ancora più grandioso. Le prime opere dell'artista sono fortemente chioscurate, segnate da risentiti contrasti di luce e ombra, eseguite con pennellate veloci e corpose.

Intorno al 1730 Canaletto cambia radicalmente il proprio modo di dipingere. Sulle tele applica una pennellata più distesa, utilizzando colori limpidi che consentono una resa nitida dei dettagli e delle figure. I suoi quadri acquistano così una luminosità cristallina, le ombre diventano leggere e trasparenti.

La Venezia drammatica e concreta della giovinezza diventa solare, "illuministica" e, come tale, entra definitivamente nell'immaginario del pubblico. Canaletto è quindi il primo a sperimentare gli effetti della luce solare, in accordo con le nuove scoperte di Newton, che negli stessi anni un altro veneziano, Francesco Algarotti, divulga per l'Europa attraverso un libro destinato al grande pubblico: *Il Newtonismo per le dame*. Tutta l'arte lagunare, da Tiepolo a Piazzetta, segue questo cambiamento. Si tratta di quel "lume solivo", registrato dai contemporanei, che entra nei dipinti, schiarisce i colori e li riempie di luce.

Negli stessi anni Canaletto stringe sempre di più i suoi rapporti con il pubblico inglese attraverso il console Smith, che diviene il suo agente esclusivo. I prezzi delle sue opere sono ormai esorbitanti ed egli acquista la fama di uomo avido e intrattabile. Proprio per un committente inglese fu originariamente dipinto, nei primi anni quaranta del Settecento, il gruppo di quattro vedute oggi conservate presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini a Roma, fra le poche ancora conservate sul territorio italiano. Non è noto quale fosse il loro originario committente. Nel corso dell'Ottocento entrarono in possesso del principe Giovanni Torlonia e furono poi donate dagli eredi allo Stato italiano nel 1892 assieme all'intera collezione che comprendeva 380 dipinti.

Il gruppo presenta quattro fra le inquadrature più tipiche del vedutismo e fra le più apprezzate dai collezionisti per la notorietà dei luoghi. Si tratta, infatti, di spazi che già nel Settecento erano entrati nell'immaginario collettivo dei viaggiatori come la Piazzetta, la piazza di San Marco e l'immagine "invertita" del Canal Grande: una verso il Ponte di Rialto e l'altra in direzione di palazzo Balbi. Le vedute, a eccezione di quella dedicata alla Piazzetta, ripren-