

La voie est ouverte; la discussion est heureusement relancée. Il faut maintenant encore souhaiter que, sur les pas de Succi, Bromberg, Pallucchini et De Vesme, le prochain (ma non l'ultime) catalographe de Canaletto graveur pousse et sistematise la distinction entre états et tirages, propose enfin une numérotation 'raisonnable' des 'trente' sujets (il n'y en a pas plus, et aucune raison d'attribuer par exemple trois numéros aux trois modalités de la vue imaginaire de Venise 'datée' de 1741, laquelle demeure une *seule* oeuvre, que la plaque soit entière ou coupée. Soutenir que le cuivre intégral et sa moitié gauche ne connaissent à chaque fois qu'un état unique fera toujours celui qui voit bien que le second est une modification du premier. L'unificazione des titres serait également utile (mieux vaut, par commodité, ne pas toucher à Bartsch!); je serais partisan que l'on suive à l'avenir, en français à tout le moins, De Vesme ou Pallucchini, quitte à 'perdre' deux ponts dans un petit paysage...

GIULIANO BRIGANTI

IL BELLOTTO DI DRESDA

Da anni ormai la Fondazione Cini, sotto la guida del suo presidente Bruno Visentini ed avvalendosi dell'esperienza di Alessandro Bettagno e del grande prestigio che gode in campo internazionale, allestisce mostre di grande serietà, utilità e bellezza, sviluppando un preciso disegno culturale inteso a valorizzare l'arte veneziana ed a approfondirne la conoscenza. Memorabili, in questi ultimissimi anni, le grandi mostre del Piranesi e del Canaletto, per non parlare dei preziosi contributi offerti dalle mostre dedicate all'opera grafica di artisti veneziani.

La mostra dedicata alle vedute di Dresda e di Pirna di Bernardo Bellotto, con ventuno grandi dipinti e sei incisioni, è la quarantaseiesima organizzata dalla Fondazione nell'Isola di San Giorgio ed è indubbiamente, con quella dedicata a Canaletto nel 1982, una delle più importanti e delle più belle (1). Va considerato che queste ventuno grandi vedute, dipinte durante i due soggiorni di Bellotto in Sassonia, dal 1747 al 1758 e dal 1761 al 1767, costituiscono il nucleo principale delle opere eseguite dall'artista in quegli anni che furono fra i suoi più felici. Diciotto in tutto sono infatti i soggetti originali di Dresda (non conto naturalmente le repliche) e undici quelli di Pirna, quindi solo nove vedute sono rimaste a Dresda. Non penso sia stata impresa facile sottrarre alle Staatliche Sammlungen un numero così cospicuo di capolavori: il nucleo maggiore e più importante delle sue vedute. È la prova più concreta del grande prestigio di cui gode la Fondazione.

Non è pensabile un'occasione migliore di questa mostra non solo per rendere conto al pubblico della vera grandezza del Bellotto, ma anche per respirare, davanti alle sue grandi vedute, quasi fisicamente, a pieni polmoni, l'aria nuova e vivificante che circolava nella vita intellettuale più moderna e libera del Settecento: qui non più solo veneziano o italiano, ma europeo. L'aria che percorreva veloce gli spazi e rivelava alla mente, ansiosa di conoscere e di espandersi orizzontalmente, e alla visione avida di esattezza, limpidi e lontani orizzonti sgombri dai gravi vapori e dai pesanti nuvoloni miracolosi del Barocco.

Limpidi e lontani erano gli orizzonti, vasto e invitante il campo offerto allo sguardo, seducente *l'invitation au voyage*: ma era anche drammatica la fredda verità della luce tagliente che illuminava, con dura violenza, l'essenza abbigliata delle cose quali si rivelarono, all'occhio che non si

(1) Il va sans dire que nous ne saurions passer sous silence le fleuve bibliographique consacré à Canaletto graveur et dont Succi (pp. 391-394) se fait d'ailleurs le fidèle greffier. Nous citerons simplement encore trois titres: L. MONTAGNER, *Grandi incisioni*, Padova 1970; H. SALAMON, *Il Canaletto*, Milano 1971; et G. BOZZOLATO, *Le incisioni di Canaletto*, Padova 1972.

(2) Cf. *supra* le descriptif bibliographique et le compte rendu de lecture par R. Pallucchini.

(3) Il convient d'ajouter à l'inventaire des épreuves de la matrice entière une impression de superbe qualité, encore ignorée bien qu'exposée tant à Zurich qu'à Genève (Cabinet des estampes), soit celle de la Graphik-Sammlung der ETH, Zurich.

(4) Cf. «Arte veneta», XXXIX, 1985, recension pp. 238-241.

(5) En publiant in fin «*Cinquanta documenti su Antonio Visentini*», produits d'un magnifique dépouillement mené à Venise (Biblioteca Marciana; Archivio di Stato) et Florence (Marucelliana), Annalia Delneri et Dario Succi font l'apport d'une suite incomparable de documents. On y lira en particulier, sous numeros 43 à 45, de précieuses informations tant sur la position de Smith vis-à-vis de ses graveurs et imprimeurs (Pasquali) que sur des questions de copyright: le privilège d'édition n'était pas toujours demandé!

(6) Il s'agit dans l'ordre des sujets Br. 18, 21, 19, 25, 24, 26, 9 et 20, ou S. 18, 19, 21, 20, 17, 23, 30 et 22.

smarrisce, quando spari dal cielo la protezione materna di quella cupola metafisica che l'illuminismo andava distruggendo. Felicità, quindi, di vivere in un mondo dove il vento si era levato e l'aria immensa aveva fatto volar via tante pagine, chiuso tanti libri, disperso tanti fantasmi insieme alla polvere di antiche abitudini perverse, e accompagnava l'uomo per nuove strade, verso nuove avventure; ma anche il sentimento inconsapevole e quasi doloroso di essere giunti, nella cognizione della realtà, ad un punto di arrivo ultimo per quel che attiene alle sue apparenze: alla fredda, tagliente e implacabile esattezza obiettiva oltre la quale, con i mezzi visivi della ragione, non è concesso andare.

Tutto questo si sente in Bellotto, come una sorta di presenza fisica coinvolgente, forse in misura maggiore che in Canaletto: anzi senz'altro in misura maggiore; ed è questo suo avvicinarsi felicemente e pericolosamente, vorrei dire drammaticamente, al limite, quello che di lui più ci affascina. Come ci affascina, a monte di quel limite, quell'amore così naturalmente espresso per la vita che animava straordinariamente l'infallibile camera ottica della sua mente; quell'attitudine così felice e immediata a descriverla, tanto che anche a noi oggi par di rivivere, guardando le sue vedute, chiare mattine e tranquilli pomeriggi estivi sulle rive dell'Elba, nell'incanto leggermente velato di malinconia di quel gentile lembo orientale di una Germania civile e garbata, ignara ancora della guerra imminente che avrebbe segnato l'inizio della sua fine. Par di seguire dall'interno il diorama prospettico che si dilata orizzontalmente lungo l'ordinata eleganza delle nuove architetture con cui Federico Augusto II, realizzando un sogno italiano, andava ricostruendo la sua città.

Con un'obiettività straordinaria, che non nasconde il suo segreto, e che si accompagna alla consapevolezza di toccare il limite estremo del conoscibile, Bellotto fa rivivere ai nostri occhi la vita di una città moderna, con un'architettura ancora tutti spigoli vivi che sorge fra impalcature e blocchi di pietra sagomati dagli scalpellini, all'ombra delle antiche case di legno in demolizione.

C'è qualcosa di magico nella facoltà evocativa del Bellotto, qualcosa di avvolgente nella corposa intensità del suo racconto: sia che si tratti della vita tranquilla del "Mercato Nuovo" dominato dalla cupola e dai pinnacoli della Frauenkirche, o della folla brulicante del mercato vecchio dalla quale sembra levarsi un indistinto brusio, o delle antiche fortificazioni a specchio del tranquillo canale sul quale si affacciano i nuovi giardini dello Zwingerhof e le passerelle di legno dei ponti e dei passaggi, oppure del piccolo villaggio di Pirna dove l'artista possedeva una casa che la guerra



1. BERNARDO BELLOTTO, *LA FRAUENKIRCHE*. Dresda, Gemäldegalerie.

gli distrusse, dominato dal castello di Sonnenstein al margine dei vigneti, delle colline e dei prati che declinano verso l'Elba, con i vecchi cannoni in disuso accanto ai quali sonnecchiano i soldati nella ferma luce di una tarda mattina. Un abbandono del quale profitterà di lì a poco Federico II di Prussia. Non credo che qualcuno possa ancora dubitare della grandezza del Bellotto e della sua sostanziale indipendenza dal Canaletto, del quale pur fu agli inizi strettissimo seguace. Penso che le ultime incomprensioni siano state disperse dalla grande mostra itinerante di

Dresda, Vienna, Varsavia del 1964-1965, che ebbi la fortuna di vedere con tutta l'attenzione e lo studio che meritava. Ma non c'è dubbio che egli fu sempre costretto a dividere la sua parte di gloria con lo zio più vecchio e famoso.

Come tutti sanno Bellotto cominciò a dipingere nella bottega dello zio Antonio Canal, più vecchio di ventitré anni, e non tardò a condividerne il modo di vedere, i metodi di lavoro, l'uso della camera ottica, talvolta gli stessi disegni, persino il soprannome di Canaletto. Ciò indusse



2. BERNARDO BELLOTTO, *PIRNA DALLA RIVA DESTRA DELL'ELBA*. Dresda, Gemäldegalerie.

3. BERNARDO BELLOTTO, *PIRNA. LA BREITE GASSE CON IL CIPPO MILIARE*. Dresda, Gemäldegalerie.



4. BERNARDO BELLOTTO, *PIRNA. IL SOBBORGO DEI BARCAIOLI* (particolare). Dresda, Gemäldegalerie.

naturalmente a far sì che egli fosse subito considerato quasi una controfigura del Canaletto maggiore, con la conseguenza del nascere di non poche confusioni in tempi lontani, e in tempi più recenti di una indubbia diminuzione inferta alla sua reale portata e alla sua originalità. Non che il Bellotto fosse un misconosciuto. La sua certezza illuministica in una verità assoluta e la poesia della sua visione magica e allucinata erano già state rilevate, soprattutto da Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini e poi dal Kosakiewicz. Giova dirlo subito: Bellotto fu non solo grande, anzi grandissimo artista, ma in nulla inferiore al Canaletto stesso, direi, anzi, sotto certi aspetti, più impegnato e moderno. Sorge così, a questo proposito, una sottile questione che concerne la sua dipendenza e la sua originalità. Non v'è dubbio infatti, per dirlo nel modo più semplice, che senza il Canaletto il Bellotto non sarebbe mai stato quello che è stato; non possiamo cioè configurarci una sua immagine che non coinvolga in qualche modo quella del suo maestro e zio. Ma questo, contro ogni apparenza, non è argomento sufficiente a sancire una sua posizione di dipendenza e quindi di inferiorità: in altre parole a legittimare una considerazione dei due artisti secondo una scala gerarchica che subordini il valore alla priorità cronologica. E ciò per una ragione molto precisa che riguarda la particolare natura degli insegnamenti dello zio che costituirono l'elemento determinante, anzi unico, della cultura del Bellotto sin verso

il suo ventiquattresimo anno di età. È vero, sin dagli inizi egli aveva aderito alla visione che il Canaletto andava elaborando e pienamente realizzando a partire dal quinto decennio: si può dire l'avesse assorbita con l'aria che respirava, e così profondamente e radicalmente da render difficile, come già notò un contemporaneo (il Guarienti nel 1753), una distinzione fra le opere dei due artisti negli anni fra il 1740 e il 1745. 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 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 obiettività, erano considerati gli indispensabili strumenti per riprodurre, di quella realtà appunto, le visibili apparenze ritenute certe e oggettive. Qualcosa di più radicale quindi, ed anche in un certo senso qualcosa di più idoneo a condurre a risultati in tutto simili, che non 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.

Ma non è nel suo periodo italiano, comunque, negli anni cioè dello stretto rapporto con il Canaletto, che Bernardo Bellotto dà la vera misura di sé. Se già nel suo viaggio in Lombardia e a Torino del 1744-1745 la sua visione personale comincia a distinguersi da quella dello zio, fornendo le prime prove della capacità di conferire alle cose un magico rilievo, fissandole drammaticamente nell'allucinante densità della luce, la sua grandezza Bellotto la raggiunse pienamente solo fuori di patria, cioè dal 1747 quando, un anno dopo la partenza del Canaletto per Londra, lasciò Venezia e l'Italia per non farvi mai più ritorno.

Aveva ventisei anni, e fu certo un'occasione fortunata quella che lo portò ad abbandonare lo scenario italiano per uno scenario così nuovo e diverso come era quello di Dresda in Sassonia. Quanto c'era di seducente, di antico, di diruto nelle città italiane, quell'inserirsi della vita 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 pittoresco: un lusinghiero invito a quei graziosi arrangiamenti con cui il gusto settecentesco per il 'capriccio' riportava verso le zone della fantasia l'iniziale atteggiamento obiettivo. O verso la scenografia, che era poi la matrice comune ai due artisti.

Una realtà così diversa come quella che gli offriva la 'moderna' capitale della Sassonia fornì l'impulso più favorevole al pieno svolgersi dell'arte del Bellotto e della sua attitudine poetica; l'obiettivo più concreto alla sua straordinaria abilità (e cultura) prospettica. E non c'è dubbio che le «Vedute» di Dresda e di Pirna che egli dipinse durante il primo soggiorno al servizio di Federico Augusto II, soggiorno iniziato nel 1747 e interrotto nel 1758 dalla prima fase della Guerra dei Sette Anni, così come quelle che dipinse quando, dopo il viaggio a Vienna e a Monaco, tornò a Dresda dal 1761 al 1767 (anno in cui si trasferì a Varsavia) indicano il punto più alto di quella utopica ricerca di pura obiettività, o piuttosto di realtà abbagliata ed esaltante che sembrava voler toccare il limite doloroso di quanto è lecito sapere, che era uno dei poli della cultura figurativa del Settecento.

(1) Bernardo Bellotto: *Le vedute di Dresda*. Dipinti e incisioni dai musei di Dresda. L'introduzione spetta ad Alessandro Bettagno, le schede del catalogo sono a cura di Angelo Walther, Neri Pozza Editore 1986.

CAMILLO SEMENZATO

PIETRO GONZAGA A LONGARONE

Per iniziativa del Comune di Longarone è stata allestita tra settembre e ottobre del 1986 una mostra dedicata allo scenografo Pietro Gonzaga.

Pietro Gonzaga nacque a Longarone nel 1751 e morì a Pietroburgo nel 1831. Dopo una prima educazione veneziana lo scenografo lavorò alla Scala di Milano con i fratelli Galliari e più tardi passò a Pietroburgo dove divenne applauditissimo scenografo di corte e dove scrisse alcune sue memorie e pagine teoriche sulla sua professione. La mostra, cui è seguito un convegno dedicato all'artista, organizzata da Carlo Manfio, è stata curata da un comitato scientifico composto da Luciano Alberti, Giovanni Calendoli, Mercedes Viale Ferrero, Licisco Magagnato, Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, Romano Perusini e Camillo Semenzato. Alla stesura del catalogo hanno partecipato anche Giuseppe De Vecchi, Armando Fabio Ivaldi, Flora Jakovlevna Syrkina, Miliza Korsunova, Margherita Antonelli, Maria Ida Biggi. Sono state esposte più di cento opere provenienti dall'Accademia di Belle Arti di Parma, dall'Ermitage di Leningrado, dalla Scala di Milano, dal Museo Civico di Torino, dal Museo Civico di Reggio Emilia, dal Museo Civico di Belluno, dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia e da collezioni private. Completava la mostra il modellino per il teatro di Arcanghel'skoe, preparato dall'Accademia di Belle Arti di Palermo.

Particolarmente importanti risultavano le opere provenienti dalla Russia date le ovvie difficoltà di conoscerle direttamente. La mostra ha confermato l'eccezionale statura artistica del Gonzaga, creatore di determinanti invenzioni sceniche, ma soprattutto scenografo-pittore capace di dare continuità, nel delicatissimo momento del subentrante neoclassicismo e degli inizi romantici, alla più genuina tradizione veneziana, quella che aveva raggiunto nel Settecento i suoi fasti col Canaletto, col Tiepolo e col Guardi.

Infatti, anche se gli inizi dell'educazione artistica del Gonzaga restano indeterminati tra l'insegnamento paterno, i contatti col Visentini e col Moretti e l'eredità canaletiana, è indubbio che la sua apertura scenografica, la sua sensibilità cromatica, l'uso che egli fece della luce, si vale di quanto il grande vedutismo veneziano aveva potuto insegnargli. Quando il Gonzaga arrivò a Milano e ricevette ulteriori stimoli dai Galliari, si può dire che la sua sensibilità fosse ormai formata e che le sue ricerche avessero ormai avuto un chiaro orientamento. L'esperienza russa, per quanto estremamente prolifica, sembra abbia poi aggiunto ben poco di essenziale a queste premesse.

Il trasferimento da Venezia a Milano, e successivamente la partenza dall'Italia, evitò al Gonzaga le angustie e le difficoltà della caduta della vecchia Repubblica, dei mutamenti politici che sconvolsero in quei tempi Venezia e l'Italia, e le traversie economiche che li accompagnarono. Se la Russia, a parte la presenza del Quarenghi e di qualche altro grande artista, poteva significare l'isolamento da quella vivacità e da quell'emulazione che ferveva in altre capitali europee, non di meno permise al Gonzaga di conservare pressoché intatto il bagaglio di una tradizione altrove violentemente contrastata. Egli poteva così raggiungere rive lontane quali a ben pochi altri veneti venne concesso, al Canova ad esempio, che però fu come lui un esule, o a quel Bernardino Bisson che più di ogni altro gli assomiglia nel primo Ottocento per estrosità e fantasia.

Attraverso il Gonzaga avviene forse l'ultima grande apertura dell'arte veneta verso i tempi nuovi, e non sembra strano che essa si realizzi nell'ambito del teatro, perché è proprio in esso che la nuova società borghese riuscì ancora a collegarsi con la grande tradizione che l'aveva preceduta prima della rivoluzione francese.

Abbiamo l'impressione che in questa chiave Pietro Gonzaga possa aiutarci come pochi altri a scoprire gli aspetti più interessanti di un trapasso che seppe mantenere vive soluzioni che sembravano destinate a rimanere chiuse in un passato irrecuperabile. È con grande emozione che nelle sue scene avvertiamo aleggiare ancora le vastità dei cieli tiepoleschi,



1. PIETRO GONZAGA, *SCHIZZO SCENOGRAFICO*. Venezia, Fondazione Cini.

le illimitate prospettive canaletiane, le fantasie guardesche, ed è grazie a Pietro Gonzaga che noi riusciamo ancora meglio a scoprire quanto di preromantico esse in realtà portassero dentro.

Non tutto dunque finì con Campoformido, anche se Venezia non fu più sé stessa. Ed ancora una volta la sua grande civiltà trovava le strade

più diverse per alimentare la cultura europea.

Longarone, forse inconsapevolmente, col suo volto ancora avvolto dalle incertezze e dagli errori della ricostruzione dopo la sciagura del Vaiont, testimoniava con questa mostra quel destino di non inutile fatica e di autentica grandezza con cui la storia ripaga il coraggio, il lavoro.

2. PIETRO GONZAGA, *INTERNO CON CUCINA*. Venezia, Fondazione Cini.

