
Roberto Caiati

Via Gesù, 17
20121 - Milano
tel. +39 0279 4866 - +39 0278 3863 fax +39 0276 0127 41
info@caiatisalamon.com

SALAMON&C

Via San Damiano, 2 (interno)
20122 - Milano
tel. +39 0276 0131 42 fax +39 0276 0049 38
info@caiatisalamon.com

Schede a cura della dottoressa Teresa Barone

© Caiati - Salamon, MMVI

Catalogo edito in 1.500 copie, stampato a cinque colori su carta Gardamatt art gr. 200

Copertina: carta Gardamatt art gr. 350

Fotografie: Francesco Calandra, Matteo Salamon, Milano

Grafica: SALAMON

Stampa: *FIOR*EPUBBLICITÀ, Firenze

Tutti i diritti sono riservati, nessuna parte della presente pubblicazione può essere riprodotta, archiviata, registrata con qualunque mezzo, o trasmessa in qualunque forma, elettronica, meccanica, fotocopiata, senza il nostro permesso.

DIPINTI

ANTICHI

Giacomo Guardi

(Venezia 1764 - † 1835)

Venezia, Veduta con la Basilica della Salute

Tempera su carta, cm 20,3 x 30,3

Venezia, Veduta dell'Isola di Murano

Tempera su carta, cm 20,3 x 30,3

All'interno dell'opera pittorica conosciuta di Giacomo Guardi, principale allievo nonché comprimario nella bottega del padre Francesco¹, è stata spesso individuata una certa contrapposizione tra registri pittorici differenti, disparità dovuta principalmente alla “destinazione” del dipinto, al ceto di appartenenza del committente. Oltre al ricco repertorio di vedute di Venezia eseguite velocemente per compiacere il pubblico di turisti di passaggio gravitanti in città, concepite alla stregua di *souvenir* di viaggio, sono da riferire alla mano del Guardi anche alcune raffigurazioni di qualità

palesamente superiore, tra le quali si inseriscono pienamente le due tempera in esame. L'artista, infatti, seppe adeguarsi al mercato contemporaneo rispondendo con entusiasmo alle crescenti richieste provenienti prevalentemente dalla nuova borghesia locale. Le due vedute rappresentano panorami molto noti, ampiamente divulgati dal Canaletto e da Francesco Guardi; se nulla di innovativo sembra esserci dal punto di vista iconografico, asso-



Fig. 1
Giacomo
Guardi,
Il bacino di
San Marco
verso il
Canal
Grande,
Londra,
collezione
privata

lutamente originale appare la scelta del formato ridotto, all'interno del quale l'autore è riuscito a condensare una straordinaria quantità di informazioni. La delicatezza del tratto, i tocchi precisi ed esperti con cui sono eseguite alcune parti delle vedute, consentono di distinguere chiaramente la mano di Giacomo, al quale è stata più volte riconosciuta la grande capacità di ottenere il massimo rendimento - anche in fogli di piccole dimensioni - attraverso la tecnica della tempera, nota per la sua particolare consistenza che non consente ampie possibilità di correzione.

Nonostante gran parte della sua attività si sia svolta nei primi decenni del XIX Secolo, il più giovane dei Guardi è ritenuto universalmente uno dei più rappresentativi interpreti del “Settecento veneziano”, affermazione che trova le sue ragioni nella capacità del maestro di far rivivere il glorioso passato della Serenissima, rivolgendo tuttavia l'attenzione verso il suo volto commerciale, verso le attività quotidiane di una città in continuo cambiamento. Sia nella *Veduta con la Basilica della Salute* sia nella *Veduta con l'Isola di Murano* riscontriamo il medesimo taglio obliquo, l'analoga inquadratura prospettica con le architetture affacciate sulla laguna, espediente che permette all'artista di dare ampio spazio all'illustrazione dello scenario più comune della vita cittadina, con i barcaioli ed i numerosi astanti sulla terraferma,



ben delineati nelle pose e nell'abbigliamento ancora tipicamente settecentesco².

Il termine *post quem* per l'esecuzione della tempera con l'Isola di Murano, valido anche per il suo *pendant*, è dato dalla presenza della chiesa di San Giovanni dei Battuti, struttura esistente fino al 1830 circa. Se già questo elemento risulta fondamentale nel circoscrivere una possibile datazione, il confronto con un altro esemplare dipinto dal Guardi, il *Bacino di San Marco verso il Canal Grande*³ (fig. 1), eseguito probabilmente entro il 1810, consente di collocare anche le due tempere non oltre il primo decennio dell'Ottocento. Le tre opere mostrano un'evidente affinità nel disegno delle figure e, soprattutto, nelle caratteristiche striature bianche che simulano il movimento dell'acqua. Di qualche anno precedente appare invece la veduta con *L'isola di San Giorgio in Alga*⁴ (fig. 2), per la quale è stata proposta una datazione intorno alla fine del XVIII Secolo, firmata dal Guardi e certamente coerente stilisticamente alle altre opere qui attribuite al maestro veneziano. Anche all'occhio meno esperto non sfugge l'alto grado di accuratezza che denota questi esemplari, estremamente elaborati nella resa dei particolari e dei personaggi: nella *Veduta con la Basilica della Salute*, ampio scorcio del Canal Grande fino alla Punta della Dogana, l'artista offre un saggio

del suo stile meticoloso, ricreando sulla carta le complesse forme della nota chiesa veneziana, capolavoro assoluto di architettura barocca.



Fig. 2
Giacomo Guardi,
L'isola di San Giorgio in Alga,
Milano, Caiati - Salamon

¹ A. Morassi, *Guardi. I dipinti*, Milano 1984, pag. 286.

² A. Dorigato, *L'altra Venezia di Giacomo Guardi*, catalogo della mostra, Venezia 1977.

³ Londra, collezione privata.

⁴ Milano, Caiati - Salamon.



Giovanni Migliara

(Alessandria 1785 - † Milano 1837)

Venezia, la Piazzetta verso l'Isola di San Giorgio*

Olio su tela, cm 25,5 x 35

Si è più volte ricercato il motivo che spinse Giovanni Migliara, nato in Piemonte e milanese d'adozione, a prediligere la raffigurazione di vedute dedicate prevalentemente a Venezia.

Attivo come scenografo, a seguito di una grave malattia polmonare insorta nel 1810 maturò la decisione di dedicarsi alla meno faticosa e più redditizia pittura da "cavalletto". Oltre la finalità prettamente commerciale, nella scelta di rivolgersi al vedutismo contribuì proprio la sua educazione scenografica, bagaglio di conoscenze che l'artista riversò sapientemente nelle sue opere; non ultimo, il suo scarso interesse verso la pittura di "figure" fine a se

stessa¹ lo indusse verso un genere artistico che non prevedeva l'uomo come assoluto protagonista. L'esordio vedutista del Migliara, databile al 1812, deriva dal Canaletto, dal Bellotto e dal Guardi². Venezia fu per lui una fonte inesauribile di temi e soggetti, tuttavia, in un primo momento si limitò a replicare gli schemi dei vedutisti settecenteschi, realizzando un vasto repertorio di dipinti spesso venduti come originali dei maestri imitati.

Da autorevoli fonti biografiche si ricava che il primo soggiorno veneziano del maestro risale solo al terzo decennio dell'Ottocento, circostanza che spiega l'iniziale necessità di rifarsi agli esempi preesistenti per soddisfare la continua richiesta di immagini della città lagunare.



Fig. 1
Giovanni
Migliara,
Venezia,
Chiesa di
San Geremia
e Palazzo
Labia in
Venezia,
Alessandria,
Pinacoteca
Civica

Questa *Veduta della Piazzetta*, firmata e datata, non sembra tuttavia appartenere al periodo "imitativo" del pittore, che offre allo spettatore una splendida immagine ottocentesca dell'area marciana. La data riportata sulla tavola indica inequivocabilmente che l'opera è stata eseguita nei primi mesi del 1837, non più tardi del 18 aprile, giorno della morte del Migliara. Le straordinarie qualità del dipinto sono ancora più apprezzabili se si pensa che, proprio negli ultimi mesi di vita, l'artista fu colpito dagli stessi problemi di salute che ne avevano segnato la carriera in gioventù.

Da un punto di vista "centralizzato", l'autore ritrae la Piazzetta verso l'Isola di San Giorgio, con Palazzo Ducale e la Libreria che racchiudono simmetricamente lo spazio; memore della sua attività di scenografo, l'artista utilizza alcuni espedienti di natura "teatrale" delimitando il campo di azione dei personaggi attraverso i celebri edifici. Per quanto concerne le varie macchiette disseminate sulla scena, si riscontrano diverse analogie con un altro dipinto di soggetto veneziano, la *Chiesa di San Geremia e Palazzo Labia in Venezia*³ (fig. 1), nel quale compare la medesima tipologia di figure maschili e femminili abbigliate alla moda, con i cappelli a cilindro e le vesti vaporose delle



dame.

Datata 1833 è invece un'altra tela con *Il Carnevale di Venezia*⁴ (fig. 2) - ambientata lungo l'ultimo tratto della Piazzetta e parte della Riva degli Schiavoni - di formato più ampio rispetto alla tavola in esame e ugualmente esemplificativa della maturità stilistica raggiunta dal maestro ormai cinquantenne. Tipici del Migliara sono il disegno nitidissimo, il rigore prospettico - non bisogna dimenticare che dal 1822 resse la cattedra di prospettiva all'Accademia di Brera - la tavolozza composta da colori caldi ricchi di sfumature, l'attenzione verso i dettagli che non si attenua nel passaggio dal primo piano verso lo sfondo. Ritroviamo in entrambi i dipinti i medesimi inserti "realistici", gli accenni al quotidiano che il pittore inserisce - nella veduta della Piazzetta - attraverso il gradevole brano delle figure affacciate sulla terrazza della basilica di San Marco, del tutto affine al motivo delle due



macchiette che osservano i festeggiamenti del carnevale dalla loggia di Palazzo Ducale nella tela del 1833.

Fig. 2
Giovanni Migliara,
Il Carnevale di Venezia, Torino, Galleria d'Arte Moderna
del Museo Civico

* Firmato e datato in basso a sinistra: *Gio. Migliara 1837*. Esposizioni: Galleria Carini, Milano, ottobre 1956.

¹ M. Pittaluga, *Le vedute veneziane di Giovanni Migliara*, in *Arte Veneta*, VIII, 1954, pag. 334.

² A. Mensi, *Giovanni Migliara (1785 - 1837)*, Bergamo, pag. 18.

³ Alessandria, Pinacoteca Civica.

⁴ Torino, Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico, cm 71 x 51,5.



St. Mark's Square 1837

Federico Moja

(Milano 1802 - † Dolo 1885)

Venezia, Veduta dell'Isola di San Giorgio Maggiore*

Olio su tela, cm 64,5 x 79,5

Inatali milanesi e l'appartenenza ad una famiglia di consolidata tradizione artistica, permisero a Federico Moja di acquisire, fin dalla giovane età, una formazione pressoché completa, ottenuta inizialmente sotto la guida del padre Giuseppe e dei fratelli Angelo e Luigi, pittori e decoratori, e successivamente perfezionata frequentando, dal 1818 al 1820, la prestigiosa Accademia di Brera. Proprio in ambito accademico avvenne l'incontro con Giovanni Migliara, del quale fu uno tra i più valenti allievi, entrando a far parte, insieme a Giovanni Renica, Pompeo Calvi e Luigi Bisi, del folto gruppo di pittori chiamati "migliaristi"¹. Memore delle suggestioni provenienti proprio dal Migliara e dalla tradizione dei grandi maestri settecenteschi, Moja diede presto inizio ad una folta produzione di vedute paesistiche e rappresentazioni prospettiche di interni, tratti dall'osservazione di edifici sacri scelti più per la loro connotazione storica che per le loro particolarità architettoniche; fu proprio con un *Interno di chiesa gotica* che l'artista fece il suo esordio in pubblico, esponendo a Milano nel 1824².

Le ragioni del successo e della fama conseguite dal Moja, vanno ricercate non solo nella straordinaria "fortuna" che il genere vedutistico conservò ancora per tutto l'Ottocento, ma altresì nella costante attività di promozione avviata dall'artista, che espose regolarmente le sue opere alle manifestazioni annuali dell'Accademia braidense e, in un secondo momento, alle numerose rassegne della Società Promotrice delle Belle Arti.

La consueta pratica del *Grand Tour* coinvolse anche il giovane milanese, che trascorse gli anni tra il 1830 e il 1834 a Parigi, dove ebbe modo di arricchire il suo repertorio di scorci urbani e di suggestioni paesistiche tratte dai numerosi viaggi in territorio francese.

Oltre la natia Milano, tra le città italiane protagoniste dei ritratti del Moja compaiono in primo luogo Torino, Pavia e Venezia. Stabilitosi nella città lagunare nel 1841, il pittore vi soggiornò per quasi un trentennio, imponendosi anche presso l'ambiente accademico conquistando l'ambita cattedra di Prospettiva e dando vita, contemporaneamente, ad una feconda produzione dedicata all'illustrazione pittorica del centro veneto. Appartengono al periodo veneziano la *Veduta di Venezia con Palazzo Ducale*³ e la *Veduta di Piazza San Marco con l'acqua alta*⁴ (fig. 1), firmata e datata 1853 e presentata nel corso della dodicesima rassegna organizzata dalla Società Promotrice delle Belle Arti di Torino⁵.

Ugualmente firmata e datata è questa *Veduta dell'Isola di San Giorgio Maggiore*, che condivide con il dipinto del 1853 l'ottima resa qualitativa e lo straordinario taglio prospettico trasversale, espediente usato spesso dall'artista per creare rappresentazioni di grande impatto visivo. Sebbene la data sia leggibile solo parzialmente - verosimilmente 1851 - l'opera è similmente riconducibile agli anni centrali dell'Ottocento.

Scegliendo come punto di osservazione la piazzetta, Moja ha riportato sulla



tela il versante dell'isola che si affaccia sul bacino di San Marco, concorrendo alla definizione scenografica. Al centro spicca il bianco volume della chiesa di San Giorgio Maggiore, splendido esempio di architettura palladiana, affiancata dalle grandiose strutture conventuali rappresentate nelle forme acquisite tra i primi del '500 e il 1680. Sulla sinistra, la veduta è chiusa dalla settecentesca torre campanaria con la sua cuspidi conica.

Oltre al disegno nitido e al colore ricco di toni e sfumature, la tela si caratterizza per una ricercatezza atmosferico-chiaroscurale degna di lode: i mirabili contrasti di luce, consueti nelle opere del Moja, contengono forti richiami alle composizioni migliaresche.

Uno degli aspetti maggiormente apprezzabili del dipinto, si manifesta nella capacità del Moja di rendere originale un'iconografia ormai nota e largamente diffusa dalle raffigurazioni settecentesche. I profili della basilica di San Giorgio Maggiore e delle architetture limitrofe, infatti, sono collocati sullo sfondo della composizione, mentre il primo piano è interamente dedicato alla presenza dell'uomo e all'illustrazione delle numerose imbarcazioni ormeggiate sull'isola. Partecipe delle tendenze romantiche dell'epoca, Moja offre la sua personale interpretazione della veduta tradizionale, arricchendo la



Fig. 1
Federico
Moja,
Veduta di
Piazza San
Marco con
l'acqua alta,
Milano,
collezione
privata

scena con vivaci gruppi di macchiette e piacevoli inserti legati alla quotidianità dell'epoca.

La straordinaria vitalità della veduta consente ulteriori possibilità di lettura; il proliferare di barche e attività sulle coste dell'isola è probabilmente giustificato dal particolare ruolo che quest'ultima assunse a partire dal 1806, quando fu costituita porto franco e - fatta eccezione per la chiesa - tutti gli edifici vennero adibiti a magazzini e dogane. È quindi

possibile che Moja abbia immortalato sulla tela proprio questa temporanea destinazione "commerciale" che il complesso abbaziale, spogliato della sua sacralità, ricoprì nel corso dell'Ottocento.

Solo nel 1951, anno in cui furono cedute alla Fondazione Giorgio Cini, le antiche strutture conventuali furono ricondotte alle funzioni culturali maggiormente consone alla loro destinazione originaria.

* Firmato e datato in basso a destra: *Fed. Moja 1851*.

¹ A. Mensi, *Giovanni Migliara*, Bergamo 1965, pag. 12.

² G. Pavanello (a cura di), *La Pittura in Italia, l'Ottocento*, Milano 2002, pag. 738.

³ Padova, collezione privata.

⁴ Milano, collezione privata.

⁵ Società Promotrice di Belle Arti di Torino, *Album per l'anno 1853*, pag. 73.



Ippolito Caffi

(Belluno 1809 - † Lissa 1866)

Venezia, Rio di Noale verso Ca' Pesaro

Olio su carta applicata su tela, cm 35,5 x 51,5

Artista straordinariamente dotato, instancabile viaggiatore e patriota convinto, Ippolito Caffi maturò un linguaggio assolutamente personale distinguendosi dalla maggior parte dei vedutisti operanti nella prima metà dell'Ottocento. Fondamentale nella sua formazione artistica furono senza dubbio gli studi accademici, tuttavia le ragioni del suo stile originale vanno ricercate proprio nella decisione di abbandonare l'istituzione veneziana per tentare la fortuna in ambiente romano. Nel 1832, infatti, il giovane Caffi - pur non rinnegando le tradizionali visioni topografiche alla maniera di Canaletto e Guardi - cercò a Roma nuove occasioni per sperimentare un diverso approccio nei confronti della realtà urbana, svincolandosi dagli schemi visivi precostituiti.



Fig. 1
Ippolito
Caffi,
Veduta di un
chiosastro nel
bellunese
(part.),
Roma,
collezione
privata

Lontano dalla sua terra d'origine, nel 1833 aprì uno studio di pittura e intraprese una lunga sequenza di campagne turistiche spingendosi fino in Medio Oriente; l'esempio di grandi maestri ottocenteschi come Turner, infatti, aveva reso ormai indispensabile per un paesaggista il peregrinare attraverso realtà geografiche diverse alla ricerca di "risorse ottiche" sempre nuove¹.

Nelle opere del Caffi, che mostrano spesso punti di vista inediti e temi inusuali, emerge un'interpretazione del paesaggio urbano

che in qualche modo va oltre la consuetudine del vedutismo classico. Per quanto concerne le rappresentazioni dedicate a Venezia non mancò di manifestare una notevole modernità anche nell'illustrazione dei luoghi più conosciuti, ritraendo il Canal Grande e la Basilica della Salute in pieno inverno, coperti da una coltre di neve. All'origine di questa scelta, oltre agli apporti provenienti indirettamente dalle correnti contemporanee², si individua la consapevolezza che la vera difficoltà per un pittore consisteva nel cogliere l'effetto d'insieme di un paesaggio in un determinato momento della giornata, o nel corso di un particolare evento atmosferico. Non deve pertanto stupire se tra i soggetti prediletti dal Caffi compaiono rappresentazioni di festività notturne, di spettacoli pirotecnici, scenari complessi impossibili da rendere all'interno di uno studio.

Ritroviamo la stessa indole innovatrice anche nelle vedute meno spettacolari, nelle rappresentazioni di campi e calli veneziane dai toni indubbiamente più pacati. Appartiene a questo gruppo di opere l'inedito scorcio che ritrae, presumibilmente, una veduta del *Rio di Noale verso Ca' Pesaro*. In quest'opera si manifesta ampiamente la tecnica pittorica del Caffi maturo, quella più raffinata e ricercata dai collezionisti, ulteriormente valorizzata dalla scelta di preferire alla tela un supporto cartaceo, la cui particolare consistenza dona al



colore una corposità e lucentezza ravvisabili anche a distanza di secoli. È proprio nella morbidezza del tratto, nelle pennellate fluide, quasi liquide, che il maestro bellunese raggiunge i risultati più alti della sua pittura. Una validissima dimostrazione è data, nella veduta, dal dettaglio dell'acqua che sembra letteralmente "scorrere" lungo la superficie del dipinto.

Cronologicamente si potrebbe collocare la rappresentazione dopo il viaggio in Oriente, portato a termine nel 1844, anche sulla base di alcuni raffronti stilistici con dipinti coevi; nella *Veduta di un chiostro nel bellunese*³ (fig. 1), che condivide con l'opera in esame il medesimo senso di intimità, si nota lo stesso modo di stendere il colore attraverso pennellate veloci che lasciano evidenti tratti "arcuati" sulla carta, visibili soprattutto in prossimità delle barche ormeggiate sulla sinistra.

Si è già fatto cenno all'attenzione del Caffi verso la luce, interesse che l'artista riversava soprattutto nelle complesse raffigurazioni del cielo, generalmente tutt'altro che terso e sereno, del quale la veduta del *Rio di Noale* offre uno stupendo esempio. La stessa atmosfera suggestiva compare anche nella *Piazza San Marco con l'acqua alta*⁴, ugualmente costruita su tonalità calde e caratterizzata da evidenti contrasti tra superfici illuminate e zone in ombra. Nonostante le composizioni caffiane siano spesso ricche di personaggi, nel

dipinto qui analizzato l'artista ha ristretto notevolmente la presenza dell'uomo, pressoché limitata alle due guardie sulla sinistra, palese riferimento alla Venezia ancora sotto il governo straniero.

Abile cronista della sua epoca, l'autore era solito creare ambientazioni il più possibile fedeli al vero, che rievocassero la difficile realtà storica di que-

gli anni. Riscontriamo la medesima tipologia di figura dai lineamenti allungati e campita con veloci tocchi di colore - questa volta replicata in un folto gruppo in marcia -, in una piccola veduta con *L'arco di Tito*⁵ (fig. 2) realizzata nel corso del soggiorno romano.



Fig. 2
Ippolito
Caffi,
L'arco di
Tito (part.),
collezione
privata

¹ A. Scarpa Sonino, *Caffi. Luci nel mediterraneo*, catalogo della mostra, Belluno 2005-2006, pag. 37.

² *Idem*, pag. 96.

³ Roma, collezione privata.

⁴ Inghilterra, collezione privata.

⁵ Collezione privata.



Luigi Querena

(Venezia 1824 - † 1887)

Venezia, Veduta di Piazza San Marco con il Carnevale*

Olio su tela, cm 76 x 97

Luigi Querena fu tra i principali protagonisti della stagione ottocentesca del vedutismo veneto, partecipe della straordinaria svolta verso una “pittura della realtà” che si attuò a Venezia tra gli 1830 e il 1880. Tenendo fede alla sua formazione tradizionale di matrice accademica - dal 1836 frequentò le scuole di Architettura, Prospettiva e Paesaggio presso l'Accademia veneziana - il giovane Querena mostrò infatti caute aperture verso una pittura maggiormente aderente al vero, preferendo soggetti spesso inediti¹. Figlio del figurista Lattanzio, tra il 1849 e il 1850 partecipò come combattente alla difesa di Venezia nel corso della prima rivoluzione antiaustriaca, esperienza fondamentale che inevitabilmente lasciò il segno nella sua produzione pittorica: come Ippolito Caffi, al quale si avvicinò nell'uso di particolari espedienti luministici, Querena fu anche cronista di quelle eroiche vicende patriottiche, rappresentate in otto tempere con episodi della rivoluzione esposte nel 1850 a Venezia e Gorizia². L'epopea rivoluzionaria compare anche in un'altra serie di sedici piccoli disegni con *Vedute di Venezia e di episodi della rivoluzione e dell'assedio del 1848-1849*, alcuni datati 1852³. La lunga e prolifica attività del pittore mostra una notevole varietà di temi, dagli avvenimenti contemporanei alle tematiche storiche, dalle architetture di interni agli scorci cittadini. Dal 1850 è attestata la sua presenza pressoché continua alle esposizioni braidensi di Milano, così come alle mostre della Società di Belle Arti di Genova, dove nel 1867 presentò quindici vedute e interni con soggetti veneziani e genovesi. Nonostante l'operosità del Querena fuori dalla laguna, tra Napoli, Torino e Firenze, fu soprattutto attraverso le manifestazioni della Società Veneta Promotrice per le Belle Arti che molte delle sue tele entrarono a fare parte delle più importanti collezioni private venete.

Dalla *Veduta di Piazza San Marco con il Carnevale*, firmata alla base del pilone reggi-stendardo sulla destra della scena, emerge l'interesse dell'artista nei confronti dei molteplici aspetti della vita quotidiana. L'illustrazione del lavoro, la rappresentazione di manifestazioni collettive, assunsero un significato nuovo per i pittori veneti dell'800, il cui rinnovato desiderio di aderire al vero favorì la reinterpretazione della veduta prospettica tradizionale, ridefinita con individualità e originalità. Lo stesso formato ovale dell'opera potrebbe rappresentare la volontà del Querena di “andare oltre” il consueto dipinto da cavalletto. Sullo sfondo del bacino di San Marco con l'isola di San Giorgio, un folto gruppo di persone munite della classica *bauta*⁴ si addensa di fronte alla libreria marciana e ai piedi del campanile; il carnevale, di origini antichissime, ha rappresentato da sempre una festa del popolo contrapposta alle festività religiose ufficiali, durante la quale era permesso indossare una maschera che aboliva, seppur temporaneamente, le differenze sociali. Attento illustratore delle consuetudini cittadine, l'artista sembra proprio voler sottolineare la compresenza di nobiltà e popolino, riversati in piaz-



za e, solo in questa occasione, uniti nei festeggiamenti. Lo scenario, infatti, è condiviso da figure abbigliate in modi differenti, tra le quali si distinguono, sulla sinistra, due personaggi appartenenti visibilmente al ceto "umile", mentre poco distante alcuni aristocratici fanno sfoggio delle loro vesti preziose. Grande curiosità desta anche la vivace comitiva affacciata sulle balaustre della loggetta del Sansovino.

Per tutto il Settecento i grandiosi spettacoli "in maschera" erano soliti durare oltre sei settimane, tuttavia la fine della Repubblica veneziana del 1797 bandì quasi totalmente le usanze legate al carnevale. Realizzata diversi decenni dopo la caduta della Serenissima, la veduta del Querena sembra quasi voler rievocare il glorioso passato della città.

Segnata da abilità tecnica e disinvolture di tratto, la composizione testimonia il ruolo assolutamente prioritario che l'artista veneziano conferì al colore, scelta condivisa anche dai contemporanei Federico Moja e Ippolito Caffi. La delicatezza della materia pittorica si manifesta tanto nel primo piano dell'opera - dove prevalgono toni brillanti - quanto sullo sfondo, raggiungendo effetti raffinati nella resa a monocromo del complesso abbaziale di San Giorgio. Un interessante dettaglio relativo all'*iter* del dipinto è rivelato dall'osservazione dei piccoli gruppi di figure sulla sinistra della colonna con il Leone di San Marco, la cui trasparenza lascia intravedere il disegno di fondo e documenta la scelta dell'autore di aggiungere - solo in un secondo momento - questi elementi alla composizione originale.

* Firmato: *Querena*.

¹ G. Pavanello (a cura di), *La Pittura in Italia, l'Ottocento*, Milano 2002, pag. 606.

² Il nucleo di otto tempere, numerate dal 9 al 16, è denominato *Cosmorama*. Si pensa che altre otto tavole siano andate perdute. A. Bettagno, *Venezia da Stato a Mito*, Catalogo della Mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, agosto - novembre 1997, pag. 366.

³ Venezia, Museo Correr.

⁴ *Bauta* è detto il travestimento del volto più tipico del carnevale veneziano.



Francesco Zanin

(Attivo a Venezia nella seconda metà del XIX Secolo)

Venezia, l'Isola di San Giorgio Maggiore

Olio su tela, cm 43 x 62,5

Attivo in ambito veneziano nella seconda metà dell'Ottocento, il vedutista Francesco Zanin - il cui catalogo si è recentemente arricchito di alcune opere di alto livello qualitativo¹ - mostrò ancora notevole apertura verso la cultura figurativa settecentesca, riproponendone tematiche e soggetti. Strettamente legato ai dettami "prospettici" appresi nel corso degli studi accademici, l'artista, come Ippolito Caffi, Giovanni Grubacs e Luigi Querena, in quegli anni pittori acclamati, scelse di proseguire sulla scia della gloriosa tradizione vedutistica portata avanti dal Canaletto, da Bellotto e Marieschi, tendenza non certo in disaccordo con le inclinazioni del collezionismo contemporaneo.

Una moderna vitalità, un gusto personale verso le ambientazioni notturne e verso i tagli prospettici originali caratterizzano i panorami urbani dell'artista, gli stessi immortalati dal pennello dei principali maestri veneti del Secolo precedente. Tra i soggetti maggiormente ricorrenti nei dipinti di Francesco Zanin, infatti, persistono i luoghi veneziani più conosciuti, filtrati attraverso il suo sapiente occhio che, con la curiosità "scientifica" tipica del tempo, si sofferma a ritrarre il medesimo paesaggio nel corso di differenti condizioni luministiche e atmosferiche.



Fig. 1
Francesco Zanin,
Veduta con la chiesa di Santa Maria della Salute, Londra, collezione privata

La volontà di attualizzare gli "schemi" settecenteschi, ampiamente presente nella sua *Veduta con la chiesa di Santa Maria della Salute*² (fig. 1), si manifesta anche in questa tela con *L'Isola di San Giorgio Maggiore*, splendido panorama ripreso dal Bacino di San Marco. È possibile che lo Zanin abbia visto e, successivamente, rielaborato una veduta canaletiana³ che, tra le varie trasposizioni dedicate al medesimo complesso religioso, sembra avere diversi elementi in comune con l'opera in esame. In entrambe le tele la visuale si spinge fino a cogliere l'ultimo tratto della Riva degli Schiavoni, tuttavia lo Zanin arricchisce la veduta con gradevoli brani del tutto inediti, come il compatto gruppo di barcaioli sulla sinistra, talmente rifinito e curato nei particolari da sembrare una piccola scena di genere in totale autonomia rispetto al resto dell'opera.

Pur non illustrando un preciso avvenimento di cronaca, il dipinto mostra numerose affinità con il *Ritorno del Bucintoro al molo nel giorno dell'Ascensione*⁴ (fig. 2) firmato dallo Zanin e datato 1888, attraverso il quale l'artista dà il suo contributo alla fortunatissima iconografia delle "Feste Dogali". Nelle due opere l'autore ci offre - in primo piano - un saggio della sua abilità nel disporre le "macchiette", delimitando il campo d'a-



zione dei personaggi attraverso le imbarcazioni collocate marginalmente, in entrambi i casi utilizzate come quinte teatrali. Anche per la tela con *L'Isola di San Giorgio* è ipotizzabile una datazione che rimanda agli anni '80 dell'Ottocento.

Al culmine della sua maturità stilistica, lo Zanin crea una composizione nella quale le architetture e le figure che le animano sono in perfetto equilibrio tra loro. All'accuratezza dell'impianto prospettico fa riscontro la descrizione puntuale delle varie "pose" e la resa scrupolosa dei dettagli, che raggiunge risultati di elevata qualità nel disegno della facciata di San Giorgio ritratta in tutta la sua preziosità e rilievo plastico.

Dotato di una straordinaria sensibilità e abile colorista, il maestro veneto sorprende l'osservatore con la sua modernità, conferendo profondità alla veduta attraverso la campitura degli oggetti in primo piano con tonalità vivide, -



l'intenso cromatismo dell'acqua ne è un valido esempio - che si smorzano gradualmente verso il fondo lasciando il posto a tinte più chiare e luminose.

Lo stesso elaborato espediente è ravvisabile nel già citato *Ritorno del Bucintoro al molo*.

Fig. 2
Francesco Zanin,
Ritorno del Bucintoro al molo nel giorno dell'Ascensione,
Londra, collezione privata

¹ F. Magani, *Francesco Zanin*, in "Idealità neoclassica e realismo romantico nella veduta dell'Ottocento", catalogo della mostra, Milano 1998.

² Londra, collezione privata.

³ Collezione privata. W. G. Constable (revised by J. G. Links), *Canaletto, Giovanni Antonio Canal 1697 - 1768*, Oxford 1989, n. 301.

⁴ Londra, collezione privata.



Marco Grubacs

(Venezia 1839 - † 1910)

Venezia, la Piazzetta verso l'Isola di San Giorgio*

Olio su tela, cm 52,5 x 70

Venezia, il Canal Grande con la Basilica della Salute*

Olio su tela, cm 52,5 x 70

Nel vasto panorama della pittura veneta dell'Ottocento merita una particolare attenzione la figura di Marco Grubacs, figlio di Giovanni e nipote di Carlo, entrambi tra i grandi continuatori della straordinaria stagione vedutistica che contraddistinse Venezia per tutto il secolo precedente. Alla notorietà del cognome non fa riscontro, tuttavia, un'adeguata quantità di notizie biografiche, insufficienza documentaria che il più giovane dei Grubacs condivide - purtroppo - con numerosi artisti della sua epoca. Possiamo solo presupporre che, secondo un'attestata tradizione familiare, anche Marco si sia formato all'interno della rinomata istituzione accademica, esercitandosi sulla pratica del disegno e acquisendo la capacità di realizzare complesse costruzioni prospettiche, le stesse che si possono effettivamente ammirare nei suoi dipinti.

L'osservazione diretta delle opere dell'artista ci permette, inoltre, di ricostruire parte del suo percorso stilistico, identificando alcune "fonti" illustri cui si è indubbiamente ispirato, in primo luogo la pittura del bellunese Ippolito Caffi. La volontà di allontanarsi dal fortunato repertorio di vedute settecentesche ampiamente battuto, portò anche il Grubacs alla sperimentazione di composizioni innovative, arricchite con ricercati effetti luministici e spesso caratterizzate da suggestive ambientazioni notturne. Non bisogna dimenticare che il pittore veneziano visse e operò fino al primo decennio del XX Secolo, attraversando gli anni in cui anche il genere vedutistico fu percorso da correnti romantiche.

La *Piazzetta verso l'Isola di San Giorgio* e il *Canal Grande con la Basilica della Salute* raffigurano due panorami urbani notturni di grande impatto visivo; il riferimento al Caffi è d'obbligo, tuttavia quest'ultimo amava ritrarre le affollate celebrazioni veneziane che avevano inizio proprio a tarda sera, mentre il Grubacs ci offre semplicemente due splendide vedute con le architetture cittadine che si specchiano nella laguna al chiaro di luna, popolate da pochi gruppi di figure.

In entrambe le tele l'autore mostra la sua abilità nella resa atmosferica, nel ricreare con il pennello le increspature dell'acqua, nel riportare sulla tela i giochi di luce. Di matrice caffiana è lo splendido dettaglio della finestra di Palazzo Ducale percorsa dalla luce, così come il delicato disegno creato dalle ombre dell'edificio sul pavimento della Piazzetta. Grubacs ritrae la pavimentazione dell'area marciana nella forma acquisita a seguito del 1893, anno dell'ultimo rifacimento del lastricato, fornendo così un dato fondamentale per la datazione dell'opera, riferibile - come anche il suo *pendant* - all'ultimo decennio dell'Ottocento.

Mentre la veduta della Piazzetta rappresenta uno scorcio urbano abbastanza



noto al pubblico, la tela con il *Canal Grande* mostra l'ingresso a quest'ultimo da un punto di vista del tutto nuovo, con il maestoso volume barocco della Salute sulla destra, abilmente rappresentato in controluce. La vasta prospettiva si spinge fino a cogliere la Punta della Dogana, mentre sulla sinistra, ampiamente illuminati, si distinguono il seicentesco Palazzo Flangini Fini e, in primo piano, il celebre Palazzo Gritti raffigurato dopo le modifiche cui venne sottoposto nel corso dell'Ottocento. Un unico accenno alle "festose" composizioni notturne caffiane è dato dalle lanterne colorate visibili sulla gondola nei pressi della chiesa della Salute, che - oltre ad offrire un saggio di indiscussa perizia pittorica - rievocano un'opera di Giovanni Grubacs con *La Festa del Redentore*¹ (fig. 1), nella quale il canale appare gremito di bar-



che addobbate con luci colorate in occasione dell'antica festività che commemorava, dal 1577, la liberazione della città dalla peste.

Fig. 1
Giovanni Grubacs, *La Festa del Redentore*,
collezione privata, già Caiati - Salamon

* Entrambi firmati: *Marco Grubacs*.

¹ Collezione privata, già Caiati - Salamon. *Carlo e Giovanni Grubacs*, catalogo della mostra, Antichità Caiati, Milano 1999, n. 12.



Lorenzo Tiepolo

(Venezia 1736 - † Madrid 1776)

Ritratto di Filosofo*

Olio su tela, cm 45 x 36

La personalità di Lorenzo Tiepolo occupò un ruolo di grande importanza nel panorama artistico del Settecento europeo, tuttavia, il suo operato è stato inevitabilmente “offuscato” dalla fama del padre Giambattista prima, e del fratello Giandomenico poi.

Fu proprio nell’ambito della bottega familiare che il “terzo” Tiepolo compì i suoi anni di formazione, intraprendendo, a soli quattordici anni, il suo primo viaggio di lavoro al seguito del genitore e del fratello, chiamati in Franconia nel 1750. Gravitando nell’orbita paterna almeno fino al 1762, anno in cui

ebbe inizio la sua avventura spagnola, Lorenzo manifestò abbastanza presto la volontà di affermare l’autonomia del proprio linguaggio: la sua personale aspirazione, unitamente alle particolari circostanze del mercato artistico contemporaneo, determinarono la scelta del pittore di indirizzarsi soprattutto verso la ritrattistica e la rappresentazione - a olio e a pastello - di figure umane prevalentemente di invenzione. Non solo, infatti, la fiorente “impresa” familiare non vantava ancora specialisti in quest’ambito, ma entrambi i generi - assolutamente complementari fra loro - iniziarono ad essere oltremodo richiesti dai collezionisti dell’epoca¹.

L’introduzione, in pittura come in campo grafico, della raffigurazione di antichi patriarchi e filosofi - la cui fisionomia era necessariamente frutto dell’estro e della fantasia dell’artista - si

deve principalmente al grande Rembrandt. È interessante sottolineare come lo sviluppo e il consolidamento, nel corso del Settecento, di questa nuova tipologia di ritratto, si deve proprio alla quasi totale assenza di testimonianze sull’effettiva sembianza di questi illustri personaggi, in virtù della quale l’autore si sentiva assolutamente libero di ideare il soggetto senza doversi attenere a schemi iconografici precostituiti². Non stupisce che tra le prime tele eseguite in totale autonomia da Lorenzo compaiano proprio un *Vecchio con mappamondo* e un *Orientale con libro*³, entrambe datate generalmente ai primi anni del sesto decennio del ‘700 e derivanti presumibilmente da modelli presenti nella bottega tiepolesca.

Ugualmente riferibile al periodo immediatamente precedente il viaggio in Spagna del 1762 è questo *Ritratto di Filosofo* eseguito a olio, da annoverare tra le opere giovanili che Lorenzo realizzò nella sua città natale, definitivamente abbandonata dopo la partenza per Madrid.

Come anche la *Testa di vecchio orientale* esposta a Venezia nel 1998⁴, l’opera è riconducibile alla nota *Raccolta di teste* incisa all’acquaforte, pubblica-



Fig. 1
Gian
Domenico
Tiepolo,
Vecchio con
turbante,
acquaforte



ta da Giandomenico Tiepolo tra il 1770 e il 1774. Una delle tavole, infatti, mostra, in controparte, la figura di un *Vecchio con turbante*⁵ (fig. 1) databile al 1757 e del tutto assimilabile al filosofo ritratto nella tela. Secondo quanto citato nel frontespizio della serie, le stampe deriverebbero da un nucleo di dipinti di Giambattista⁶, successivamente disperso. Un'altra versione è rappresentata dalla tela con una *Testa di orientale*⁷ attribuita a Giandomenico e conservata a Pavia, la cui lettura è tuttavia compromessa da uno stato di conservazione non eccellente. Sebbene sia difficile definire con esattezza il rapporto prototipo-riproduzione tra queste diverse trasposizioni pittoriche del medesimo soggetto, è indubbio che nell'esemplare eseguito da Lorenzo traspare una straordinaria sicurezza e abilità grafica.

Lo stile personale del giovane Tiepolo si manifesta nell'uso di toni accesi, negli accenti realistici, nella capacità di ricreare, attraverso i lineamenti del volto, tutta l'austerità e magnificenza consona al personaggio ritratto. Non bisogna dimenticare che, contrariamente a quanto accadeva nelle composizioni rinascimentali, nella maggior parte dei ritratti seicenteschi e settecenteschi raramente venivano inseriti paesaggi o ambientazioni di sfondo, pertanto la riuscita di una rappresentazione era riservata principalmente alla capacità del pittore di conferire espressività al volto e rendere eloquente uno sguardo, attitudine che Lorenzo possedeva ampiamente, come dimostra la straordinaria intensità del "saggio" protagonista del dipinto.

* Esposizioni: Venezia, Museo del Settecento, Mostra del Tiepolo, 1951, n. 72.

¹ G. Romanelli - F. Pedrocchi, *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo*, catalogo della mostra, Venezia - Mestre, Villa Ceresa, 26 ottobre - 31 gennaio 1998, pag. 15.

² G. Knox, *Domenico Tiepolo. Raccolta di teste*, catalogo della mostra, Udine 1970, pag. 2.

³ Entrambe le tele sono conservate presso il Museo del Settecento a Venezia.

⁴ G. Romanelli - F. Pedrocchi, op. cit., n. 74.

⁵ G. Knox, op. cit., tavola I-6.

⁶ G. Knox, op. cit., pag. 5.

⁷ Pavia, Pinacoteca Malaspina.



Indice

Ippolito Caffi

Venezia, Rio di Noale verso Ca' Pesaro

p. 18

Marco Grubacs

Venezia, la Piazzetta verso l'Isola di San Giorgio

p. 30

Venezia, il Canal Grande con la Basilica della Salute

p. 30

Giacomo Guardi

Venezia, Veduta con la Basilica della Salute

p. 6

Venezia, Veduta dell'Isola di Murano

p. 6

Giovanni Migliara

Venezia, il Canal Grande con Palazzo Balbi

p. 10

Federico Moja

Venezia, Veduta dell'Isola di San Giorgio Maggiore

p. 14

Luigi Querena

Venezia, Veduta di Piazza San Marco con il Carnevale

p. 22

Lorenzo Tiepolo

Ritratto di Filosofo

p. 34

Francesco Zanin

Venezia, l'Isola di San Giorgio Maggiore

p. 26

Bibliografia principale

M. Pittaluga, *Le vedute veneziane di Giovanni Migliara*, in *Arte Veneta*, VIII, 1954

A. Mensi, *Giovanni Migliara (1785 - 1837)*, Bergamo 1965

G. Knox, *Domenico Tiepolo. Raccolta di teste*, catalogo della mostra, Udine 1970

M. Pittaluga, *Ippolito Caffi*, Vicenza 1971

A. Dorigato, *L'altra Venezia di Giacomo Guardi*, catalogo della mostra, Venezia 1977

A. Morassi, *Guardi. I dipinti*, Milano 1984

W. G. Constable (revised by J. G. Links), *Canaletto, Giovanni Antonio Canal 1697 - 1768*, Oxford 1989

AA. VV. *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino 1994

A. Bettagno, *Venezia da Stato a Mito*, Catalogo della Mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 30 agosto - 30 novembre 1997

G. Romanelli - F. Pedrocco, *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo*, catalogo della mostra, Venezia - Mestre, Villa Ceresa, 26 ottobre - 31 gennaio 1998

F. Magani, *Francesco Zanin*, in *Idealità neoclassica e realismo romantico nella veduta dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Milano 1998

Carlo e Giovanni Grubacs, catalogo della mostra, Antichità Caiati, Milano 1999

G. Pavanello (a cura di), *La Pittura in Italia, l'Ottocento*, Milano 2002

Dipinti antichi, catalogo della mostra, Caiati - Salamon, Milano 2004

A. Scarpa Sonino, *Caffi. Luci nel mediterraneo*, catalogo della mostra, Belluno 2005 - 2006
