

GIOVANNI ANTONIO CANAL (1697-1768). CANALETTO

Testo di Bożena Anna Kowalczyk

Davanti alle sofisticate immagini di Canaletto il quesito più dibattuto già tra i contemporanei è quello della rispondenza al vero. Il pittore veronese Pietro Guarienti (1700 circa - 1765), il primo biografo dell'artista, così esordisce in una celebre nota, pubblicata a Venezia nel 1753: "Antonio Canale, veneziano, pittore di prospettive riputatissimo. Dopo aver studiato qualche tempo sotto il padre pittore passò a Roma ancor giovinetto, e facendo sua indefessa applicazione il disegnare con esattezza, e con mirabil gusto dipingere le belle antiche fabbriche, in pochi anni gli venne fatto di rappresentarle su tele con tale intendimento e maestria che da pochissimi degli antichi, e da nessun de' moderni fu eguagliato nell'arte di copiare e contrafare con tanta perfezione la natura ed il vero"¹. Anton Maria Zanetti di Alessandro (1706-1778), critico d'arte e custode della Biblioteca Marciana, che, con il più anziano cugino omonimo, è a Venezia tra le conoscenze più strette di Canaletto, ribatte invece con finezza, a pochi anni dalla morte dell'artista, nel 1771: "Unì il Canal ne' suoi quadri alla natura le pittoresche licenze con tanta economia, che le opere sue vere compariscono a chi non ha che buon senso per giudicarne; e chi molto intende trova di più in esse grand'arte nella scelta de' siti, nella distribuzione delle figure, nei campi, nel maneggio delle ombre e dei lumi; oltre a una bella nitidezza e saporita facilità di tinta e di pennello, effetti di mente serena e genio felice"².

L'impiego della camera ottica come strumento di riprese dal vero per gli amici di Canaletto era un dato di fatto: "Insegnò il Canal con l'esempio il vero uso della camera ottica", afferma Zanetti³, e Pierre-Jean Mariette (1694-1774), collezionista e storico d'arte in contatto diretto con l'artista, riporta che "depuis qu'il eut abdiqué le théâtre, il ne s'occupe plus qu'à peindre des vues d'après nature, faisant usage de la chambre noire, dont il scavoit modérer le faux"⁴.

La raffigurazione prospettica dei paesaggi urbani, la veduta, divenuta genere pittorico nel XVII secolo in Olanda con pittori come Gerrit Berckheyde (1638-1698) e Jan van der Heyden (1637-1712), trova con Canaletto, nella Venezia del Settecento, la sua interpretazione artistica più creativa e completa. L'artista veneziano unisce una brillante preparazione scenografica alla profonda conoscenza della prospettiva, un raro talento pittorico a un uso razionale delle scoperte scientifiche nel campo dell'ottica, della percezione visiva dei colori e delle distanze.

Disegnando le immagini davanti ai suoi occhi con l'ausilio della camera ottica, strumento antico, impiegato da Van Dyck, Leonardo e Joshua Reynolds, o schizzando a mano libera in un taccuino, Canaletto è un artista moderno, uomo dell'illuminismo, dotato di una creatività spontanea, naturale e poetica, ma basata su un lavoro costante e meticoloso. Entrare nel suo mondo creativo e comprenderne i meccanismi è il compito che si pone questa mostra.

Venezia e Roma: il teatro e il capriccio

Giovanni Antonio Canal, noto come Canaletto, figlio di Bernardo Canal (1673-1744)⁵ e di Artemisia Barbieri, nasce a Venezia il 18 ottobre 1697, come afferma l'artista stesso in una memoria biografica, contenente la genealogia della famiglia inviata a Mariette, contraddicendo le diverse interpretazioni della scrittura del pievano di San Lio – il 17 o il 28 ottobre – che il 30 del mese stende il suo atto di battesimo⁶. La sua famiglia, documentata a Venezia fin dal Quattrocento, poteva vantarsi di avere tra gli avi dei nobili e dei "cittadini originari" e Canaletto ama ricordare le glorie dei suoi antenati: a volte, a partire dagli anni quaranta, si firma "da Canal" e così si presenta a Mariette, inserisce anche lo stemma dei Canal (scudo d'argento con capriolo azzurro) in quelle opere di cui è particolarmente orgoglioso.

“Origine Civis Venetus” è definito nel suo unico ritratto noto, disegnato da Giovanni Battista Piazzetta per il frontespizio del *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* di Antonio Visentini, edito per la prima volta nel 1735⁷.

Il padre è il primo “pittor” della famiglia, professione che esercita già alla sua nascita, come specificato nell’atto di battesimo.

Antonio Canal e due sorelle nubili, Francesca Marina (1703 - post 1786) e Viena Francesca (1707-1778), sono citati nelle dichiarazioni delle imposte (“decime”) presentate nel 1739 all’ufficio dei Dieci Savi⁸, e sono coinquilini dei cugini Giovanni Battista e Antonio e delle loro sorelle nella casa di famiglia in Corte Perina, nella parrocchia di San Lio, al numero civico 5485, dove l’artista, a eccezione di un viaggio a Roma e di nove anni passati a Londra, spende tutta la sua vita e realizza la parte fondamentale della sua opera (doc. 3).

Il nome di Giovanni Antonio non appare nelle carte d’archivio prodotte dai familiari negli anni della sua giovinezza, né viene citato nella serie di libretti d’opera, stampati a Venezia, in cui il padre figura come scenografo assieme ai “suoi figli”: presumibilmente il nostro pittore e il fratello maggiore Cristoforo (1696-1722), morto in giovane età (cfr. cat. 4)⁹. L’intera biografia di Canaletto è estremamente scarna di dati d’archivio, ricavata soprattutto dalle notizie sulle sue opere e dalle testimonianze dei contemporanei. Tra il 1716 e il 1718 l’atelier familiare è incaricato degli allestimenti scenici delle opere di Antonio Vivaldi (L’Arsilda regina di Ponto e l’Incoronazione di Dario) e di Fortunato Chelleri (Penelope la Casta) al Teatro Sant’Angelo, di Giovanni Porta (L’Argippo), Giuseppe Maria Orlandini (Antigona) e Carlo Pollarolo (Farnace) al Teatro Tron di San Cassiano (cfr. cat. 2). Zanetti afferma che “fece bellissimi disegni per gli scenari” ma nessuno di questi si conserva¹⁰; l’abate Luigi Lanzi (1795-1796) aggiunge: “acquistò in quell’esercizio una bizzarria di pensare e una prontezza di dipingere”¹¹; l’impronta della scenografia teatrale pervade gli inizi della sua carriera di vedutista.

Il 30 aprile 1718 la sorella Fiorenza Domenica (1700-1781) sposa Lorenzo Antonio Bellotto (1696 circa - ante 1768), praticante in un importante studio notarile della città, quello di Antonio Generini¹²: dei loro cinque figli, due, Bernardo e Pietro, saranno pittori.

L’11 novembre di quell’anno Bernardo Canal firma una procura a nome del fratello Cristoforo (1667 circa - 1724)¹³ (il terzo fratello, Gregorio, scompare dalle carte d’archivio dopo il 1706¹⁴), cui dà l’incarico di seguire gli affari di famiglia, certamente in vista del viaggio a Roma assieme a Giovanni Antonio e probabilmente anche al figlio maggiore Cristoforo¹⁵.

Zanetti precisa che nel 1719 l’artista parte per Roma, dopo aver solennemente “scomunicato il teatro”, “annoiato dalla indiscretezza de’ Poeti drammatici”¹⁶. Certo è che gli allestimenti delle due opere di Alessandro Scarlatti, Tito Sempronio Gracco e Turno Aricino, messe in scena al Teatro Capranica nel Carnevale del 1720, sono gli ultimi noti lavori per il teatro, eseguiti in collaborazione con il padre – nei due libretti appare finalmente il suo nome – contemporaneamente alla sua prima attività di vedutista.

La città eterna accende la sua fantasia, rimane affascinato dai suoi monumenti e il passaggio dalla pittura di teatro al capriccio archeologico è qui del tutto naturale. “Bei soggetti ei trovò quivi nel genere specialmente dell’antichità”, scrive Zanetti¹⁷; ma il primo approccio ai monumenti romani è quello metodico, di un vedutista che crea un repertorio: è questo il ruolo della serie di ventitré disegni di vedute di luoghi antichi e moderni, dal vivo o dalle stampe di Étienne du Pérac e di Giovanni Battista Falda, “delineata” a Roma, come afferma la scritta al margine, ora al British Museum, a eccezione di un foglio del Museo di Darmstadt, raffigurante Il Campidoglio e Santa Maria d’Aracoeli, entrato in possesso del nipote Bernardo Bellotto ma prima utilizzato da Bernardo Canal (cat. 3).¹⁸

La faticosa attribuzione a Canaletto di questi fogli, per la prima volta affermata da Bettagno alla mostra del 1982 che espone due dei disegni più affascinanti, Terme di

Caracalla e Ruderii di un edificio termale (fig. 2)¹⁹, è convalidata dal ritrovamento della data “Augusto 10 1720” sul frontone del disegno raffigurante L’Arco di Costantino, in occasione della mostra Canaletto prima maniera del 2001²⁰. Ma la difficoltà più grande è individuare quei “bei soggetti”, i primi dipinti di Canaletto secondo la definizione di Zanetti: egli conosce certamente i due capricci della collezione Giovanelli (cat. 7) e anche i “Quadri due compagni Rappresentano Prospettive con Architetture, e Figurine”, menzionati negli inventari della collezione del feldmaresciallo Matthias Johann von der Schulenburg a palazzo Loredan come “prima maniera Canaletto”²¹. L’identificazione di uno di questi quadri con il *Capriccio con la Colonna di Marco Aurelio e una chiesa a cupola*, di collezione privata, e l’ipotesi di considerarlo “il dipinto più antico la cui attribuzione a Canaletto è confermata da una documentazione più o meno contemporanea”²² non reggono di fronte alla qualità di stile che almeno nelle figure è inconfondibilmente quello di Gaspare Diziani (1689-1767)²³.

Questo dipinto, assieme al *Capriccio con chiesa gotica e laguna*, di collezione Banca Intesa²⁴, sono invece ispirati dagli sconosciuti Canaletto Schulenburg, e ne seguono perfino le misure (che sono quelle utilizzate dall’artista anche in altre tele). Stabilito che Bernardo Canal è autore delle due vedute del Museo di Budapest, *Santa Maria d’Aracoeli e il Campidoglio* e *Il Tempio di Antonino e Faustina*²⁵ – con una significativa inserzione delle rovine di mano di Canaletto nella prima (cat. 3) –, il catalogo del giovane pittore si completa invece con la *Veduta ideata con rovine romane* (cat. 5), un’attribuzione del 1973 di Rodolfo Pallucchini, infelicemente inserita tra altre tredici, di cui la maggior parte del tutto improbabili, a indicare quanto fosse faticosa e difficile anche l’attribuzione dei primi dipinti²⁶. Il Canaletto dei “bei soggetti”, della “prima maniera”, è quello delle tre tele qui esposte, unite dalla stessa intelligenza e fantasia nell’interpretare l’antichità, a partire da questa *Veduta ideata con rovine romane* che appartiene probabilmente al soggiorno a Roma, come anche *L’Arco di Settimio Severo*, di collezione privata, libera interpretazione di uno dei disegni romani²⁷ e *La veduta ideata del Foro romano con la chiesa di San Teodoro*, di collezione privata, di recente attribuzione, riconoscibile a Canaletto per il chiaroscuro fortemente accentuato e le figure attinte dal repertorio dei bamboccianti e dalle stampe di Falda: popolane, mendicanti e viandanti con l’asino e cane²⁸. Altri due piccoli fogli trovano impiego al ritorno a Venezia nel *Capriccio con la Basilica di Costantino e Santa Francesca Romana*, del 1720-1721 (Collezioni Reali britanniche)²⁹ e nel contemporaneo *Arco di Costantino*, di collezione privata³⁰, uniti, oltre che dallo stile e dalla trama luministica che ricorda gli effetti delle tempere su pelle bruna di Marco Ricci, dall’apparire nostalgico di fontane, obelischi, urne romane e della Piramide di Caio Cestio su una trama topografica, esempi eloquenti dello spirito elementare dei primi capricci. La materia “grassa”, “lievitante”, la “felice pennellata veneziana” sfrangiata nelle figure, a volte impetuosa nei cieli e nella descrizione del terreno, e “il gusto della macchia”, diversi dalla “pittura levigata degli olandesi a Roma” – in primo luogo quella di Gaspar van Wittel (1652/1653 - 1730) – e da quella di Giovanni Paolo Pannini, sono i caratteri della pittura del giovane Canaletto che si ritrovano, sempre più sofisticati e impetuosi, nelle opere eseguite nei primi anni venti per i committenti veneziani³¹.

L’apprezzamento di Canaletto come pittore di capricci architettonici è già consolidato quando nel 1722 circa Owen McSwiny (1676-1754), un impresario teatrale fallito di origini irlandesi, giunto a Venezia all’inizio del 1721, gli commissiona l’esecuzione delle parti architettoniche in due grandi tele della serie di ventiquattro, commemorative dei grandi personaggi Whig della storia britannica: *La Tomba di Lord Somers* (prestito anonimo al Victoria & Albert Museum)³² e quella dell’*Arcivescovo Tillotson* (collezione privata inglese)³³; erano destinate a ornare la sala da pranzo a Goodwood House nel Sussex, residenza di Charles Lennox, Lord March, più tardi secondo duca di Richmond. Canaletto

esegue la tomba allegorica di Lord Somers e le architetture nello sfondo – come anche le piccole figure in lontananza – prima del 17 dicembre 1723, mentre Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754) lavora con lentezza sulle figure³⁴. Giovanni Battista Pittoni (1687-1768) comincia solo a marzo 1726 a lavorare sulla tela dedicata a Tillotson che non risulta ultimata prima di novembre 1727³⁵. La distinzione delle varie fasi di lavoro – merito dell'approfondito studio di Tim Llewellyn del carteggio tra McSwiny e il duca di Richmond e di altri documenti – riporta la data delle due Tombe immaginarie, proposta ancora di recente al 1726³⁶, all'epoca dei capricci ex-Giovanelli; e la avvalora la coincidenza di stile con queste ultime rovine a capriccio dipinte negli anni venti (cat. 7).

Venezia: da scenografo a vedutista. Canaletto e Luca Carlevarijs

A Venezia Canaletto deve misurarsi con Luca Carlevarijs (1663 - 1730) che fin dall'inizio del secolo dipinge vedute e capricci. Carlevarijs, nato a Udine nel Friuli, fin dalla sua prima attività nella città lagunare di pittore di scene bibliche e paesaggi, è attento agli esempi dei pittori nordici attivi nel Veneto. La sua preparazione scientifica, di *Mathematicae cultor egregius* e di architetto, gli permette di cogliere l'attualità e l'interesse internazionale della veduta come genere artistico basato sull'applicazione delle regole dell'ottica e della prospettiva, importato in Italia da Gaspar van Wittel (1652/1653 - 1736) che nel 1695 circa giunge a Venezia. Nel 1703 Carlevarijs pubblica la raccolta di 103 stampe (104 nell'edizione definitiva), *Le Fabriche*, e vedute di Venezia, destinata a diventare repertorio imprescindibile del vedutismo veneziano del Settecento³⁷; nel giro di pochissimi anni diventa vedutista acclamato e specialista di scene storiche e delle rappresentazioni delle feste – tradizione introdotta a Venezia dal pittore di Augsburg Joseph Heintz il Giovane (1600 circa - 1678) – al servizio dei turisti del Grand Tour e dei diplomatici stranieri a Venezia, i suoi principali clienti.

Canaletto si presenta fin dall'inizio in totale contrapposizione a Carlevarijs, il cui approccio scientifico e sistematico è anche un forte limite alla evoluzione pittorica dei suoi dipinti, di ammirevole ricchezza del dettaglio e nelle figure studiate dal vero, ma di compatta staticità nella struttura prospettica delle architetture, rese come monumentali scenari.

Canaletto comprende l'importanza del repertorio creato da Carlevarijs, se ne impadronisce con intelligenza e lo rinnova e ammodernava con un raro talento pittorico e una forte sensibilità luministica e atmosferica. Nel corso degli anni venti, quando il vecchio pittore lavora sempre di meno, la sua clientela si rivolge a Canaletto che allora si impone come astro nascente della pittura di vedute con interpretazioni innovative degli schemi compositivi del friulano. Nel 1725 Stefano Conti, un collezionista di Lucca, che già possedeva vedute di Venezia di Luca Carlevarijs, del 1706 circa³⁸, chiede al suo agente, il pittore veronese Alessandro Marchesini, di procurargliene altre due, con l'idea di creare una serie di quattro. Marchesini risponde che Carlevarijs "adesso è vecchio" ed è "superato di maggior stima dal signor Antonio Canale, che fa in questo paese stordire universalmente ognuno che vede le sue opere, che consiste sul ordine di Carlevari ma vi si vede lucer entro il sole"³⁹.

Un'altra sua affermazione famosa, parte del mito di Canaletto, è che egli "stà dipingendo non con l'immaginaria mente nelle solite stanze de pittori stessi, come pratica il Signor Lucca, ma questo va sempre sul loco, e forma tutto sul vero"⁴⁰. Le ventisei lettere di Marchesini inviate a Conti da Venezia tra il 14 luglio 1725 e il 6 luglio 1726 trascritte per volere dello stesso collezionista in un quaderno di 66 pagine conservato alla Biblioteca Statale di Lucca, su carta del primo Settecento di manifattura lucchese, assieme ad altre che si riferiscono agli acquisti per la sua collezione e le ricevute dei pagamenti rilasciate dagli artisti – trenta pittori, veneti e bolognesi, e uno scultore, Giuseppe Maria Mazza – sono una straordinaria fonte di notizie sulla commissione e sui rapporti con Canaletto,

diventata parte della storia di Canaletto stesso, da quando, nel 1956, ne diede notizia Francis Haskell (doc. 1).

Canaletto dipinge per Conti due coppie di vedute: per i primi due pendant, *Il Ponte di Rialto, da nord* e *Il Canal Grande dal Ponte di Rialto, verso nord*, commissionati il 2 agosto 1725 e finiti il 25 novembre, riceve 20 zecchini per ciascuno, mentre per i secondi, consegnati il 15 giugno dell'anno successivo, *Il Canal Grande con Santa Maria della Carità* e *Il Campo Santi Giovanni e Paolo*, riesce a aumentare il prezzo a 25 zecchini.

Non è nota la ricezione delle opere di Canaletto da parte del collezionista lucchese ma i quattro dipinti, oggi alla Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli al Lingotto di Torino, che riassumono le esperienze giovanili dell'artista, sono opere emblematiche del suo genio (cat. 13 e 14)⁴¹. Canaletto abbandona la prepotente scenografia delle prime opere, abbozzate con colpi impetuosi di pennello, a favore di una rappresentazione più naturale, atmosferica, costruita attraverso il gusto del dettaglio e ben studiati episodi luministici. Nel disegno preparatorio alla prima veduta, *Il Ponte di Rialto, da nord*, dell'Ashmolean Museum di Oxford, l'artista annota "sole", lì dove nel dipinto un chiarore si riflette sull'acqua⁴².

Il carteggio di Marchesini è anche fonte di notizie su altri collezionisti del giovane artista⁴³. La straordinaria novità delle sue opere conquista altri clienti di Carlevarijs – che presto morirà di dolore, secondo la tradizione⁴⁴ –, tra questi Jacques Vincent Languet, conte de Gergy, ambasciatore della Francia, e il conte Giovanni Battista Colloredo Waldsee, rappresentante del Sacro Romano Impero. Zaccaria Sagredo (1653-1729), il più importante collezionista tra i patrizi veneziani, il primo a Venezia ad assicurarsi un Rembrandt, possiede una delle sue prime vedute di Venezia, *Il Canal Grande con Santa Maria della Carità verso il Bacino di San Marco*, del 1721-1722 circa, ora di ignota ubicazione⁴⁵. Ben si spiega l'entusiasmo dell'ambasciatore imperiale nell'acquisto della veduta del Campo Santi Giovanni e Paolo, esposta, come informa Marchesini, il 16 agosto 1725 all'annuale festa di San Rocco: il dipinto, ora alle Gallerie di Dresda, è di altissima qualità nella descrizione, con figure attinte dal vero, popolani, nobili, religiosi, colti in pose naturali sul campo assolato, e la precisione quasi fiamminga nel tracciare i dettagli della basilica, come nel Laboratorio dei marmi, della National Gallery di Londra, della stessa data e misure, ipotizzato suo pendant⁴⁶. Per il conte de Gergy e per il successore di Colloredo nella carica diplomatica a Venezia, conte Giuseppe Bolaños, Canaletto realizzerà, nel 1727 circa e nel 1730, scene storiche dei loro ingressi al Palazzo Ducale, secondo i modelli di Carlevarijs, accompagnate dai pendant, *Il ritorno del Bucintoro al Molo il giorno dell'Ascensione*; in queste magnifiche immagini Canaletto rende Venezia protagonista, avvolgendo di luci e ombre i suoi monumenti, ampliando audacemente le prospettive (cat. 16-17)⁴⁷.

Mecenati veneziani e primi collezionisti

Bisogna ricordare che gli spettacoli teatrali e la musica erano nella Venezia del Settecento una passione comune dei patrizi e dei residenti stranieri; qui arrivavano i cantanti più famosi e i sei teatri cittadini erano tra i più attivi in Europa. Owen Mc-Swiny è a Venezia ospite di Joseph Smith (1674 circa - 1770), mercante e collezionista inglese che, anch'egli appassionato di musica, nel 1717 o poco prima aveva sposato una cantante lirica, Catherine Tofts. È probabile che sia stato McSwiny il primo ad apprezzare il talento di Canaletto, ma Smith possiede uno dei primi dipinti dell'artista, *Il capriccio con la Basilica di Costantino*

e *Santa Francesca Romana*, qui sopra menzionato, che mostra una certa consuetudine con gli effetti luministici delle tempere su pelle bruna di capretto di Marco Ricci, forse proprio quelle collezionate dall'inglese. Le lettere di McSwiny al duca di Richmond testimoniano che nel 1727 l'irlandese era già agente di Canaletto per l'Inghilterra; anche

un altro personaggio chiave della carriera di Canaletto, Anton Maria Zanetti di Girolamo (1680-1767), a quell'epoca è documentato suo promotore, prima che Smith, a partire dal 1730, ne diventasse agente esclusivo.

Zanetti, partecipe anch'egli della vita teatrale veneziana, come dimostra il numero delle sue caricature degli attori e cantanti⁴⁸, ritorna a Venezia alla fine del 1721 da un viaggio in Europa di quasi due anni, ricco di stampe e disegni acquistati e dei rapporti allacciati con i più importanti collezionisti europei. Quando Canaletto lavora in esclusiva per Joseph Smith – nel giugno 1736 il conte Carl Gustav Tessin (1695-1770), politico e collezionista svedese in visita a Venezia scrive che Canaletto “s'è impegnato per quattro anni a non lavorare che per un mercante inglese, chiamato Smith”⁴⁹ – Zanetti promuove il nipote Bernardo Bellotto e un altro emulo di Canaletto, Michele Marieschi (1710-1743).

Zanetti è in contatto con Smith, sono forse amici, condividono le stesse passioni collezionistiche, come quella per le stampe di Rembrandt: ne possiedono ambedue raccolte di rara qualità e completezza. Hanno il comune merito di aver portato Canaletto a incidere ad acquaforte, probabilmente nei primi anni quaranta; è Smith a pagare l'edizione di *Vedute Altre prese da i Luoghi altre ideate* e possiede 21 eccezionali impressioni, ma Zanetti ha l'album completo, di trentatré fogli, tra cui sette esemplari unici o rari, con la prova del frontespizio scritta a mano prima della stampa, recante la dedica a “Giuseppe Smith, Console di S.M.Britannica” (Kupferstichkabinett di Berlino)⁵⁰; ci immaginiamo una frequentazione quotidiana, Zanetti disegna una bonaria caricatura dell'artista (fig. 4)⁵¹. Smith, residente a Venezia fin dal 1700 circa, colleziona i pittori veneziani contemporanei, Marco e Sebastiano Ricci, Rosalba Carriera, Francesco Zuccarelli, Giovanni Antonio Pellegrini, tutti amici anche di Zanetti; ma il suo rapporto con Canaletto, forse all'inizio del tutto simile a quello con altri artisti, è destinato a diventare eccezionale, di sodalizio e amicizia che durerà per decenni⁵².

Non è un caso che il primo importante committente di vedute di Canaletto sia Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741), squisito pittore rococò e, come decoratore, rivale anch'egli di Marco Ricci. Pellegrini è a Parigi nel 1720 assieme a Zanetti e alla cognata Rosalba Carriera; nei viaggi di lavoro nell'Europa del nord apprezza e colleziona i dipinti fiamminghi e olandesi, riesce ad acquistare un Vermeer, *La donna alla spinetta* che, dopo la sua morte, la moglie vende a Smith⁵³. Pellegrini è l'unico dei pittori decoratori veneziani del Settecento a essere apprezzato da Roberto Longhi, per il carattere europeo e cosmopolita della sua pittura⁵⁴. In quattro tele, di due misure diverse, eseguite nel 1722-1723 – *L'Isola di San Giorgio Maggiore dalla Piazzetta*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen; *L'ingresso al Canal Grande con la Basilica della Salute, dall'estremità occidentale del Molo*, Grenoble, Musée de Grenoble; *L'ingresso al Canal Grande con la Salute, verso est*, New York, collezione Mrs e Mr Taubman; *San Cristoforo, San Michele e Murano dalle Fondamenta Nuove*, Dallas Museum of Art (fig. 5)⁵⁵ – Canaletto sembra venire incontro al gusto di Pellegrini. Compone con disinvoltura riprese parziali da molteplici punti di vista, più interessato all'effetto pittorico che non alla verità topografica, costruisce la sensazione dello spazio attraverso la luce e il colore, sceglie tele di formato “quadrotto” che gli permettono di conferire ampiezza e importanza ai cieli e alle distese d'acqua, si spinge fino sulla laguna alla ricerca di effetti atmosferici, indirizza i raggi di sole sulle architetture o le avvolge di ombre dense; riserva i colori più squillanti, rossi e blu abbinati ai bianchi, alle squisite, grandi figure “sempre toccate con spirito a pennellate massicce tanto le vicine come le lontane e sembrano di Bastian Ricci”, come constata l'antiquario Giovanni Antonio Armano nella lettera indirizzata il 15 luglio 1783 a Giovanni Maria Sasso, quando le opere si trovavano nella collezione di Giovanni Berzi a Padova⁵⁶. Come nella pittura di storia, nei primi piani dei pendant di Rotterdam e di Grenoble è rappresentato un racconto. Canaletto a sua volta appare impegnato a illustrare l'eccellenza delle misure sanitarie della Serenissima: nella prima tela, raffigurando la fusta, il naviglio dogale, adibito nel

Settecento a lazaretto per i prigionieri affetti da malattie contagiose, nella seconda il “serraglio della sanità”, un recinto sul Molo di fronte alla Dogana, destinato ai severi controlli sanitari sugli equipaggi delle navi straniere che giungono a Venezia.

Subito dopo Joseph Smith commissiona a Canaletto la serie di sei vedute di San Marco, due in formato orizzontale e quattro verticali ma con le stesse misure⁵⁷. Le monumentali tele dal drammatico chiaroscuro, espressione completa del genio pittorico di Canaletto, mostrano numerosi e consistenti pentimenti che testimoniano una meditazione in varie fasi sui rapporti spaziali tra le architetture e sulla loro percezione. Smith ha l'accortezza di conservare nella sua collezione i sei disegni delle composizioni⁵⁸ che, abbozzati e tratteggiati con impeto, si presentano come riprese dal vero ma in realtà sono elaborati nello studio, alcuni decisamente a capriccio: in *La Piazzetta, verso Santa Maria della Salute la colonna di San Teodoro*, abbozzata a matita contro la Libreria, viene poi cancellata e spostata al margine di sinistra quella di San Marco (figg. 6a-b)⁵⁹, mentre nel dipinto Canaletto colloca nel luogo giusto quella di San Teodoro e dipinge anche l'altra ma poi la cancella (fig. 7)⁶⁰; nella *Piazza San Marco, verso ovest*⁶¹ non comprende la Loggetta e il campanile, che poi aggiunge al quadro finito⁶². È suggestivo immaginare Smith, entusiasta delle scoperte scientifiche dell'Illuminismo, che discute con Canaletto ogni dettaglio, non senza accettare alcune stravaganti ‘licenze’, come nella tela raffigurante *Piazza San Marco, verso est*⁶³, dove l'artista cancella la cupola a sinistra della basilica, tracciata nel relativo schizzo⁶⁴.

I sei fogli sono i più antichi della magnifica collezione di poco meno di 140 disegni di Canaletto, formata nell'arco di oltre tre decenni che, raccolta in un album, *Experimenta et schedae*, incluso nel catalogo della Bibliotheca Smithiana (1755), è preservata integra alla Royal Library di Windsor Castle⁶⁵.

Il lavoro per Smith è l'inizio del passaggio dalla visione di scenografo a quella di vedutista. Nelle quattro vedute della collezione Liechtenstein, del 1723-1724, divise tra il Museo Thyssen - Bornemisza di Madrid e il Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico⁶⁶, probabile commissione di Joseph Wenzel principe di Liechtenstein (1696-1772), mediata da Anton Maria Zanetti di Girolamo, Canaletto si rivela all'improvviso capace di abbracciare ampi spazi e inquadrarli con rigore in prospettiva.

La Piazza San Marco, verso est, la più emozionante per la vivida descrizione, dalle tonalità brune e l'illuminazione contrastata, presenta la pavimentazione sconvolta dai lavori per la posa del nuovo selciato, secondo il progetto dell'architetto veneziano Andrea Tirali, documentati a partire dal febbraio 1723⁶⁷. Sopravvive il modello, *La Piazza San Marco* del Flagler Museum, Palm Beach, eseguito prima dell'inizio dei lavori, ancora scenografico, una sorta di work in progress pieno di pentimenti, due o tre sovrapposti, nella ricerca delle dimensioni appropriate dei monumenti (cat. 8). Ognuna delle opere Liechtenstein è diversa dalle altre per la sperimentazione tecnica in atto e ciascuna mostra la straordinaria abilità di lavorare il colore “mettendo in pratica le tecniche più sperimentali e innovative per rendere l'atmosfera lagunare, i cieli turbolenti e i diversi materiali che descrive”⁶⁸.

Si conserva un disegno collegato con *Il Canal Grande dal palazzo Balbi fino al Ponte di Rialto*, di Ca' Rezzonico⁶⁹, *Il Canal Grande con i palazzi Mocenigo e Contarini dalle Figure* del Courtauld Institute of Art, uno schizzo dal vero, con cui Canaletto capta in estrema economia del segno i volumi e la sequenza dei palazzi e ne abbrevia con un veloce movimento di penna i dettagli, come nel foglio *Il Canal Grande da palazzo Rezzonico fino alla Carità* (cat. 20). Questi si ritrovano resi con pennellate ugualmente sintetiche nel brano corrispondente del *Canal Grande dal palazzo Balbi fino al Ponte di Rialto*, dell'Accademia Carrara, Bergamo (cat. 15) e si ripropongono, con diversi gradi di rifinitura, nelle varie versioni, differenti nelle misure, prospettiva, figure e luce ma in nessuna viene ripresa l'impostazione prospettica dello schizzo. Si potrebbe pensare che questo genere di

disegni parziali venisse poi composto nei fogli come quelli rari, più elaborati, eseguiti nella tarda estate del 1725: *Il Ponte di Rialto, da nord*⁷⁰ e *Il Canal Grande, verso nord, da palazzo Civran* (cat. 11), che fissano con efficacia le composizioni della prima coppia di dipinti commissionati da Stefano Conti di Lucca (cat. 13); nella tela corrispondente al disegno della collezione newyorkese Canaletto dipinge nel primo momento l'edificio delle Fabbriche Vecchie di Rialto dell'altezza indicata nello schizzo, ma poi si corregge e l'abbassa, per mettere in evidenza i due palazzi sulla riva opposta. La ricerca dell'equilibrio a scapito della realtà fa parte della poesia di tutta l'opera di Canaletto Joseph Wenzel, principe di Liechtenstein (1696-1772), appartiene alla stretta cerchia di amici europei di Zanetti, i più raffinati collezionisti del tempo, che beneficiano della sua mediazione negli acquisti dell'arte veneziana; certamente per suo tramite nei primi anni trenta il principe acquista altri nove dipinti di Canaletto, molto vicini stilisticamente, di analoghe, piccole misure, con una sola eccezione in quelle leggermente più ampie della *Piazzetta verso sud, Venezia*, del John Herron Institute of Art di Indianapolis⁷¹. Zanetti è documentato nel 1728 come mediatore nella vendita del Canal Grande da palazzo Balbi (ora agli Uffizi) a un altro amico collezionista, il marchese fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742)⁷²; né si può dubitare che sia suo merito l'acquisto del Fonteghetto della Farina da parte del nobile veneziano Giovanni Battista Recanati⁷³. Sette lettere, inviate da Venezia tra il 30 dicembre 1727 e il 24 luglio 1728 al pittore e incisore inglese Arthur Pond (1701-1758), testimoniano che Zanetti, in contemporanea con Owen McSwiny, è agente di Canaletto in Inghilterra⁷⁴.

Il committente della coppia di pendant *L'ingresso al Canal Grande con Santa Maria della Salute, verso est* e *Il Canal Grande dal Campo San Vio, verso il Bacino di San Marco* (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister) – le prime vedute del Canal Grande insieme a quella di Zaccaria Sagredo – potrebbe essere un altro collezionista del Sacro Romano Impero, Johann Joseph von Wallenstein (1684-1731), nel cui inventario sono registrate nel 1737⁷⁵. Riprese scenografiche ma attente, confermano Canaletto cronista della scena urbana: la barca attrezzata per scavare i fanghi, raffigurata dall'artista vicino alla Punta della Dogana, è documentata nella stessa posizione tra la fine di maggio 1722 e i primi mesi del 1723, data dedotta per le due opere su base stilistica⁷⁶.

Un altro collezionista germanico di Canaletto ma residente a Venezia è il maresciallo Johann Matthias von der Schulenburg (1661-1747), eroe della battaglia di Corfù (1716): *La Riva degli Schiavoni, verso ovest*, straordinario capolavoro, entra a far parte della sua quadreria a febbraio 1736, dietro l'altissimo compenso di 120 zecchini (cfr. cat. 24) (fig. 9)⁷⁷. Questa monumentale veduta del bacino, ripresa dalle vicinanze dell'Arsenale, è il contributo più splendido di Canaletto alla trasmissione del mito di Venezia nel Settecento. La naturalezza della luce solare e delle ombre dei velieri sull'acqua, l'ampiezza della visione prospettica del Bacino di San Marco e la nitidezza della descrizione dei monumenti sono ugualmente emozionanti come i più prodigiosi soffitti di Giovanni Battista Tiepolo, in quel momento all'apice del successo. Il dipinto, messo all'asta nel 1775, dopo un breve passaggio per la collezione di Charles Alexandre de Calonne, controllore generale di finanze di Luigi XVI, nel 1795 viene acquistato da William Beckford di Fonthill Splendens nella contea di Wiltshire, eccentrico scrittore e ammiratore di Canaletto, per entrare nel 1806 in possesso del suo architetto, Sir John Soane, nella cui casa-museo londinese si trova ancora; è il dipinto di Canaletto più familiare a Joseph Mallord William Turner (1775-1851), che l'ha visto a Fonthill e a Londra⁷⁸. Il più grande pittore paesaggista inglese ammira certamente la superba qualità della pittura ma vede nella magnifica opera soprattutto l'immagine del perduto splendore di Venezia, secondo la visione del poeta Lord Byron (1788-1824).

Le sue vedute di Venezia, eseguite a partire dal 1833, riflettono la monumentalità di Canaletto, anche se imbevute di un senso romantico della storia e nell'atmosfera e nel gusto pittorico più vicine a Francesco Guardi.

Qualche anno prima, nel 1733, Anton Maria Zanetti di Alessandro afferma: "Antonio Canale. Viniziano particolarissimo pittor di vedute, al quale e nella intelligenza, e nel gusto e nella verità, pochi tra gli scorsi, e nessuno tra i preferiti si può trovar, che si accostino"⁷⁹. Il 15 gennaio 1735 il protagonista del nuovo genere nella pittura veneziana del Settecento viene proposto come priore del Collegio dei Pittori che a quell'epoca si riuniva nella Scuola di San Domenico nel chiostro di San Giovanni e Paolo⁸⁰; la candidatura viene bocciata, con la motivazione che Antonio Canal non può essere eletto, in quanto "figliuolo di famiglia"; vince Bartolomeo Nazzari⁸¹. Canaletto tiene presente questa obiezione quando, il 7 ottobre 1739, si reca, con il padre, dal notaio Francesco Domesticci, per stendere l'atto di emancipazione, il primo e uno dei pochissimi documenti noti a suo nome. Le due parti affermano che Giovanni Antonio "sin dalla sua tenera età" si era "procacciato" con la sua professione, "applicazioni et industrie" il suo mantenimento; che era vissuto assieme al padre ma ora desidera emanciparsi, "intendendo, e volendo che non solo tutto quello e quanto si acquisterà in avvenire, ma anco tutto quello e quanto si è acquistato in passato sia e s'intendi suo proprio e libero senza che possi essere comunicabile ne divisibile [...]"⁸² (doc. 2); dai documenti delle imposte, "decime", del 27 agosto e 10 settembre 1739 risulta che il pittore condivide la casa con le sorelle e i cugini ma non con il padre (doc. 3)⁸³. Nonostante lo sforzo, alla votazione del 28 dicembre 1739, è questi che viene eletto priore; attivo, sull'esempio del figlio come vedutista Bernardo Canal muore il 12 marzo 1744⁸⁴.

Gli anni d'oro: Canaletto e l'aristocrazia inglese del Grand Tour

Non è noto chi, McSwiny o Smith, o forse Zanetti, abbia avuto l'idea di dare una svolta decisa alla produzione di Canaletto. Il gusto razionale dei collezionisti britannici e irlandesi del Grand Tour, giovani aristocratici in viaggio di istruzione, ricercava infatti opere di scientifica e limpida raffigurazione prospettica.

Nel 1723-1724 circa Smith commissiona una serie di dodici vedute del Canal Grande, in un formato ridotto, di circa 46 x 78 cm, che verrà spesso adottato da Canaletto nelle future commissioni inglesi⁸⁵. I dipinti per Smith riassumono il progresso tecnico e stilistico in atto e anticipano nuove soluzioni. Il lavoro viene svolto in quasi sei anni, i più innovativi nella carriera dell'artista. I fondi scuri delle prime tele vengono abbandonati a favore di una preparazione chiara, i drammatici contrasti luministici cedono il posto a una luminosità diffusa, solare, l'acqua si presenta sempre più elaborata, con le piccole ondine, e le composizioni sono inquadrare entro una precisa costruzione prospettica. Nonostante l'estrema razionalizzazione del lavoro, con l'impiego di righello, compasso e punta di pennello rovesciato per incidere i contorni nella pittura fresca, e una precisa procedura tecnica, gradualmente sperimentata, nel scegliere e mescolare i colori – quelli della preparazione che influiscono sulla tonalità e gli effetti atmosferici e quelli visibili, vischiosi, a rilievo sui bordi delle nuvole, sulle vele, sulle camice bianche dei gondolieri – ogni tocco del suo pennello esprime un coinvolgimento poetico che rende unica l'immagine di Venezia di Canaletto (fig. 10). L'evoluzione è costante e nel giro di pochi anni cambia totalmente la maniera e l'intonazione: per uniformare la serie Canaletto dovrà ridipingerne i cieli e l'acqua e probabilmente su richiesta di Smith dovrà aggiungere nuovi dettagli come il monumento di San Giovanni Nepomuceno, posto sulle fondamenta di San Geremia nel 1742⁸⁶ o la nuova facciata neoclassica del palazzo di Smith sul Canal Grande, costruita da Antonio Visentini nel 1751⁸⁷. Appena i dipinti erano finiti e arrivavano "in Aedibus Josephi Angli", Smith li faceva incidere ad acquaforte da un altro suo protetto, l'architetto Antonio Visentini, con un chiaro intento promozionale.

Nel frattempo, Canaletto lavora anche per McSwiny e Zanetti.

Il 28 novembre 1727, nella lettera in cui relaziona dello stato del lavoro per i Tombeaux des princes, McSwiny scrive al duca di Richmond delle opere contemporanee di Canaletto e menziona di aver venduto a "M.r Southwell" alcuni dipinti che gli erano costati 70 zecchini⁸⁸. "M.r Southwell", il giovane anglo-irlandese Edward Southwell jr. (1738-1777) di Kings Weston House, documentato in Italia tra novembre 1725 e giugno 1726, è probabilmente il primo turista britannico del Grand Tour ad acquistare le opere di Canaletto. Solo recentemente si sono potute identificare le opere vendute a Southwell, conservate nella collezione di famiglia fino alla vendita Christie's del 20 aprile 1833: *La Piazza San Marco, verso est* e *Il Molo verso ovest*, di collezione privata⁸⁹, *Il Canal Grande dal palazzo Balbi fino a Rialto*, Ferens Art Gallery di Kingston-upon-Hull⁹⁰ e l'olio su rame con *l'Ingresso al Canal Grande dal Molo* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo⁹¹; alcune sono riduzioni delle opere capitali della giovinezza, altre soggetti nuovi. È McSwiny probabilmente a promuoverne la pubblicazione a stampa a Londra nel 1736 sulla scia dell'iniziativa di Smith ma in scala e con successo assai minore⁹².

Nella stessa lettera McSwiny avverte il duca dell'imminente invio di due pezzi su rame, costati 22 zecchini ciascuno, tra i più belli, a suo parere, che Canaletto abbia mai dipinto, uguali nelle misure a quelli di "M.r Southwell", dunque "little ones (which is a size he excels in)"⁹³. Simile apprezzamento non può che riferirsi alla coppia di vedute del Canal Grande, ancora conservata nella collezione di Goodwood, *Il Canal Grande con le Fabbriche Nuove* e *Il Ponte di Rialto, da nord*, immagini di Venezia luminose, ricche di dettagli, prime decise espressioni di quella lucida razionalità che viene sperimentata contemporaneamente nella serie per Smith⁹⁴ (fig. 11). Il rame esalta la trasparenza del colore, la delicatezza e minuzia del segno ma Canaletto non lo utilizza che per nove dipinti, tutti eseguiti nello stretto lasso di tempo, dal 1726 circa fino al 1729, quando completa la coppia di vedute di San Marco del duca di Devonshire a Chatsworth⁹⁵. McSwiny trasmette con la sua lettera un'immagine di Canaletto diventata emblematica: "The fellow is whimsical and vary's his prices every day and he that has a mind to have any of his work must not seem to be too fond of it, for he'l be the worse treated for it, both in the price, & in the painting too"⁹⁶. Il 30 dicembre 1727 Zanetti scrive di Canaletto all'amico Arthur Pond a Londra in un tono più ottimista: per aver "promosso" la sua attività, può contare su "un'amore sommo" dell'artista, pronto a eseguire per lui vedute dei "siti scelti", per "lire sette sterline", quattordici zecchini circa⁹⁷. Mentre McSwiny è estremamente critico nei confronti di Canaletto – "He's a covetous, greedy, fellow and because he's in reputation people are glad to get any thing and at his own price"⁹⁸, nelle sette lettere a Pond, come nelle due a Francesco Gabburri a Firenze, del 24 luglio e 21 agosto 1728, Zanetti ne scrive con amichevole indulgenza⁹⁹.

Le stampe di Visentini vengono pubblicate per la prima volta qualche anno più tardi, nel 1735, presso la tipografia di Giovanni Battista Pasquali, nella serie del *Prospectus Magni Canalis Venetiarum*¹⁰⁰; alle dodici acqueforti del Canal Grande, si aggiungono due riproduzioni delle scene delle feste, *Il Bucintoro al Molo il giorno dell'Ascensione* e *La regatta sul Canal Grande*, dipinte secondo i modelli di Carlevarijs nel 1733-1744¹⁰¹. Canaletto era già famoso in Inghilterra, le stampe sciolte giravano già da tempo, come fa comprendere lo stesso Smith nella lettera del 17 luglio 1730, scritta nella villa di Mogliano a Samuel Hill (1691-1758) di Tatton Park, zio di Samuel Egerton, apprendista di Smith: "The prints of the views and pictures of Venice will now soon be finish'd. Ive told you there is only a limited number to be drawn off, so if you want any for friends, speak in time"¹⁰². Nella stessa lettera, Smith afferma di essersi per la prima volta esposto "all'insolenza" del pittore, nell'interesse proprio e di quello dei suoi amici: Hill, documentato a Padova e a Venezia nel 1728-1729, nel suo secondo viaggio in Italia, acquista due pendant di Canaletto con la mediazione di Smith, *Il Molo, verso ovest, con la colonna di San Teodoro*

(fig. 12) e *La Riva degli Schiavoni, verso est*. Samuel Egerton nella lettera allo zio del 15 dicembre 1730 ci informa che i dipinti, eseguiti nel 1730, non partono per Tatton, dove sono conservati ancora oggi, prima del febbraio dell'anno successivo¹⁰³. Smith conserva il disegno preparatorio, datato 1729, oggi parte della Royal Library a Windsor Castle¹⁰⁴.

È la prima volta che per un cliente inglese Canaletto compone due opere di simile complessità prospettica e ricchezza di particolari, figure ed episodi; le dimensioni delle tele sono più ampie di quelle adottate alla fine degli anni venti per i dipinti realizzati su incarico di Anton Maria Zanetti e McSwiny. La luminosità che pervade le due vedute, ottenuta con una gamma di colori pastello più chiara e la laboriosa tecnica nella resa delle architetture con le incisioni nella pittura fresca, per conferirgli consistenza e plasticità, sono il punto d'arrivo della sperimentazione degli anni venti. È probabilmente a questo momento che si riferisce Roberto Longhi quando constata: "poi, per essere più vero, si vale della 'camera ottica' e proprio allora, miracolosamente, versa in poesia"¹⁰⁵. Il nuovo aspetto delle vedute di Venezia incontra un enorme successo. A partire dall'inizio degli anni trenta la commissione o l'acquisto delle opere di Canaletto diventano un'ambizione di ogni turista illuminato, pari o forse superiore a quella di procurarsi a Roma una tela di Giovanni Paolo Pannini e di farsi ritrarre da Pompeo Batoni; l'artista, oberato dalle commissioni lungo tutto il secondo decennio della sua attività, invia serie intere di dipinti in Inghilterra; ma le precisazioni documentarie sono d'ora in poi estremamente rare.

In questo periodo, e specialmente nella prima metà degli anni trenta, i dipinti di Canaletto raggiungono una incantevole solarità e limpidezza; ancora alla fine degli anni trenta, quando i cieli trasparenti e azzurri si velano di sfumature grigie, Charles de Brosses (1709-1777), magistrato ed erudito francese, noto come "le Président de Brosses" (era presidente del parlamento di Digione), in una delle sue lettere dal viaggio in Italia, scritta a Roma il 24 novembre 1739, così sintetizza la pittura contemporanea dell'artista: "Pour le Canalette, son métier c'est de peindre des vues de Venise; en ce genre, il surpasse tout ce qu'il y a jamais eu. Sa manière est claire, gaye, vive, perspectiveet d'un détail admirable"¹⁰⁶.

Frances Vivian che ha dedicato studi attenti a Joseph Smith collezionista, crede che sia stato l'arrivo in Italia nel 1731 di William Capel, terzo conte di Essex (1697-1743), accompagnato dalla moglie Elizabeth Russell, come ministro plenipotenziario a Torino e dal 1732 ambasciatore, ad aprire una straordinaria serie di commissioni¹⁰⁷; Francis Russell, raffinato conoscitore del collezionismo britannico, dimostra che i principali clienti di Canaletto, dai primi anni trenta fino agli ultimi anni del soggiorno in Inghilterra, sono membri di grandi famiglie aristocratiche del partito Whig, imparentate tra di loro¹⁰⁸. Lord Essex, entusiasta del teatro, era a stretto contatto con Smith che agiva come suo agente per il contratto del cantante Carlo Broschi, il celebre Farinelli, al King's Theater nel Haymarket. Quando arriva a Venezia, nel 1732, è Smith a procurargli l'alloggio e il palco al Teatro San Crisostomo¹⁰⁹. La contessa di Essex (committente lei stessa nel 1734 di quattro dipinti di Canaletto¹¹⁰) era sorella di John Russell (1710-1771), documentato a Venezia nell'estate del 1731; l'imponente commissione a Canaletto del fratello deve essere successiva all'ottobre del 1732, quando ottiene il titolo di quarto duca di Bedford: ventiquattro tele, due rappresentazioni delle feste, *La Regatta sul Canal Grande* e *Il Bucintoro in partenza dal Molo il giorno dell'Ascensione* e ventidue vedute di vari angoli della città, dei campi e del Canal Grande, dall'Arsenale fino al canale di Canaregio, cominciano ad arrivare a Bedford House a Londra all'inizio dell'anno successivo; verso il 1800 verranno trasferite nella casa di campagna a Woburn dove tuttora si trovano¹¹¹. È Smith a gestire la commissione, come mostrano le fatture a suo nome, emesse il 27 febbraio 1733, il 7 gennaio 1735 e il 27 aprile 1736¹¹². In stretta successione Canaletto è impegnato a dipingere un'altra serie per Charles Spencer, terzo duca di Marlborough (1706-1758), fratello di Diana Spencer, prima moglie di John Russell¹¹³; si tratta di venti

vedute di Venezia note come serie Harvey di Langley Park, vicino a Slough, nella contea di Buckinghamshire, disperse nel 1957 e conservate oggi in varie collezioni private¹¹⁴. Un altro cognato del duca di Bedford, Henry Howard, quarto conte di Carlisle (1694-1758), a Venezia nel 1738-1739, commissiona *Il Bacino di San Marco, verso est*, del Museum of Fine Arts di Boston¹¹⁵ (fig. 14), un capolavoro; più tardi si assicura altre quattro vedute di San Marco, di cui due si conservano alla National Gallery of Art di Washington (fig. 13)¹¹⁶. Thomas Osborne, quarto duca di Leeds (1713-1789), a Venezia nel 1734, raccoglie undici dipinti di Canaletto, dispersi nella vendita Christie's del 11 giugno 1920, tra cui *Il Molo verso ovest, con la colonna di San Teodoro a destra* (cat. 26) e *Il Molo, verso est*, del 1738 circa (Milano, Castello Sforzesco)¹¹⁷ e le due scene delle feste, oggi alla National Gallery, Londra, eseguite attorno al 1740¹¹⁸. William, III conte di Fitzwilliam (1720-1756), amico e parente lontano di Osborne, documentato a Venezia il 16 aprile 1740, commissiona una serie di otto dipinti, ancora conservati nella collezione di famiglia¹¹⁹. Ma tra i collezionisti entusiasti di Canaletto di quel periodo c'erano anche personaggi al di fuori di questa cerchia, come William Holbech (1699 circa - 1771) che gli commissiona alla fine degli anni trenta due ampie vedute di San Marco (132 x 165 cm), *L'angolo nord-est della Piazza San Marco* (The National Gallery of Art, Ottawa)¹²⁰, *La Libreria Marciana e la Loggetta dall'angolo nord della Piazzetta* (Städtische Kunstsammlungen, Augsburg)¹²¹; in Inghilterra, nel 1749-1750, fa completare la serie con altre due vedute di Venezia, *L'ingresso al Canal Grande, verso est, con la Salute*, di collezione privata¹²² e *Il Bacino di San Marco e la Dogana dalla Piazzetta* (The National Gallery of Victoria, Melbourne)¹²³, per sistemarla entro le cornici in stucco finite il 14 novembre 1750 nel salone di Farnborough Hall, nella contea di Warwickshire.

Il disegno: per studio, utilità e bellezza

Per soddisfare le numerose commissioni – “he has more work than he can doe in any reasonable time [...]”¹²⁴ – Canaletto organizza la sua attività con i disegni ripresi sui luoghi, completi di note sui colori, a volte anche sulle distanze; con infallibile sicurezza e un segno sintetico, quasi stenografico, l'artista annota i particolari delle architetture, mostrando una mirabile conoscenza delle loro strutture. Gli schizzi ripresi dal vero sono prerogativa di ogni vedutista – esistono nel suo repertorio giovanile disegni di questo genere e altri, composti nello studio sulla base di schizzi en plein air – ma il primo documento di un lavoro sistematico per costruire una base documentaria è il celebre *Quaderno veneziano delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, un insieme di sette fascicoli rilegati nell'Ottocento¹²⁵; la maggior parte degli schizzi è ripresa in funzione dei dipinti di Woburn, dunque tra la fine del 1732 e il 1735, ma gli stessi disegni vengono utilizzati anche per la serie del duca di Marlborough e per gli altri collezionisti. Canaletto elabora un metodo razionale, prodigioso e limpido, alla base della sua grande produttività, che suscita l'ammirazione di Zanetti di Alessandro: “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 fa levar destramente quanto può offendere il senso”¹²⁶. Utilizzando uno strumento ottico con specchietti, come quello descritto nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert¹²⁷, Canaletto era capace di riprendere dallo stesso punto di vista o da più punti, situati sulla stessa linea dell'orizzonte, precise riprese parziali dei palazzi e chiese, già con l'idea della veduta da raffigurare, e di comporli nello studio secondo il proprio gusto, l'armonia e la bellezza dell'insieme, ma tenendo sempre presente le regole della percezione. Ugualmente indispensabili erano i rapidi schizzi a mano libera, prodotti quotidianamente e in grande quantità, prime idee delle composizioni o già abbozzi prospetticamente definiti, studi luministici o dei dettagli di una facciata oppure prove di collocazione nello spazio di un edificio.

È difficile trovare vedute topograficamente davvero fedeli di Canaletto, ma sembrano tali. "Canaletto's is, au fond, an ideal city, constructed very consciously. The first indications of that are shown by his assured handling of physical facts, disposition of buildings, and so on; keen observer though he was of every aspect of Venice (as his drawings confirm), he unobtrusively asserted his artistic right to modify, move, and rearrange those facts in the interests of creating a picture. Not the least artful result of this process is retention, even perhaps enhancement, of the general verisimilitude in the finished work"¹²⁸.

Canaletto si serve dello stesso metodo di ripresa fino ad anni tardi: esistono infatti quattro disegni, simili a quelli del Quaderno, eseguiti nel 1758 circa, in funzione della serie eseguita nel 1758-1762 per Sigismund Streit, mercante berlinese a contatto con Smith¹²⁹: fanno parte del gruppo, già appartenuto alla collezione Corniani-Algarotti, di trentatré disegni noti, realizzati in varie epoche che rappresentano diverse fasi preparatorie; conservati nell'atelier, sono stati probabilmente venduti dagli eredi a Bonomo Algarotti, fratello del più famoso Francesco (cfr. cat. 21)¹³⁰.

Per l'immediatezza del segno e la brillantezza delle idee, sia nei rapidi schizzi da lavoro che nei raffinati disegni da collezione, Canaletto è considerato uno dei più brillanti disegnatori di tutti i tempi. A questa fama contribuisce in maniera decisiva la raccolta di Smith, parte fondamentale delle Collezioni Reali britanniche. Smith colleziona dapprima i disegni preparatori e, a partire dal 1734, commissiona a Canaletto disegni 'da collezione', rifiniti a tratteggio o ad acquerello (fig. 15), a volte forse come 'ricordo' dei dipinti venduti in Inghilterra¹³¹. Una buona parte della collezione contiene vedute e capricci con motivi della laguna e della terraferma, raccolti del viaggio del 1742 in compagnia del nipote; gli stessi luoghi sono raffigurati nelle acqueforti. Canaletto tornerà dopo quasi vent'anni a comporre capricci, un genere che gli è particolarmente congeniale.

L'artista traduce le sue invenzioni anche con l'acquaforte, tecnica già in sé stessa imprevedibile, mirabilmente consona all'immediatezza del suo genio e all'immaginazione creativa.

Le trentun lastre di *Vedute Altre prese da i Luoghi altre ideate*, preparate in una serie di disegni, vengono incise da Canaletto nei primi anni quaranta, in contemporanea e poco dopo i *Capricci e Scherzi* a cui lavora Giovanni Battista Tiepolo, sotto l'egida di Zanetti¹³²; i due peintres-graveurs creano capolavori assoluti dell'incisione veneziana del Settecento, che possono essere confrontati per la leggerezza del tocco, luminosità e fantasia.

Le acqueforti di Canaletto conducono nel viaggio immaginario da Venezia e la laguna lungo il Brenta, fino a Padova, paesaggi incantati, veri o inventati, ricreati con attenzione ai più delicati effetti atmosferici, cristallizzati nel segno minuto e sensibile, con un "timbro particolare e struggente di malinconia"¹³³.

Joseph Smith pubblica la serie presso il suo tipografo Giovanni Battista Pasquali a una data imprecisata, posteriore alla sua nomina a console di Sua Maestà Britannica il 6 giugno 1744 ma certamente precedente il 1755 circa, quando Francesco Guardi inizia a copiare alcune stampe (fig. 16).

Canaletto e Bellotto

L'attività veneziana del nipote Bernardo Bellotto (1722-1780) ha creato non pochi problemi di distinzione tra le due mani, sia nei dipinti che nei disegni: è precoce, dotato, intelligente, impara presto i procedimenti e la tecnica di Canaletto ma si distingue per uno spiccato rigore prospettico, è più realistico nelle descrizioni e nei suoi dipinti predominano le tonalità fredde e le luci contrastate, caratteri che suggestionano Canaletto, in modo particolare poco prima della partenza del nipote per la Lombardia nel 1744. Unico allievo e assistente certo nell'atelier di Canaletto, che attorno al 1735 è già impiegato nei processi di preparazione dei dipinti del maestro, impara presto a eseguire schizzi simili a quelli del Quaderno e a comporli in funzione dei dipinti e disegni del maestro, li utilizza anche per le

proprie opere; disegna anche le figure, che Canaletto inserisce nei propri dipinti fino agli anni tardi, secondo la prassi di Luca Carlevarijs, di cui probabilmente Canaletto possedeva gli album¹³⁴. Anche se mancano evidenze, è difficile immaginare che Canaletto non abbia insegnato la pittura al nipote più giovane, Pietro Bellotti (1725 - 1800 circa); decisamente meno dotato di Bernardo, e per un breve periodo anche allievo del fratello¹³⁵. Insegnando la professione ai due giovani nipoti, Canaletto aiuta la sorella Fiorenza, abbandonata dal marito¹³⁶.

Il 5 novembre 1741, il diciannovenne Bellotto, in procinto di sposarsi, può affermare con orgoglio di essere in grado di sostenere la famiglia “con la propria industria e sua professione”; già dal 1738 fa parte della Fraglia dei pittori veneziani, dipinge dunque vedute in autonomia, “così diligentemente e al naturale eseguite, che un grande intendimento ricercasi in chi vuole distinguerle da quelle del Zio”¹³⁷.

Tra i pochi disegni che si conservano del suo tirocinio, due schizzi, del Rijksmuseum di Amsterdam e di collezione privata, che si rivelano preparatori a uno dei dipinti di Canaletto del Musée Jacquemart-André di Parigi, *Il Canal Grande con il Ponte di Rialto, da sud*, rendono l'idea del suo ruolo negli anni più impegnativi per Canaletto e spiegano l'eccezionale quantità di dipinti usciti dall'atelier tra il 1735 e 1740 circa (cfr. cat. 29 e 31)¹³⁸; si conoscono anche disegni preparatori alla serie del duca di Marlborough, dal segno più marcato e nervoso, più incisivo rispetto a quello di Canaletto. Nel 1739 è già rivale del maestro, e da allora l'astuto Anton Maria Zanetti di Girolamo s'impegna a promuoverlo come alter ego dello zio, inviando ben quindici vedute veneziane del più giovane pittore a Castle Howard, nello Yorkshire¹³⁹: di queste, tre ancora conservate nel castello, come quelle già alienate e altre bruciate nell'incendio del 1940, fino alla fine del Novecento sono state considerate di Canaletto; solo recentemente il nome di Bellotto ha sostituito quello del maestro sull'etichetta dei due pendant del Musée du Louvre, *L'ingresso al Canal Grande, verso est* e *Il Ponte di Rialto, da nord*, le sue opere più ambiziose per Castle Howard¹⁴⁰. Nel 1740 Zanetti organizza il primo viaggio del giovane vedutista fuori Venezia, a Firenze, dove dipinge vedute della capitale toscana per i marchesi Andrea Gerini e Vincenzo Riccardi, tra i più importanti collezionisti fiorentini dell'epoca, facendosi chiamare “Canaletto”¹⁴¹. Nello stesso periodo Zanetti appoggia l'attività di un altro rivale di Canaletto, Michele Marieschi (1710-1743), anch'egli scenografo teatrale, che dal 1735 circa produce vedute di Venezia e capricci, ma il brillante pittore muore prematuramente, a soli trentatré anni e il suo principale allievo e continuatore, Francesco Albotto (1722-1757), non è una personalità artistica ugualmente rilevante.

La collaborazione del giovane Bellotto con lo zio è all'apice quando nel 1742 circa viaggiano insieme in terraferma, lungo il Brenta, a Dolo e a Padova, per raccogliere motivi nuovi per disegni e acqueforti, dividendosi con precisione i compiti. Bellotto elabora schizzi preparatori per i disegni da collezione di Canaletto, destinati a Smith, ma anche per le proprie incisioni (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt); deve aver eseguito vari disegni, non più conservati, per *I mulini di Dolo*, già collezione Viscount Hambleden, Henley-on-Thames, uno dei dipinti più incisivi della sua giovinezza¹⁴². Sempre a Dolo, ma da un punto diverso sul Brenta, Canaletto riprende, in vista di una propria acquaforte, due schizzi preparatori: un eccezionale insieme panoramico, *Veduta con una villa, un ponte di legno e mulini* della Morgan Library and Museum di New York e *Veduta con il campanile di San Rocco, una villa e una staccionata*, del Fogg Art Museum di Cambridge, Massachusetts¹⁴³; utilizza gli stessi schizzi per altri due disegni per la collezione di Smith (The Royal Collection)¹⁴⁴ e ancora, nel 1754, per un dipinto di una raccolta privata¹⁴⁵. La sua acquaforte più ammirata, *La torre di Malghera*, idilliaca veduta lagunare che raffigura i resti di un'antica fortificazione veneziana sull'isola di San Giuliano¹⁴⁶, viene ripresa da

Bellotto nel dipinto del Museo di Bristol, del 1743 circa, manifesto della sua lucida e malinconica interpretazione dei temi canalettonici¹⁴⁷.

Probabilmente ancora nel corso del 1742 Bellotto è a Roma, dove esegue una serie nutrita di disegni, preparatori a una ventina di dipinti eseguiti al ritorno a Venezia prima dell'agosto 1743; sembra che per le riprese della Roma antica egli abbia seguito le indicazioni dello zio e i suoi disegni del viaggio del 1719-1720, ma il suo interesse principale è rivolto verso la Roma moderna, dei papi, di Sisto V e Innocenzo X Pamphili, verso le architetture di Michelangelo, Sangallo il Giovane e Borromini, immagini di straordinaria forza e rigore prospettico, la prima completa espressione del suo genio (cat. 44)¹⁴⁸. Nel 1744 Bellotto è documentato in Lombardia, con le vedute di Vaprio per il conte Antonio Simonetta¹⁴⁹ e con le tele di Gazzada, autentici capolavori, vedute del villaggio e della villa padronale, immerse in una luce talmente limpida da sembrare metafisica¹⁵⁰, e poi a Torino, dove nell'estate 1745 riceve pagamenti per due vedute della città, *L'antico Ponte sul Po* e *Il Palazzo Reale dalla parte dei giardini* (Galleria Sabauda), commissionate da Carlo Emanuele III di Savoia (1701-1773), il suo esordio come pittore delle corti europee (cat. 45)¹⁵¹. Mentre Bellotto s'impone con il suo talento, lavorando anche per i collezionisti inglesi – nel 1745-1746, esegue le due ambiziose vedute dell'Adige a Verona, del National Trust, Powis Castle di Welshpool, Galles, e di collezione privata (prestato anonimo alla National Gallery of Scotland, Edimburgo)¹⁵², rivelando, con la loro stupefacente qualità e la perfezione compositiva, la maturità artistica raggiunta – Canaletto vive a Venezia il momento più difficile e incerto della sua carriera e nella primavera del 1746 decide di intraprendere il viaggio per Londra. Un anno dopo Bellotto parte per Dresda, per non ritornare più a Venezia.

Canaletto rimane tuttavia per i contemporanei il maestro insuperato.

Quando in Inghilterra si diffonde la voce che il pittore attivo sul Tamigi non sia il vero Canaletto ma il nipote – la diversità stilistica delle sue opere inglesi rispetto a quelle veneziane non da tutti è compresa e apprezzata – il maestro è costretto a pubblicare ben due volte, su "Daily Advertiser", il 25 luglio 1749 e il 30 luglio 1751, un invito a visitare il suo studio in Silver Street, per convincere i visitatori che è lui il vero Canaletto (cfr. cat. 47-48)¹⁵³.

George Vertue (1684-1756), incisore inglese e cronista degli eventi artistici londinesi, fonte di informazioni nei suoi Note Books sul soggiorno di Canaletto in Inghilterra dal 1746 al 1751, spiega che il nipote, "having some Genius", imitando perfettamente la maniera dello zio e utilizzando il suo stesso soprannome, ha raggiunto una certa reputazione, ma per la sua disobbedienza e l'ingratitude Canaletto ha rotto il loro rapporto ed è partito per l'Inghilterra, lasciandolo a Venezia¹⁵⁴.

I motivi comuni presenti nei disegni e nei dipinti eseguiti dai due artisti nel 1745 circa testimoniano che sono ancora in contatto poco prima di partire da Venezia¹⁵⁵; Bellotto continua a lavorare per Joseph Smith, dal 1744 console britannico a Venezia, che gli commissiona due disegni con motivi di Verona¹⁵⁶.

Non sono noti i rapporti tra i due artisti nei decenni successivi. Bellotto, dopo una diecina di anni passati in Sassonia, al servizio di Augusto III, durante la guerra dei Sette anni, dal 1759 al 1760, lavora a Vienna per l'imperatrice Maria Teresa e poi, nel 1761, a Monaco di Baviera, dove dipinge tre vedute della città e della residenza di Nymphenburg per Massimiliano III Giuseppe. Muore nel 1780 a Varsavia, pittore di corte dell'ultimo re della Polonia, Stanisław August Poniatowski (1732-1798).

La guerra di Successione austriaca e i nuovi soggetti: vedute di Roma e capricci

La felice congiuntura s'interrompe nel 1741-1742 con il drammatico espandersi in tutta l'Europa delle azioni militari della guerra di Successione austriaca, "che tanto assottigliò le file dei turisti inglesi sul continente"¹⁵⁷, in cui l'Inghilterra si schiera a difesa del trono

imperiale di Maria Teresa d'Asburgo. Smith diventa allora il principale committente di Canaletto, commissionandogli nuovi disegni per la sua collezione e innovative serie di dipinti: Alessandro Bettagno, eminente conoscitore della cultura veneziana del Settecento, vede nelle sue commissioni di questi anni una sorta di benevolo aiuto all'amico¹⁵⁸; è a contatto con Zanetti senior, condividono le stesse passioni collezionistiche, e quella per le stampe di Rembrandt è forse all'origine dell'idea di far incidere Canaletto ad acquaforte. Nuovi soggetti appaiono allora nel repertorio dell'artista, veri "effetti di mente serena e di genio felice"¹⁵⁹: le vedute della terraferma e di Roma, e ritorna il capriccio (fig. 18). La prima serie di Smith, del 1742, la più unitaria, ritrae i principali monumenti della antichità romana – L'Arco di Tito, di Costantino e di Settimo Severo, Il Pantheon e Il Foro romano con le rovine del Tempio di Castore e Polluce¹⁶⁰ – secondo i disegni giovanili e le stampe di Antoine Desgodets della biblioteca di Smith per i dettagli delle architetture¹⁶¹: anche queste grandi tele di formato verticale, arrivate, come le prime vedute di San Marco, alle Collezioni Reali senza le cornici, hanno una funzione decorativa nella casa di Smith dove "attirando l'attenzione sulla grandiosità degli antichi monumenti, parevano quasi preannunciare che Roma e i valori della romanità si accingevano una volta di più ad esercitare un ruolo preminente nell'arte italiana"¹⁶² (fig. 19). La classicità della impostazione, la luce calda, il colore vivo e l'elegante foggia delle grandi figure sono agli antipodi della visione fantastica di Roma degli inizi; ed è facile immaginare l'impressione che eserciteranno su Robert e James Adam e Charles-Louis Clérisseau che nel 1757 si fermano a Venezia nel viaggio per Spalato e vengono ricevuti da Smith. Nelle quattro vedute di San Marco, firmate e datate 24 ottobre 1743 o 1744 (incise da Antonio Visentini in formato grande prima della nomina a console di Smith¹⁶³), che rinnovano le prospettive degli anni trenta, la tonalità diventa all'improvviso fredda nella luce fortemente contrastata, i dettagli nitidamente descritti e la piazza si anima di un'inedita quantità di scene di vita veneziana, alcune eseguite secondo i disegni del nipote Bernardo Bellotto (1722-1780)¹⁶⁴. L'ultima serie di Smith sono i tredici capricci concepiti probabilmente come soprapporta ed eseguiti tra il 1743 e il 1744. Tra i dipinti, di qualità non unitaria, alcuni, per lo più quelli firmati, sono eccellenti: tra questi *Il Ponte di Rialto secondo il progetto di Palladio e Capriccio, il Palazzo Ducale con la Scala dei Giganti* (fig. 20)¹⁶⁵. Nell'inventario steso per la vendita alla corona Britannica ("Italian List") la serie è nominata come "the principal Buildings of Palladio which are particularized in a note apart"; la nota specifica che si tratta di "most admire'd Buildings at Venice, elegantly Historiz'd with Figures & Adjacencys to the Painter's Fancy"¹⁶⁶. Le figure hanno un ruolo importante: particolarmente ricercate, eleganti turisti e veneziani, alcune di grande qualità pittorica. L'immaginazione di Canaletto gioca con delicatezza con gli edifici veneziani del Rinascimento, di Palladio e Sansovino, i cavalli di San Marco e il monumento di Colleoni; nel *Monumento di Colleoni a capriccio*, firmato e datato 1744¹⁶⁷, uno dei migliori dipinti della serie, Sir Michael Levey scorge "faintly Bellottesque air", suggestione dovuta alla luce limpida e all'esecuzione incisiva. *Il Ponte di Rialto secondo il progetto di Palladio* è un'eccezione, traduce in pittura il progetto mai realizzato; Francesco Algarotti rivendica la paternità dell'idea, riferendosi al *Capriccio palladiano* della propria collezione ("primo quadro che feci lavorare in tal gusto") (cat. 36), a conferma di uno stretto rapporto con Smith sul piano delle idee neopalladiane. Nove opere di questa serie si conservano ancora nelle Collezioni Reali britanniche¹⁶⁸; altri tre dipinti, non meno belli, *Capricci con le Prigioni, con San Francesco della Vigna e con il Redentore*, alienati probabilmente già nella prima metà dell'Ottocento, sono riapparsi alle vendite Sotheby's degli ultimi decenni e si trovano in collezioni private; non è stata ancora rintracciata *La Loggetta di Sansovino*, presente nel catalogo manoscritto della collezione di Smith, conservato a Windsor¹⁶⁹.

La civiltà inglese del Settecento attraverso gli occhi di Canaletto

Prima di partire per l'Inghilterra Canaletto annota in un disegno per Smith il campanile di San Marco danneggiato da un fulmine il 23 aprile 1745, la festa di San Giorgio, patrono dell'Inghilterra¹⁷⁰. Alla fine di maggio del 1746 l'artista giunge a Londra, portando una lettera del console Smith a Owen Mc - Swiny, con la richiesta di presentarlo al duca di Richmond. L'agente irlandese gode da più di vent'anni della fiducia del duca per gli acquisti delle opere d'arte, ne condivide gli interessi nella musica e nel teatro, e intrattiene con lui una fitta corrispondenza fin dal primo incontro avvenuto nel 1721 a Padova o a Venezia. McSwiny si rivolge a Tom Hill, tutor del duca, il quale, in una lettera del 20 maggio 1746, così riferisce al suo padrone: "I told him the best service I thought you could do him would be to let him draw a view of the river from your dining - room which would give him as much reputation as any of his Venetian prospects"¹⁷¹. I due dipinti del duca di Richmond, *Il Tamigi e la City da Richmond House* e *Whitehall e The Privy Garden da Richmond House*, di formato quadrotto, conservati a Goodwood House negli spazi per i quali erano concepiti¹⁷², racchiudono sotto gli ampi cieli tutta la delicatezza della luce di Londra e dei colori delle sue architetture; Canaletto dimostra con la loro bellezza e compiutezza di saper rinnovare i soggetti e l'ispirazione (fig. 22).

Vertue afferma che a convincere il vedutista a intraprendere il viaggio è stato Jacopo Amigoni (1682-1752), pittore veneziano di figura, che vi trascorse il decennio 1729-1739, con soddisfazione economica¹⁷³. Il rapporto tra i due artisti, non altrimenti documentato, è del tutto probabile: Amigoni era amico e ritrattista del cantante Farinelli, in rapporti a sua volta con Owen McSwiny, Joseph Smith e altri appassionati del suo canto, tra cui vari committenti di Canaletto.

Canaletto rimane in Inghilterra per nove anni, a eccezione di un ritorno di otto mesi a Venezia nel tardo 1750: è sempre Vertue ad affermarlo, scrivendo in agosto o nei primi di settembre 1751 che il pittore ha recentemente "made a Tour to his own country at Venice for some affairs there – in 8 month going and comeing"¹⁷⁴. Pietro Guarienti, da Dresda, conferma il breve ritorno: "Fece un viaggio in Londra, dove fermatosi quattro anni, ebbe continuamente occasione da quei Signori di produrre nuovi parti del suo industrioso pennello. Ritornato in Patria, dove presentemente trattiensi, portò con sé varj abbozzi delle vedute e dei siti più riguardevoli di quell'ampia Città, i quali con suo comodo è da sperare, ch'ei vorrà consegnare alle tele. Ora nuovamente ritornato in Londra"¹⁷⁵. Canaletto ritorna a Venezia per impiegare il denaro guadagnato: l'8 marzo 1751 investe 2150 ducati nell'Arte del Luganegheri, congregazione professionale dei salumai veneziani¹⁷⁶; secondo Federico Montecuccoli degli Erri anche per rifinire le grandi lastre delle sue incisioni¹⁷⁷. È in quei mesi a Venezia che esegue per Smith due vedute del Tamigi, ultimi dipinti commissionati dal console¹⁷⁸, e una serie di grandi disegni per la sua collezione¹⁷⁹. Il viaggio può anche essere stato utile per portare a Londra un maggiore numero di propri schizzi e disegni.

Prima di dipingere il Tamigi per il duca di Richmond, ancora nel 1746, Canaletto riprende i disegni preparatori per la veduta *La City vista dall'arco di Westminster Bridge*¹⁸⁰ – giusto in tempo per annotare le centine che verranno rimosse a luglio di quell'anno – su commissione di Hugh Smithson (1715-1786) che possedeva già due magnifiche vedute di Venezia, del 1743- 1744, *Il Palazzo Ducale con la Scala dei Giganti e Piazza San Marco, verso ovest*¹⁸¹. Sir Smithson, come i duchi di Richmond e di Bedford, faceva parte della commissione responsabile della costruzione del nuovo ponte di Westminster, il più importante progetto architettonico di quegli anni a Londra; egli gli commissiona una veduta del ponte in costruzione¹⁸² e le vedute delle sue residenze: *il Castello di Alnwick* (1752 circa), nell'aspetto originale, prima di una serie di rifacimenti dell'esterno che si protrarranno per quasi trent'anni (collezione duca di Northumberland)¹⁸³ e la *Northumberland House*, Londra (1752-1753); anche suo suocero Algernon Seymour

(1684-1750), conte di Hertford, più tardi I conte di Northumberland, è committente di Canaletto, della veduta di Syon House – come risulta dalla ricevuta di pagamento emessa da Canaletto il 19 luglio 1749¹⁸⁴ –, e forse di quella di Windsor Castle (cat. 49). Le raccomandazioni agli amici e parenti si susseguono, come negli anni trenta a Venezia: il vivace Ferdinand Philip, VI principe Lobkowitz (1724-1784), a Londra per acquistare cavalli, ospite del duca di Richmond nella sua casa londinese dall'estate 1745 fino a giugno 1748, certamente ammira dalle finestre il Tamigi e quando gli viene presentato Canaletto gli commissiona due magnifiche vedute del fiume, *Il Tamigi e la City di Westminster nel Lord Mayor's Day* e *Il Tamigi e la City di Westminster da Lambeth*, giunte nel 1752 nel castello di Nelahozeves, dove tuttora sono gelosamente custodite¹⁸⁵ (fig. 24); per Francis Greville, ottavo barone Brooke (1719-1783), nel 1747-1748 e 1752, riprende il castello di Warwick in cinque olii e cinque disegni (cat. 50), da varie direzioni, registrando i lavori di restauro e sistemazione del giardino, condotti in quegli anni da Capability Brown (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Birmingham Museums and Art Gallery; Yale Center for British Art; New York, collezione Wrightsman)¹⁸⁶; per Charles Somerset, IV duca di Beaufort (1709 circa - 1756), raro cliente Tory, nel 1748 circa dipinge *il Badminton House dal parco* e *il Badminton Park dalla casa*, con la verde distesa del grande parco (collezione privata)¹⁸⁷. Alla fine del soggiorno, nel 1754-1755, esegue sei dipinti, tra cui *La cattedrale di St. Paul* (cat. 51) e una veduta del Campidoglio (cfr. cat. 43) per il suo committente inglese più eccentrico, Thomas Hollis, un intellettuale e viaggiatore del Grand Tour, amico di Joseph Smith. I capricci di questo periodo sono la quintessenza della leggerezza e fantasia di gusto rococò: i sette dipinti dei baroni King (più tardi conti di Lovelace), commissionati probabilmente da Thomas, V barone King, per la sede a Ockham nel Surrey o per la casa a Londra¹⁸⁸, tra cui *Paesaggio a capriccio con un palazzo* e *Paesaggio a capriccio con un obelisco* (Washington, The National Gallery of Art)¹⁸⁹, “the largest decorative commission of Canaletto English years”¹⁹⁰, in cui le architetture sono immerse in paesaggi di fantasia, fiumi, colline, grandi alberi nei primi piani – accolti alla loro scoperta come le origini della scuola inglese di paesaggio¹⁹¹ – e i capricci architettonici commissionati nel 1752-1753 da Edward Howard, IX duca di Norfolk (1686-1773), per Norfolk House in St James's Square a Londra, dalle ricercate e aeree architetture (cat. 54-55).

L'evoluzione stilistica in Inghilterra è molto più sottile di quella degli anni di sperimentazione a Venezia, tanto da rendere a volte problematica la datazione precisa delle opere. La loro cronologia viene per lo più desunta da dati d'archivio, topografici o ricavati dalla storia dei rapporti con i committenti. In Inghilterra Canaletto utilizza tele di trama fine, differenti da quelle più consistenti veneziane; dipinge su una preparazione grigia, molto chiara, per ricreare la delicata luce dei paesaggi inglesi. Si cimenta anche con il supporto ligneo¹⁹², probabilmente su precisa commissione e su esempio dei vedutisti olandesi, in particolare Jan van der Heyden, che deve aver conosciuto nelle collezioni dei suoi committenti. Il segno minuto e preciso si evolve verso una sempre più evidente stilizzazione, per arrivare a un carattere quasi stenografico nei dipinti degli ultimi anni, come *Il Ponte di Walton* (Dulwich Picture Gallery), del 1754¹⁹³, che con il suo cielo grigio-violaceo che si addensa sopra il biancore del ponte, preannuncia l'interesse per gli effetti atmosferici e i notturni che prevale al ritorno a Venezia.

Canaletto ci appare oggi il più sensibile interprete della civiltà britannica alla metà del Settecento. Le immagini dell'ampio fiume che si snoda dall'orizzonte rialzato e delle case squadrate di mattoni rossicci che si susseguono lungo le rive, interrotte dal biancore dei marmi di San Paolo o dalla mole di Westminster Abbey, con piccole barche sull'acqua e le figurette rese con colorati tratti sintetici riflettono la percezione della nuova realtà e cultura, del tutto conseguente alla poetica e sensibilità di Canaletto. Davanti ai castelli inglesi circondati da parchi e prati, Canaletto scopre il paesaggio e la luce naturale, le albe e i

tramonti rosati, le nuvole da temporale, i vasti panorami. A Venezia il cielo è uno spettacolo che si rinnova ogni giorno ma la sua scelta era quella di dipingere un cielo ideale. In Inghilterra Canaletto si lascia dominare dal sentimento dei luoghi e rileva la delicatezza dell'atmosfera e il verde intenso della campagna, e traduce queste scoperte in raffinati elementi decorativi, come nei due pendant di Badminton House¹⁹⁴.

Il successo delle composizioni di Canaletto a Londra viene suggellato da numerose stampe tratte dalle sue opere e pubblicate poco dopo la loro realizzazione¹⁹⁵.

Eppure è solo di recente che il periodo inglese di Canaletto è stato completamente rivalutato come parte importante del suo percorso creativo, mentre a partire da Constable (1887-1976), insigne studioso inglese dell'artista e autore del suo catalogo generale, era considerato l'inizio della decadenza.

Ritorno a Venezia: gli ultimi fuochi d'artificio

Canaletto ritorna a Venezia prima del 12 dicembre 1755, quando si presenta nello studio del notaio Vettor Todeschini, per investire la somma di 2200 ducati, evidentemente il denaro guadagnato in Inghilterra, nel Pio Ospedale degli Incurabili. A questo scopo vengono stesi tre atti notarili: il primo disponeva che 800 ducati fossero impegnati per una rendita vitalizia "di ducati 64 estinguibile con la [sua] morte", gli altri due collocavano due separati versamenti, di 700 ducati ciascuno, che anche dopo la morte del pittore avrebbero prodotto una rendita di 52 ducati e 12 grossi annui a favore delle due sorelle nubili, Vienna Francesca e Francesca Marina¹⁹⁶.

Negli ultimi anni di attività a Venezia Canaletto cambia completamente il repertorio, nonostante la richiesta di vedute di Venezia continui, come dimostra la prolifica produzione di Francesco Guardi (1712-1793). Quest'ultimo esordisce come vedutista poco dopo il ritorno di Canaletto dall'Inghilterra, nel 1755-1757 circa, con le vedute di San Marco, del Canal Grande e della laguna, eseguite a somiglianza dello stile maturo del più anziano maestro, ma conosce anche le opere giovanili della collezione del console Smith che lo affascinano per le composizioni scenografiche e per le tonalità brunacee. Rimane sempre come ipotesi, l'idea accettata da George Simonson, il primo studioso di Guardi¹⁹⁷, e difesa da James Byam Shaw, autore dell'eccellente studio sui suoi disegni¹⁹⁸, di una frequentazione di Guardi con Canaletto tra il 1755 e il 1768, d'accordo con la celebre nota del patrizio veneziano Pietro Gradenigo del 28 aprile 1764 che lo chiama nei suoi diari "buon scolaro del rinomato Canaletto"¹⁹⁹. Il rapporto sicuro di Guardi, anche se finora solo esilmente documentato, con il console Smith, non può che accreditare l'affermazione del nobile veneziano²⁰⁰.

Guardi riesce a conquistare i vecchi clienti della veduta con la nuova formula che congiunge l'attenzione alla topografia alle atmosfere preromantiche, in armonia con la pittura inglese di paesaggio del momento di Richard Wilson e di Thomas Gainsborough.

Canaletto è ora portato al capriccio, nella pittura e nel disegno, al rococò, al segno ricercato e alla luce fluttuante.

I suoi interessi principali sono ora la veduta come composizione virtuosistica e la luce fortemente contrastata, a volte da notturno. Venezia cristallizzata nella sua bellezza e grandezza solare, come nelle immagini di Canaletto degli anni trenta, non esiste più.

I primi clienti di Guardi sono inglesi, Brook Bridges (1733-1791) e John Montagu, Lord Brudenell (1735-1770); nessun altro che il console Smith può averli consigliati. Smith è ancora attivo come promotore del vedutismo ma preferisce Guardi a Canaletto. È una delle circostanze più sorprendenti nella storia del vedutismo veneziano del Settecento e di Canaletto stesso, considerato maestro insuperabile ma lasciato in ombra. L'unica sua soddisfazione può essere quella che Smith non risulta committente di Guardi; il vecchio amico prepara in quel periodo la vendita della sua collezione a Giorgio III, preservandola dalla dispersione e facendo il migliore servizio alla fama di Canaletto. Prima del 1762,

quando le opere lasciano Venezia per arricchire le Collezioni Reali britanniche, Canaletto esegue l'ultima opera per Smith, uno dei suoi disegni più accurati e complessi, *Capriccio con uno scalone monumentale* (The Royal Collection) (fig. 25)²⁰¹.

È per Sigismund Streit (1687-1775), un altro mercante straniero residente a Venezia, originario di Berlino, che Canaletto esegue le sue ultime importanti, ampie vedute di Venezia che per la complessità delle composizioni e l'accuratezza e la bellezza della descrizione eguagliano le migliori opere degli anni trenta e quaranta. Attivo fin dal 1709 a Padova e nella città lagunare, collezionista della pittura veneziana contemporanea, Streit si procura dipinti di Jacopo Amigoni, Giuseppe Nogari e Francesco Zuccarelli, richiede anche a un pittore anonimo sei grandi tele raffiguranti le feste veneziane. La sua collezione, compresa la biblioteca e la raccolta di stampe, era destinata alla scuola berlinese della quale era stato allievo, il ginnasio "Zum Grauen Kloster". La commissione a Canaletto di quattro grandi tele, oggi custodite alla Gemäldegalerie di Berlino, avvenuta in circostanze completamente ignote, è la più importante iniziativa di Streit come collezionista²⁰². La scelta dei soggetti è indubbiamente dettata dal cliente, anche se solo in due casi trova una giustificazione: *Il Canal Grande, verso sud-est, dal Campo Santa Sofia fino al Ponte di Rialto*, raffigura quel tratto del Canal Grande su cui s'affaccia la casa-ufficio di Streit, il palazzo Foscari a Santa Sofia²⁰³; *Il Campo San Giacometto di Rialto* ritrae il vecchio centro commerciale di Venezia²⁰⁴. Altri due dipinti della serie, *La Festa di Santa Marta* e *La Festa di San Pietro di Castello*, passano alla storia della pittura veneziana del Settecento come due eccezionali notturni. Canaletto rivive per Streit la sua antica emozione di sperimentare, studiando per la prima volta il riflesso della luna su una folla festiva: sono gli ultimi capolavori di Canaletto²⁰⁵. Di tutti e quattro si conoscono delle copie di Giuseppe Moretti, il probabile assistente di Canaletto, che possono essere confrontate, per stile e tecnica, vicinissime a quelli del maestro, ai due dipinti documentati: il saggio di ammissione all'Accademia veneziana di architettura e pittura²⁰⁶ e *il Capriccio* della Galleria Nazionale di Parma, registrato con il suo nome nella collezione di Francesco Algarotti²⁰⁷.

Tra i soggetti di vedute che Canaletto continua a produrre in scala minore domina la Piazza San Marco, raffigurata in una quindicina di tele, per lo più piccole. Sono tutte composizioni virtuose, innovatrici, spesso verticali, vedute attraverso un'arcata delle Procuratie, con le figure in proporzione grandi, colte in conversazioni o incontri in piazza, nobili, politici, mercanti.

Lo studio dei monumenti di San Marco continua: ne è testimone nel 1760 il reverendo John Hinchcliffe, più tardi vescovo di Peterborough, che accompagna a Venezia nel suo Grand Tour il giovane John Crewe, che presto diventerà il primo Lord Crewe.

I due si fermano incuriositi in piazza alla vista di un piccolo uomo che disegna il campanile. Il reverendo dice: Canaletti? L'uomo alza la testa: mi conosce? La storia finisce con la visita nello studio e l'acquisto da parte di Hinchcliffe di un dipinto di San Marco, con lo schizzo preparatorio, che assieme a Crewe videro eseguire, in regalo (cfr. cat. 43)²⁰⁸.

In una diecina di dipinti, tra le creazioni più incantevoli degli ultimi anni, Canaletto riproduce letteralmente, anche in più versioni, eseguite a distanza di tempo, le sue più belle incisioni degli anni quaranta, per lo più "vedute da i Luoghi", della laguna, di Mestre, di Dolo e di Padova, nelle stesse dimensioni delle lastre, con variazioni in piccoli dettagli e nelle figure; in altri mostra di coglierne l'ispirazione. *Il Prato della Valle, Padova*, secondo una delle stampe grandi, a due lastre²⁰⁹, è noto in due versioni: la prima, dipinta poco dopo il ritorno da Londra, è appartenuta a Giovanni Battista Tiepolo, cognato di Francesco Guardi (cat. 46), la seconda, del Museo Poldi Pezzoli di Milano, mostra il segno ricurvo, minuto e la tonalità scura degli anni sessanta²¹⁰.

La calcografia di Giuseppe Wagner pubblica, probabilmente tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio del decennio successivo, tre serie di sei stampe secondo i disegni e dipinti

dell'artista, incisi da Fabio Berardi (1736-1788), uno dei migliori allievi di Wagner, e dallo stesso calcografo tedesco: *Sei Villaggi campestri, Prospetti sei di altrettanti Templi di Venezia* e la serie senza titolo²¹¹. I disegni incisi nella prima serie sono quasi tutti degli anni quaranta, mentre la seconda contiene fogli disegnati per lo più in Inghilterra. Solo la terza serie ha come modelli i dipinti, capricci che combinano motivi veneti e lagunari con architetture gotiche, ricordi del viaggio in Inghilterra; tutti riconosciuti, ad eccezione del *Capriccio con una torre rotonda e rovine sul bordo della laguna*, inciso con la scritta "Lieta è il nocchier quando ritorna in porto" (cfr. cat. 62)²¹². I caratteri comuni di queste opere sono l'illuminazione contrastata, l'intenso senso atmosferico, cieli ben studiati, drammatici, con grandi nuvole bluastre all'orizzonte, dall'effetto notturno, crepuscolare o dell'alba, il segno accurato, calligrafico, rinforzato nelle parti luminose da tocchi ricurvi di biacca. Questi caratteri, che diventano distintivi del periodo tardo, sono stati confusi nel passato con lo stile di Bernardo Bellotto attorno al 1740: i due dipinti degli Uffizi, ad esempio, *Capriccio: casa, chiesa e torre sulla laguna* e *Capriccio con una tomba sulla laguna*, come una serie intera di simili opere, sono stati a lungo considerati del nipote²¹³.

La cronologia degli ultimi anni è questione ardua; rare indicazioni sicure sono la firma e la data, rispettivamente il 1760 e il 1763 iscritti nei versi delle tele originali del *Bucintoro di ritorno al Molo il giorno dell'Ascensione*, della Dulwich Picture Gallery, e della *Piazza San Marco, verso sud e ovest*, del County Museum of Art di Los Angeles²¹⁴; simili firme, anche se senza data, sono state apposte sulle tele originali di altri due dipinti: *La chiusa di Dolo*, del Szépművészeti Múzeum di Budapest²¹⁵, e il dipinto raffigurante *Le Fondamenta Nuove a Santa Maria del Pianto*, di collezione privata²¹⁶. L'anno "1765" è iscritto invece nel recto della *Prospettiva con portico*, saggio di ammissione all'Accademia veneziana di architettura e pittura (cat. 63)²¹⁷.

Canaletto viene eletto professore di architettura e prospettiva all'Accademia l'11 settembre 1763, quando, alla seconda votazione e con l'appoggio di Antonio Visentini, ottiene i voti sufficienti "quale valente e celebre Professor, pittore di somma onestà e verità [...]"; era stato 'bocciato' alla prima votazione, del 16 gennaio dello stesso anno. Il saggio della sua bravura viene consegnato quasi due anni più tardi: un lungo, laborioso ripensamento, che Pietro Edwards, ispettore alla Belle Arti così riassume nel 1812: "prospettiva a capriccio rappresentante il cortile di un vecchio Palazzo; fantasia pittoresca, trattata con grande intelligenza pel gioco dei lumi, e delle ombre con tutta la padronanza dell'artista maestro". Il successo di questa composizione è stato significativo. Nel 1777 il dipinto è stato esposto alla festa dell'Ascensione in Piazza San Marco "per l'onore dell'autore". Il numero delle repliche è notevole, alcune sono considerate autografe da William George Constable²¹⁸.

L'ultima commissione importante è quella dell'editore Ludovico Furlanetto: la serie di dodici disegni di Solennità dogali, destinati a essere incisi da Giovanni Battista Brustolon (cat.59). Due dei fogli risultano dispersi già nel Settecento, dieci si conservano in collezioni pubbliche e private²¹⁹; di dimensioni imponenti e di grandiosa concezione compositiva, accuratamente rifiniti e ombreggiati, "Belli quanto quadri"²²⁰, sono ispirati alle feste allestite per l'elezione a doge di Alvise IV Mocenigo nel 1763. Si tratta di una delle più raffinate imprese editoriali nella Venezia del Settecento, cui Pietro Gradenigo dedica una lunga nota nei suoi diari, alla data dell'8 aprile 1766, quando otto stampe erano già in corso di realizzazione²²¹.

Circa un decennio più tardi Francesco Guardi riprende le stesse composizioni nella serie di dipinti, divisi tra il Louvre e i Musei delle Belle Arti di Grenoble e di Bruxelles²²².

Cronista delle feste della Serenissima, Canaletto ricrea ancora una volta le meravigliose atmosfere di Venezia. Il suo ultimo stile grafico è qui enfatizzato dall'eccezionale densità e accuratezza della descrizione e dalla luminosità delicata e fluttuante.

Lo stesso fascino si ritrova nel disegno firmato e datato 1766, raffigurante i *Cantori di San Marco*, eseguito dichiaratamente "[...] in età de Anni 68 Cenzza Ochiali". Il foglio,

conservato alla Kunshalle di Amburgo, è considerato la sua ultima opera (cfr. cat. 34)²²³. Il 20 aprile 1768 Pietro Gradenigo annota nel suo diario: “Dopo lungo e compassionevole male convenne tollerare qui la perdita di un valoroso pennello oggi morto nella contrada di S. Leone; vogliam dire il Sign. Pittore Antonio Canale; detto il Canaletto; distinto per le vedute”²²⁴.

È tradizione ricordare che Canaletto muore povero e senza testamento.

L’inventario dei suoi beni è sorprendente: “ventotto quadretti mezzanelli e piccoli, un letto piccolo da una persona con due stramazzi, pagliazzo, tavole e cavaletti d’albeo, due coperte, una imbottita, altra filada, tutto vecchio” e una lista di pezzi di biancheria e di “drappi” vecchi (doc. 4)²²⁵. L’unico capitale investito, circa 4200 ducati, sono risparmi raccolti in Inghilterra²²⁶.

Nella Venezia della fine del Settecento, Francesco Guardi continua a dipingere vedute e capricci, sull’esempio di Canaletto, mostrando una vera ammirazione per il maestro, al di là di una convenienza commerciale nel seguirlo. Solo nell’ultimo decennio della sua attività giunge a una libertà geniale e fantastica nel formulare gli spazi, sempre più illusori, una luminosità a volte argentata, a volte più calda, il tocco sempre più sintetico, trepido e veloce, in totale contrapposizione a Canaletto.

L’abate Luigi Lanzi (1732-1810), il primo storico dell’arte moderna, che scrive poco dopo la sua morte, così risponde ai suoi amatori: “Francesco Guardi si è riputato un altro Canaletto in questi ultimi anni; e le sue vedute di Venezia hanno desta ammirazione in Italia e oltremonti, ma presso coloro soltanto che si sono appagati di quel brio, di quel gusto, di quel bello effetto che cercò sempre: perciocché nella esattezza delle proporzioni e nella ragion dell’arte non può stare a fronte del maestro”²²⁷.

¹ P. Orlandi, P. Guarienti, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Orlandi, contenente le notizie de’ professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e accresciuto da P. Guarienti*, Venezia 1753, p. 75.

² A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de’ Veneziani Maestri Libri V.*, Venezia 1771, p. 462.

³ Ivi, p. 463.

⁴ P.J. Mariette, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les art set les artistes*. Ouvrage publié par. MM. Ph. De Chennevieres et A. de Montaignon, tome premier, Paris 1851-1853, p. 298.

⁵ Per la data di nascita di Bernardo Canal, si veda B.A. Kowalczyk, *Bellotto e Canaletto. Il successo di una separazione, in Bellotto e Canaletto. Lo stupore e la luce*, catalogo della mostra a cura di B.A. Kowalczyk (Milano, Gallerie d’Italia, Piazza Scala), Cinisello Balsamo 2016, p. 37, nota 16.

⁶ Archivio Storico della Curia Patriarcale, Venezia (d’ora in poi citato come ASCPV), *S. Leone. Battesimi dal 1686 al 1731*. T. IV, n. 356: “Adi 30 detto [ottobre 1697] Zuane Antonio fio del Signor Bernardo quondam Cesare Canal pittor, et della Signora Artemisia fia del Signor Carlo Barbieri iugali, nato adi 18 detto. Compare Signor Paolo quondam Vendramin Lamberti sta in questa contra - Comare la Ruschi. Battezzo il Piovan”; questa mia trascrizione, ancora una volta verificata, differisce, oltre che nei piccoli dettagli, nella data di nascita dalla lettura di Illeana Chiappini di Sorio che indica il 17 ottobre (I. Chiappini di Sorio, *Gli atti di nascita e di morte del Canaletto già nella chiesa di San Lio*, in “Bollettino Musei Civici Veneziani”, XIII, 1968, 2, pp. 2-3) e da quella di William George Constable, l’autorevole studioso di Canaletto, che legge invece il 28 ottobre (W.G. Constable, *Giovanni Antonio Canal. Canaletto 1697-1768*, Oxford 1962, vol. I, p. 1, ed edizioni successive, del 1976 e 1989; quest’ultima (W.G. Constable, *Giovanni Antonio Canal Canaletto 1697-1768*, seconda edizione, rivista da J.G. Links, riedita con un Supplemento e nuove tavole, Oxford 1989) e utilizzata in questo saggio come la principale fonte bibliografica; solo Vittorio Moschini legge correttamente la data (V. Moschini, *Canaletto*, Milano 1954, p. 61); si veda Mariette, *Abecedario* cit., p. 298.

⁷ La situazione patrimoniale e lo status sociale della famiglia di Canaletto sono descritti, sulla base delle fonti d’archivio, da Constable, Links, *Canaletto* cit., pp. 1-50). Da un esame dei documenti risulta che solo i suoi antenati Michiel e Cristoforo Canal hanno chiesto e ottenuto la cittadinanza originaria, rispettivamente nel 1585 e 1602 (Archivio di Stato, Venezia – d’ora in poi citato come ASV), *Avogaria del Comun, Cittadinanze originarie*, b. 440, cc. 18 e 52).

⁸ Constable, Links, *Canaletto* cit., vol. I, pp. 27-28 (con inesatte citazioni archivistiche); B.A. Kowalczyk, *Il Bellotto veneziano nei documenti*, in “Arte Veneta”, 47, 1995, pp. 72 e 75, nota 26; ASV, *Dieci Savi alle Decime*, b. 317, condizione 90, fascicolo 189; i due documenti, del 27 agosto e 10 settembre 1739, sono stati trascritti e riprodotti da A. Schiavon, in *Canaletto. Il Quaderno veneziano*, catalogo della mostra a cura di A. Perissa Torrini (Venezia, Palazzo Grimani), Marsilio, Venezia 2012, pp. 38-39 (doc. 3).

⁹ Il necrologio mi è stato trasmesso dal compianto Domenico Crivellari: ASCPV, *Dal libro dei Morti Santa Sofia anno 1722*: “31 marzo Cristoforo Canal di Bernardo di anni 26 da febbre continua e mal di petto mesi 4. Fa seppellire il padre con capitolo”.

¹⁰ Zanetti, *Della pittura veneziana* cit., p. 463.

¹¹ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796, ed. a cura di M. Capucci, Firenze 1970, II, p. 179.

¹² B.A. Kowalczyk, *Il Bellotto veneziano nei documenti*, in “Arte Veneta”, 47, 1995, pp. 68-77.

- ¹³ ASPCPV, Parrocchia di San Leone, *Registri dei Morti*, reg. IV (1709-1742); alla data del 28 novembre 1724 e annotata la sua morte, "d'anni 57 in circa".
- ¹⁴ ASV, *Notarile Atti*, notaio Rafael e Vettor Todeschini, b. 12711, c. 144.
- ¹⁵ B.A. Kowalczyk, *Bernardo Bellotto: Actualizaciones biográficas*, in *Bernardo Bellotto en Dresde. En la Galeria de Pinturas de Dresde*, catalogo della mostra (Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao), Bilbao 1998, pp. 71 e 79. Della presenza di Cristoforo a Roma testimoniano due disegni, copie da Canaletto, uno, raffigurante *La Piramide di Caio Cestio, e della Porta di Roma di San Paolo*, e firmato "In Roma Cristoforo Canal"; e da considerare la possibilità della sua collaborazione con il padre e il fratello anche nella pittura da cavalletto (cfr. cat. 4).
- ¹⁶ Zanetti, *Della pittura veneziana* cit., p. 463.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ H. Chapman, in *Canaletto prima maniera*, catalogo della mostra a cura di B.A. Kowalczyk con la collaborazione di C. Ceschi e S. Guerriero (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Milano 2001, pp. 43-46 e 50-61, nn. 2-13; B.A. Kowalczyk, in *Canaletto prima maniera* cit., p. 48, n. 1; per l'utilizzo di questi disegni da Canaletto, si veda C. Beddington, in *Canaletto prima maniera* cit., p. 47.
- ¹⁹ A. Bettagno, in *Canaletto. Disegni-dipinti-incisioni*, catalogo della mostra a cura di A. Bettagno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Vicenza 1982, p. 35, nn. 1 e 2.
- ²⁰ H. Chapman, in *Canaletto prima maniera* cit., pp. 43-46 e p. 50, n. 3.
- ²¹ A. Binion, *La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Electa, Milano 1990, pp. 209, 234, 263, 282; per le differenti proposte di individuazione e attribuzione, si veda D. Succi, in *Capricci veneziani del Settecento*, catalogo della mostra a cura di D. Succi (Gorizia, Civico Museo del Castello), Torino 1988, p. 92; C. Beddington, in *Canaletto prima maniera* cit., pp. 82-85, n. 30; A. Delneri, *Giovanni Antonio Canal, indicios biográficos referentes a un recorrido expositivo*, in *Canaletto. Una Venecia imaginaria*, catalogo della mostra a cura di D. Succi e A. Delneri (Madrid, Museo Thyssen Bornemisza), Madrid 2001, pp. 78-80.
- ²² C. Beddington, in *Canaletto prima maniera* cit., p. 82.
- ²³ Delneri, *Giovanni Antonio Canal* cit., pp. 78-80.
- ²⁴ Constable, Links, *Canaletto* cit., 501-a; C. Beddington, in *Canaletto prima maniera* cit., pp. 86-87, n. 30.
- ²⁵ C. Beddington, in *Canaletto prima maniera* cit., pp. 78-81, nn. 28 e 29; per l'attribuzione a Bernardo Canal, si veda D. Succi, *Bernardo Canal y el Canaletto de la "prima maniera"*, in *Canaletto. Una Venecia imaginaria* cit., pp. 58-62.
- ²⁶ R. Pallucchini *Per gli esordi del Canaletto*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp.155-188.
- ²⁷ W.G. Constable, J.G. Links, *Canaletto* cit., n. 385* e 713.223-3); C. Beddington in *Canaletto prima maniera* cit., p. 88-89, n. 32; B.A. Kowalczyk, in *Canaletto. Rome, Londres, Venise. Le triomphe de la lumière*, catalogo della mostra a cura di B.A. Kowalczyk (Aix-en-Provence, Hotel de Caumont), Bruxelles 2015, n. 4.
- ²⁸ B.A. Kowalczyk, *Canaletto et Guardi à Venise*, in *Canaletto et Guardi. Les deux maitres de Venise*, catalogo della mostra a cura di B.A. Kowalczyk (Parigi, Musée Jacquemart-André), Bruxelles 2012, pp. 26 e 37.
- ²⁹ Constable, Links, *Canaletto* cit., n. 479*; M. Levey, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, seconda edizione, Cambridge 1991, p. 13, n. 367.
- ³⁰ Constable, Links, *Canaletto* cit., 382*; C. Beddington, in *Canaletto prima maniera* cit., pp. 90-91, n. 33.
- ³¹ A. Morassi, *La giovinezza del Canaletto*, in "Arte Veneta", XX, 1966, pp. 212-214.
- ³² Constable, Links, *Canaletto* cit., n. 516.
- ³³ Ivi, n. 517.
- ³⁴ *Lettere art* ⁷⁴ Magrini, *Canaletto e dintorni* cit., pp. 239-243, lettere n. 35-36, 39-40, 42-44; Forlì, Biblioteca Comunale, Raccolta Piancastelli, *Autografi secoli XIII-XVIII*.
- ⁷⁵ Constable, Links, *Canaletto* cit., nn. 168 e 183; B.A. Kowalczyk, in *Canaletto prima maniera* cit., pp. 24, 27, 123-127, nn. 46 e 47; *Canaletto. Ansichten vom Canal Grande in Venedig*, catalogo della mostra a cura di A. Henning, A. Börner e A. Dehmerer (Dresda, Staatlichen Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister), Dresden 2008.
- ⁷⁶ B.A. Kowalczyk, in *Canaletto prima maniera* cit., p. 34, nota 26.
- ⁷⁷ Constable, Links, *Canaletto* cit., n. 122; A. Binion, *La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano 1990, p. 119.
- ⁷⁸ B.A. Kowalczyk, *The Venetian Veduta. Canaletto and Guardi*, in *Venice. From Canaletto and Turner to Monet*, catalogo della mostra a cura di M. Schwander (Basilea, Fondation Beyeler), Bâle 2008, p. 29.
- ⁷⁹ A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia Rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini*, Venezia 1733, p. 60;
- ⁸⁰ Dal 1763 circa fino alla soppressione nel 1792 la sede del Collegio dei pittori e il Fonteghetto della Farina.
- ⁸¹ Constable, Links, *Canaletto* cit., vol. I, p. 26.
- ⁸² ASV, *Notarile Atti*, notaio Francesco Domestici, b. 5102, cc. 364-365.
- ⁸³ Cfr. nota 8.
- ⁸⁴ ASPCPV, *S. Leone, Libro de Morti*, "12 Marzo 1744 SS. Gio e Paulo Sig Bernardo Canal quondam Cesare di 70 da apoplezia in giorni sette Manco ier sera a ore tre. Medico ecc: Giuseppe Fanni. Capitolo".
- ⁸⁵ Constable, Links, *Canaletto* cit., nn. 161, 170, 184, 196, 219, 233, 236, 203, 250, 251, 258, 270; Levey, *The Later Italian Pictures* cit., nn. 384-395.
- ⁸⁶ Constable, Links, *Canaletto* cit., n. 251; Levey, *The Later Italian Pictures* cit., n. 393.
- ⁸⁷ Constable, Links, *Canaletto* cit., n. 233; Levey, *The Later Italian Pictures* cit., n. 391.
- ⁸⁸ Magrini, *Canaletto e dintorni* cit., pp. 238-239, lettera n. 34; *Lettere artistiche - 4* cit., pp. 291-298, n. 38.
- ⁸⁹ B.A. Kowalczyk, in *Canaletto: il trionfo della veduta*, catalogo della mostra a cura di B.A. Kowalczyk (Roma, Palazzo Giustiniani), Cinisello Balsamo 2005, pp. 60-62, n. 7 e 8.
- ⁹⁰ Constable, Links, *Canaletto* cit., n. 214; B.A. Kowalczyk, in *Canaletto: il trionfo della veduta* cit., pp. 56-59, n. 6.
- ⁹¹ Constable, Links, *Canaletto* cit., n. 152; si veda B.A. Kowalczyk, in *Canaletto: il trionfo della veduta* cit., p. 60; si veda anche cat. 10.

- ⁹² I quattro dipinti, con altri due Canaletto, probabilmente anch'essi di Southwell, sono stati incisi da Louis-Philippe Boitard (attivo 1733-1767 circa), secondo le copie a gouache tratte degli originali di Canaletto da Joseph Baudin (1691-1753/1754); la serie viene pubblicata il 22 aprile 1736 a Londra; altre sei stampe da Canaletto, incise da Henry Fletcher (attivo 1710-1750), vengono edite, sempre a Londra, il 26 giugno 1739; cfr. Constable, Links, *Canaletto*, cit., vol. II, pp. 676-678) (cfr. cat. 10, 18-19).
- ⁹³ Magrini, *Canaletto e dintorni* cit., p. 238, lettera n. 34 ("piccoli; delle dimensioni, in cui egli [Canaletto] eccelle"); McSwiny si riferisce alle misure di circa 45 x 60 cm, utilizzate da Canaletto in quel momento per i rami.
- ⁹⁴ Constable, Links, *Canaletto* cit., nn. 232 e 235; McSwiny prospetta nella stessa lettera di procurare al duca un'altra coppia di dipinti, specificando il soggetto di uno, il Ponte di Rialto; non esiste evidenza del suo arrivo a Goodwood; per la più recente discussione sull'argomento, si veda *Lettere artistiche - 4* cit., pp. 79-88.
- ⁹⁵ Constable, Links, *Canaletto* cit., nn. 115 e 149.
- ⁹⁶ Magrini, *Canaletto e dintorni* cit., p. 238, lettera n. 34 ("L'amico e stravagante, cambia i prezzi ogni giorno; se uno pensa di avere un quadro da lui, bisogna stare attenti a non mostrarsene troppo entusiasti perché si rischia di essere maltrattati sia sul prezzo che sul dipinto. Ha molto più lavoro di quello che possa fare in un tempo ragionevole").
- ⁹⁷ Ivi, p. 239, lettera n. 36.
- ⁹⁸ Ivi, p. 244, lettera n. 47; e la missiva indirizzata da Milano il 27 settembre 1730 a John Conduit ("Si tratta di un uomo avido e ingordo ed essendo famoso la gente e felice di pagare quello che chiede").
- ⁹⁹ Ivi, pp. 239-243, lettere n. 35-40, 42-44;
- ¹⁰⁰ Una fortunata impresa editoriale; nel 1742 viene pubblicata la seconda edizione, aumentata di ventiquattro tavole; per le edizioni successive, si veda *I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto*, catalogo della mostra a cura di G. Lari (Venezia, Museo Correr), Venezia 1990.
- ¹⁰¹ Constable, Links, *Canaletto* cit., nn. 347 e 335.
- ¹⁰² Magrini, *Canaletto e dintorni* cit., p. 243, lettera n. 45 ("Le stampe delle vedute e dipinti di Venezia saranno presto finite. Come vi ho avvertito solo un numero limitato ne verrà tirato, dunque se ne desidera qualcuna per gli amici, mi avverta a tempo").
- ¹⁰³ (C/L 97 e 111), ivi, pp. 243-244, lettera n. 46.
- ¹⁰⁴ Parker, *The Drawings of Antonio Canaletto* cit., p. 31, n. 10.
- ¹⁰⁵ Longhi, *Viatico* cit., p. 40.
- ¹⁰⁶ De Brosses, *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie* cit., p. 380 ("Quanto al Canaletto, il suo mestiere e di dipingere le vedute di Venezia; in questo genere, supera tutto quanto e mai esistito. La sua maniera è luminosa, gaia, viva, trasparente e mirabilmente minuziosa").
- ¹⁰⁷ F. Vivian, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicenza 1971, p. 31; si veda anche J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701- 1800, compiled from the Brinsley Ford Archive*, New Haven and London 1997, pp. 341-342.
- ¹⁰⁸ F. Russell, *Patterns of Patronage*, in *Canaletto in England. A Venetian artist abroad, 1746-1755*, catalogo della mostra a cura di C. Beddington (New Haven, Yale Center for British Art; Londra, Dulwich Picture Gallery), New Haven and London 2006, pp. 38-47.
- ¹⁰⁹ Vivian, *Il Console Smith* cit., p. 31.
- ¹¹⁰ *Ibidem*; Ingamells, *A Dictionary of British and Irish travellers* cit., p. 341.
- ¹¹¹ Russell, *Patterns of Patronage* cit., pp. 38-39.
- ¹¹² F. Russell, *The Pictures of John, Fourth Duke of Bedford*, in "Apollo", giugno 1988, pp. 401-406.
- ¹¹³ Russell, *Patterns of Patronage* cit., p. 39.
- ¹¹⁴ Constable, Links, *Canaletto* cit., n. 188; Links, *Supplement* cit., p. 20, n. 188.
- ¹¹⁵ Constable, JLinks, *Canaletto* cit., n. 131.
- ¹¹⁶ Ivi, nn. 50 e 154; altri due dipinti di Canaletto di Castle Howard sono stati perduti nell'incendio del 1940.
- ¹¹⁷ Ivi, n. 95 e 113.
- ¹¹⁸ Ivi, n. 335 e 350.
- ¹¹⁹ Ingamells, *A Dictionary of British and Irish travellers* cit., p. 360.
- ¹²⁰ Constable, Links, *Canaletto* cit., n. 45.
- ¹²¹ Ivi, n. 38.
- ¹²² Ivi, n. 173.
- ¹²³ Ivi, n. 128.
- ¹²⁴ Magrini, *Canaletto e dintorni* cit., p. 238, lettera n. 34 ("ha più lavoro di quanto possa eseguire ragionevolmente").
- ¹²⁵ *Canaletto. Il Quaderno veneziano cit.istiche del Settecento veneziano - 4. Owen McSwiny's letters 1720-1744*,