

## LA PITTURA DEL BAROCCHETTO VENEZIANO<sup>1</sup>

L'interesse degli studiosi e degli amatori d'arte si rivolge sempre di più al Settecento veneziano. I problemi di questo stile furono posti specialmente e in modo chiaro da A. Pellegrini<sup>1</sup> e da P. Molmenti,<sup>2</sup> i quali per l'arte decorativa del Settecento veneziano proposero la fortunata denominazione di «barocchetto veneziano». Però tale denominazione potrebbe venire estesa a tutta la pittura veneziana di quell'epoca ed in modo speciale alla decorazione pittorica del muro.

La pittura del Settecento veneziano ha prodotto uno stile ben definito, netto, caratteristico e per Venezia e per l'epoca. Stile, che dal rococò francese ben differisce, nonostante le evidenti analogie, derivanti non da diretti contatti, bensì dai fattori estetici e sociali, uguali per l'epoca.

Tale differenza è palese anche nella decorazione monumentale, in quanto che quella francese si riduce a gentili e capricciosi ornamenti a stucco, rinunciando sul muro alla pittura storica e sostituendo alla pittura figurale arazzi, quadri ad olio ecc.<sup>3</sup> Invece nella decorazione del Settecento veneziano lo stucco ornamentale non ha di solito una esistenza propria, ma serve ad incorniciare degli affreschi figurati. Esempi: le decorazioni della sagrestia della chiesa di S. Rocco, la cappellina della chiesa di S. Cassiano ecc. Anche l'ornamentazione a stucco si differenzia a Venezia da quella francese, essendo la prima piuttosto plastica e la seconda lineare e calligrafica. A Venezia in mezzo alla generale tendenza decorativa del Settecento, la pittura monumentale resiste alla decorazione e persiste in contrasto al rococò francese, nella sua funzione dominatrice sul muro. Cioè nel secolo XVIII domina nell'arte (e nell'arte decorativa) francese l'ornamentazione rococò, in quella veneziana invece la pittura del barocchetto. Così che possiamo estendere la denominazione di «barocchetto», il quale

<sup>1</sup> Estratto della tesi di laurea, pubblicata nell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte dell'era cristiana della R. Università di Budapest: *Ticharich Slava: A velencei barocchetto festészete*. Budapest, 1929. Tipografia Stephaneum.

segna con giusto differenziamento il gusto decorativo del Settecento, per indicare specificamente l'arte locale del secolo XVIII. L'arte del barocchetto, e precisamente la pittura, che è la più importante arte decorativa, trova la sua origine nell'arte del barocco, per poi esprimere con accordi più vivi e con ritmo più leggiadro ciò che ha da dirci l'arte del Settecento.

Il Settecento rappresenta l'ultima grande epoca della pittura veneziana; anzi da più di un punto di vista, il secolo del barocchetto è il più prettamente veneziano nella storia della pittura veneziana e in quella della decorazione del muro, che in quell'epoca fiorisce più che mai nella città delle lagune.<sup>4</sup> I limiti cronologici e quelli artistici del barocchetto veneziano coincidono a perfezione. Storicamente<sup>5</sup> il barocchetto rappresenta l'epoca tra la pace di Passarowitz (1718) e quella di Campoformio (1797), epoca di vita politica passiva, alla quale si contrappone però una magnifica attività nel campo culturale, letterario ed artistico. Artisticamente la data di inizio può essere considerata quella del decreto con cui il Senato Veneziano fondava l'Accademia (1724), mentre quella finale è data dalla riorganizzazione e dalla traslocazione della stessa Accademia nel 1806.<sup>6</sup> Questa cronologia viene confermata dal ritmo dell'evoluzione della pittura e dei grandi maestri. Negli anni intorno al 1720, il primo grande rappresentante del barocchetto, Sebastiano Ricci, dimostra già pronta la sua individuale maniera. Sebastiano Ricci tocca il primo netto accordo della pittura del barocchetto veneziano, che troverà la sua ultima realizzazione nell'arte di Giandomenico Tiepolo.

\*

Secondo A. Pellegrini,<sup>7</sup> l'iniziatore del barocchetto sarebbe *Pietro Liberi* (1605—1687), che riteniamo piuttosto un precursore, e non il formulatore del nuovo stile. È ben vero che il Liberi aiutò la pittura veneziana nella ricerca degli effetti pittorici, abbandonati in gran parte nel secolo XVII a favore di problemi scultorici nella pittura. I cinquecentisti, e primi fra tutti il Veronese e il Tintoretto, per mezzo del colore e del chiaroscuro trasformarono i valori plastici in valori pittorici. Nel Seicento il principio plastico progredì. Però gran parte dei pittori di quel secolo segna un equilibrio tra il plastico ed il pittorico, non sapendo e non riuscendo a concludere in nessuno senso. Questi epigoni non privi di talento, quali il Corona, il Vicentino, il Vassilacchi, Palma il Giovane e Domenico Tintoretto trascinarono la pittura vene-

ziana nel labirinto del manierismo, da dove non trovò più tardi altra via d'uscita se non quella segnata dalla pittura emiliana. Questa via d'uscita fu trovata dal Liberi, il quale trapiantò e trasfuse nella pittura veneziana l'influsso dell'arte del Correggio (fig. 1).

Lo seguirono su questa strada liberatrice altri precursori del barocchetto veneziano, come *Nicolò Bambini* (1651—1736) ed *Antonio Balestra* (1660—1740).<sup>8</sup>

Questi precursori devono essere però nettamente distinti dai veri e propri fondatori e realizzatori del nuovo stile del barocchetto, dai pittori della pittura monumentale decorativa, come Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Piazzetta e Giovanni Battista Tiepolo, i quali trasformarono nuovamente i valori plastici in valori pittorici e fissarono i problemi artistici del barocchetto, che sono problemi prettamente pittorici. E similmente problemi pittorici vengono posti anche dai paesisti del Settecento veneziano, tra i quali troviamo pure degli artisti geniali e novatori. Tali sono Marco Ricci, che batte la strada del nuovo cammino accanto a Sebastiano Ricci, e il sensibile Francesco Guardi, che occupa nel paesaggio e nella veduta una posizione consimile a quella del drammatico e appassionato GB. Piazzetta nella pittura di figure; e tali sono i «trovatori» delle lagune: Canaletto e Bellotto, adoratori come il Tiepolo della luce e delle feste. Sono coppie di artisti non per temi comuni, ma per istretto legame della convenzione artistica. Questi artisti risolvono unitamente nella pittura decorativa e nel paesaggio gli speciali problemi pittorici del Settecento veneziano. Queste coppie di artisti — i quali saranno divisi riguardo al loro oggetto<sup>9</sup> — appartengono strettamente l'uno all'altro dal punto di vista dello sviluppo organico dell'arte, giacchè solamente il risultato valorizzato parallelamente esprime completamente l'arte della loro città. Nella pittura monumentale e accanto a questa nella pittura di paesaggio si rivela perfettamente il temperamento artistico veneziano ed il talento autogeno veneziano, incline al pittorico. Questo parallelismo pittorico offre la possibilità d'un ulteriore evoluzione artistica ed in esso è raggiunto l'artistico risultato finale.

Il maggior merito del barocchetto veneziano è di aver ripresi, ripensati e virtuosamente risolti quei problemi puramente artistici e pittorici, i quali avevano servito alla gloria della vecchia arte veneziana e che nel secolo antecedente, il XVII, erano stati negletti per ideali formalistici estranei all'arte locale. A Venezia

non c'era bisogno di preparare teoreticamente il pensiero dei problemi pittorici, come per la pittura del rococò in Francia, la quale — avendo le sue radici nell'arte veneziana — dovette combattere lungamente già dalla metà del secolo XVII, per arrivare alla vittoria del pittorico.<sup>10</sup> Venezia non aveva bisogno di ciò, giacchè gli elementi pittorici: la luce ricca di riflessi, l'ombra esuberante di tinte, la varietà veramente caleidoscopica dei colori e lo sfumato nebbioso vivevano ancora, come viva tradizione nella sua arte. Ma dovevano apparire nuovi genî per sciogliere nuovamente questi problemi, e per riconquistare con la loro arte il terreno quasi perduto.

Le parole dello Zanetti<sup>11</sup> dimostrano chiaramente la grande decadenza della pittura alla fine del secolo XVII. Egli chiama l'antica eredità di Venezia e la sua più forte arma, il colore: la «nuova bellezza» del Settecento, ricercata da «celebrati maestri». E questi maestri avidi di trovare il colore saranno gli artisti del barocchetto, i quali svilupperanno l'individualismo di Venezia fino ai suoi estremi limiti, creando un nuovo ed inatteso, glorioso periodo della pittura veneziana.

\*

*Sebastiano Ricci* (1660—1734) è il vero iniziatore del barocchetto veneziano; egli è chiamato a ragione da G. Fiocco «il vero padre del Settecento».<sup>12</sup> Le sue figure appaiono novamente nel ricco manto degli splendidi colori locali,<sup>13</sup> caratteristici pel Cinquecento veneziano. Egli si vale di tutti i problemi e di tutte le possibilità pittoriche offerte dalla grande pittura decorativa. L'essenziale della sua arte è la monumentalità pittorica, che tende ad effetti grandiosi. Egli cerca nelle sue composizioni, stupendi effetti coloristici, contrasti dimensionali e li applica colla maggiore virtuosità.

In generale coll'aumentare dei contrasti e degli effetti anche più contraddicenti<sup>14</sup> cresce l'effetto del pittorico. Il suo vero terreno non è l'oggetto singolo e isolato, come nella plastica; l'essenziale in esso è la composizione di gruppi di persone e di oggetti. Accanto alla destrezza nel maneggiare il pennello, il problema più importante nella pittura storica del barocchetto è dato dalla virtuosa composizione nelle pitture.

Il colorare e la composizione, derivano ambedue dalle più pure e vecchie tradizioni veneziane.<sup>15</sup> Queste tradizioni della pittura sono riprese dal Ricci, non collo sforzo dell'epigone, ma

colla docilità di un continuatore immediato, condotto dalla necessità artistica. I suoi contrasti sono naturalmente più audaci. L'arte del Ricci è di grande importanza e senza di essa non possiamo nemmeno immaginare l'arte del Piazzetta o del Tiepolo. Egli è anche il primo grande fondatore d'una scuola e molti seguirono le sue tracce.

Tra i suoi molti seguaci *Giambattista Pittoni* (1687–1767) è un artista più equilibrato, che nella composizione si serve di contrasti meno accentuati, anche perchè ama i quadri di misure minori. Nello stesso modo il contrasto dei colori è caratteristico piuttosto nei suoi veloci abbozzi, che nelle sue pitture. *Jacopo Amigoni* (1675–1752) si astiene ugualmente dai forti contrasti. Più audace è *Antonio Pellegrini* (1675–1742), il quale rappresenta il passaggio a *Gasparo Diziani* (1689–1767) (fig. 2)<sup>16</sup> ed a *Gianantonio Guardi* (1698–1760), liberi, audaci, smisurati anch'essi nel ricercato effetto pittorico, basandosi però il primo piuttosto sulla virtuosità della composizione e il secondo su quella della tecnica.

Essi sono seguaci del Ricci ed esprimono coscientemente e con bell'effetto il nuovo stile senza sorpassare il caposcuola e senza dire più di lui. Nel campo della pittura monumentale fu il Piazzetta, che trovò nuovi effetti; e fu il Tiepolo, che portò alle massime altezze il nuovo stile.

Il secondo grande caposcuola è *Giambattista Piazzetta* (1683–1754), il quale trovò nuovi effetti pittorici nella pittura monumentale. Similmente a quella del Ricci, anche la sua arte ha le radici nella tradizione locale. Però egli riconosce come base della sua arte il naturalismo realizzato e non quello idealizzato. Oppostamente al lieto modo di pensare del Ricci, egli è spiritualmente drammatico e serio. Se il Ricci si avvicina al Veronese, il Piazzetta si accosta piuttosto al Tintoretto. Egli preferisce i forti contrasti di luce e d'ombra, che mesce volentieri con i colori, sviluppando in tal guisa lo speciale tono locale veneziano.<sup>17</sup> Il chiaroscuro veneziano colorato originalmente alla maniera del Tintoretto, differisce dal chiaroscuro olandese, il quale assorbe i colori. Nelle sue tinte locali brilla con eguale splendore il colore ed il «lume solivo» veneziano, il quale aumenta con le sue marcate ombre i contrasti pittorici. Piazzetta è un Rembrandt differente, un «Rembrandt vulcanico», come lo chiamò il Fiocco.<sup>18</sup>

Piazzetta aggiunse agli elementi pittorici la sua stupenda conoscenza dell'anatomia, diventando così il più grande pittore

di figure nell'arte monumentale. Egli sciolse il problema della forma con la scala della luce e dell'ombra. Egli non cerca i contorni, ma segna la superficie in tal modo, che non ha più bisogno di contorni. Nei suoi *Studi di Pittura*<sup>19</sup> — libro fatto per dare un esempio alla giovine generazione artistica — troviamo studi di disegno: teste, gambe, mani, nudi di adulti e di bambini, e giunge all'effetto plastico con puri metodi pittorici, coll'applicazione e colla giusta distribuzione della luce e dell'ombra. Egli porse ai giovani artisti con questo suo studio delle forme risolte pittoricamente un metodo d'insegnamento migliore che quello di Giacomo Palma il Giovane, esposto nelle «*Regole per imparare e disegnare i corpi*».<sup>20</sup> Questo ultimo lavoro era generalmente usato durante tutto il secolo XVII, ma non poteva soddisfare le esigenze artistiche del Settecento, e fu sostituito nel secolo XVIII dagli studi del Piazzetta.

Un gruppo dei suoi allievi: *Francesco Cappella d. Il Daggiù* (1714—1784) (fig. 3), *Giuseppe Angeli* (1709—1798) e *Domenico Maggiotto* (1720—1794) fu piuttosto attirato dal fascino del delicato colore locale e viene caratterizzato da un leggero e piacevole colorismo; un altro gruppo: *Antonio Marinetti d. Il Chiozzotto* (1720—1803), *Giulia Lama* (cca 1700—1750) (fig. 4) e *Federigo Bencovich d. Il Ferichetto* (1670—1740) lo segue negli effetti di ombra e di luce, ed è più vicino alla dinamica e realistica espressione del maestro nella composizione delle forme, adoperando nella pittura figurale una maniera quasi del naturalismo-impressionismo moderno.

L'ultimo grande rappresentante del Settecento veneziano e dello stile del barocchetto veneziano è *il Tiepolo* (1696—1770). Egli è insuperabile nella pittura illusionistica del barocco, si vale di ogni possibilità del frescatore. La sua arte è la piena realizzazione del pittoresco monumentale. Egli trasporta anche nelle piccole scene di genere<sup>21</sup> lo scioglimento dell'audace composizione storica monumentale. I quadri di genere francesi ed olandesi invece non conoscono scene di genere intimo sciolte secondo le regole delle composizioni monumentali.

Solo nella sua opera giovanile<sup>22</sup> si volge proprio inaspettatamente e senza ripetizione ad un concetto compositivo intimo e pieno d'armonia, portandosi così in uno stato d'anima semplice, senza alcuna ricercatezza. Qui non troviamo più la monumentalità pittorica. Lo spirito con il quale concepisce è semplice, possiamo chiamarlo «pittorico di paesaggio». La composizione non si basa



Fig. 1. Rosalba Carriera. Madonna.  
Venezia, San Trovaso.



Fig. 2. Gasparo Diziani. Ingresso di Cristo in Gerusalemme.  
Venezia, Museo Correr.



Fig. 3. Francesco Cappella d. «Il Daggiù».  
Madonna e Santi.  
Venezia, La Pietà.





Fig. 4. Giulia Lama. Cristo crocifisso.  
Venezia, San Vitale.

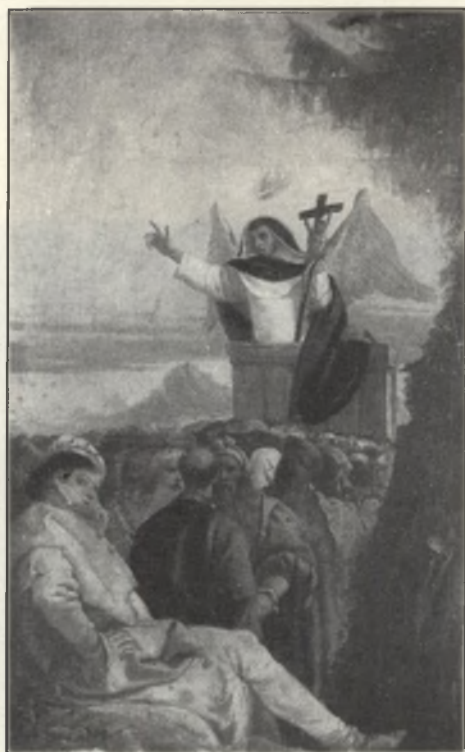


Fig. 5. Giandomenico Tiepolo. S. Vincenzo Ferrerio.  
Venezia, Frari.



Fig. 6. Francesco Guardi. Piazza dei S. S. Giovanni e Paolo.  
Budapest, Museo di belle arti.

più sulle differenze pittoriche, ma sull'armonia e sull'equilibrio pittorico. E lo stato d'animo che suscita, non è più patetico, ma «ingenuo». Anche nella figurazione troviamo questo inaspettato cambiamento, questa sorprendente semplicità e sincerità. I protagonisti sono contadini reali, rappresentati fedelmente nella loro sana e semplice realtà.<sup>23</sup> I suoi *plein-air* sono soleggiati, come quelli del Canaletto. Il pittorico di paesaggio ed il modo di suscitare uno stato d'animo ingenuo è naturale nelle pitture di paesaggio del Canaletto, mentre dal Tiepolo è un'espressione passeggiata. Il Canaletto non armonizza i protagonisti moderni con il loro *milieu* moderno. Tiepolo invece seppe sciogliere coll'intuizione del grande artista questa difficoltà nelle istantanee. La sua arte ci dimostra chiarissimamente le due divergenze del pittorico del barocchetto.

I suoi allievi, quali: *Fabio Canal* (1703—1767), *Francesco Fontebasso* (1709—1769) o *Jacopo Guarana* (1720—1809) sono tutti e tre, epigoni; fa eccezione il figlio *Giandomenico* (1727—1804) (fig. 5), erede del talento pittorico e coloristico del padre. Egli seppe evolvere ancora di più lo stile coloristico e decorativo del padre.

Egli è un vero illusionista coloristico veneziano, il quale conserva anche nei suoi lavori grafici un certocchè di coloristico. Anche come acquafortista e disegnatore lavora con la ricchezza di sfumature d'un colorista. Chennevières<sup>24</sup> chiamò i suoi disegni «vrais petits tableaux» per il loro pittorico effetto di quadro. L'essenza di questo effetto coloristico di quadro è l'illusione coloristica, la quale come aggiunta del pittorico, è un atteggiamento speciale, che possiamo ritrovare nell'arte veneziana. Giovan Battista Piranesi, «il Rembrandt italiano», disegnatore di massimo ingegno, sapeva essere perfettamente pittorico senza arrivare nelle sue acquaforti ad un effetto di quadro pitturato.<sup>25</sup> Il più grande colorista illusionistico invece, Francesco Guardi, non lavorò mai da acquafortista.<sup>26</sup> Questi due artisti ci dimostrano ben chiaramente che l'essere pittorico e l'arrivare a questo effetto «pittorico aumentato» sono due cose differenti, e che l'illusionismo coloristico di Venezia non è un'immane esigenza del pittorico, bensì una caratteristica del barocchetto, e diverrà più tardi una importantissima caratteristica dell'impressionismo, cioè dello stile che vinse con la tecnica del *tocco*.

D'altra parte l'illusionismo è l'essenziale del fresco barocco — come della pittura monumentale del barocchetto veneziano — tanto nel rappresentare lo spazio e la figura, cioè nella composizione, quanto nel colore e nella tecnica. Non per caso trovò la natura, che è il più variopinto, permanente ed illimitato complesso pittorico, la sua vera interpretazione artistica nell'individualistico illusionismo coloristico veneziano. Venezia stà col suo colorito impressionismo sul terreno artistico più reale e può con i suoi illusionisti coloristici passare dal barocco immediatamente all'impressionismo.

I pittori del barocchetto veneziano, i quali sono tutti in primo luogo degli eminenti illusionisti visionari del colore, furono i primi a dare alla natura una interpretazione illusionistica coloristica. La pittura veneziana rimane col suo impressionismo coloristico sul terreno della realtà. In tal guisa la pittura veneziana congiunge mediante il barocchetto il grande stile italiano (il barocco) coll'impressionismo dell'Ottocento. Queste tendenze artistiche favorirono molto la pittura del paesaggio, che conta a Venezia nel secolo XVIII eminenti rappresentanti e che sviluppò per prima in questo genere uno stile coloristico e sensibile, soggettivo, che creò il paesaggio moderno, precursore dell'impressionismo.

Al contrario il paesaggio romano o bolognese dell'epoca precedente aveva formato con elementi oggettivi, un insieme ideale nel senso eroico o idillico; anche quest'indirizzo estraneo ebbe a Venezia qualche seguace importante, come *Francesco Zuccarelli* (1702—1778) e *Giuseppe Zais* (1750—1784), l'arte dei quali non può essere identificata allo schietto stile paesista locale.

Il primo grande rappresentante<sup>27</sup> del paesaggio veneziano del barocchetto fu *Marco Ricci* (1673<sup>28</sup>—1729), il quale dipartendo dal mai convenzionale stile del paesaggio dell'Italia settentrionale e più precisamente da quello del Magnasco, divenne sotto l'influsso della tradizione locale di Tiziano più equilibrato, più colorito, più semplice, più sensibile. La sua espressione spira armonia; i suoi colori sfumati, la sua maniera e la sua pittura influirono su tutta la pittura del paesaggio veneziano. Marco Ricci facilitò ai suoi seguaci la vera e pittoresca interpretazione delle bellezze della natura.

Tra questi paesisti *Antonio da Canal d. Canaletto* (1697—1768) e *Bernardo Bellotto* (1723—1780) si avvicinarono alla natura con animo posato ed aperto, *Michele Marieschi* (16...—1743)

con vivacità alquanto romantica, *Francesco Guardi* (1712–1793) con fine sensibilità. Quest'ultimo, sottile e sensibile conoscitore della natura (fig. 6),<sup>29</sup> è con la sua tecnica il vero maestro dell'impressionismo.

Tutti hanno comune una mentalità sana e sobria, e studiano la natura col semplice ed anche ingenuo affetto dell'uomo onesto di ogni giorno a differenza dei paesisti tendenti o ad un esotismo barocco o all'astratta speculazione classicista. Tanto la loro inclinazione alla sincera comprensione e al vissuto godimento della natura, quanto la loro tecnica e la loro fattura contenevano già i germi dell'arte dell'Ottocento evoluto. Il paesaggio veneziano precedette così il paesaggio moderno, e nel modo di pennellare, e nella commossa espressione intima. Sono antecessori diretti dei paesisti inglesi Gainsborough, Wilson, Constable o Turner, che si ispirarono tutti al paesaggio intimo veneziano.<sup>30</sup>

\*

Il pittorico del barocchetto esprime dunque due estremità : esso nella pittura monumentale si ricollega da una parte allo spirito del barocco e ne esprime l'ultima conclusione, ne rappresenta l'ultima fase ; d'altra parte coll'intimità e col pittoresco paesaggio schiude la via ad una nuova espressione, ad un nuovo modo di pensare artistico. Il primo di questi due caratteri, cioè il pittoresco monumentale, ha per scopo l'effetto grande e decorativo, mentre il secondo (il pittorico del paesaggio o dell'armonia) tende a suscitare uno stato d'animo sensibile alla commozione ; quello trae alimento dall'illusione e dalla ricca fantasia, questo si ispira all'illimitata bellezza coloristica della realtà naturale. I due indirizzi, ben definibili e ben distinti, si esprimono con dei mezzi per eccellenza pittorici.

Gli artisti veneziani che rappresentano questi due indirizzi, per ciò che riguarda i problemi puramente artistici, hanno certamente una maggiore importanza che i pittori di genere, quali per esempio *Pietro Longhi* (1702–1785), l'amabile cronista veneziano, e i suoi seguaci, mediocri del resto ; e sono anche più importanti che i ritrattisti, con a capo la festeggiata e nella sua maniera piacevole *Rosalba Carriera* (1675–1757) ed i ben noti *Giuseppe Nogari*, *Francesco Pavona*, *Alessandro Longhi* o *Domenico Pellegrini*. Questi pittori di genere, e questi ritrattisti palesano già caratteri tematici ed artistici del rococò, stile piuttosto francese, che italiano.

L'epoca del barocchetto coincide con quella del rococò francese. Ma tra i due stili corre una differenza essenziale. Sarebbe dunque errato applicare il concetto stilistico del rococò all'arte veneziana del secolo XVIII, la quale risolve da sé problemi artistici propri e svolge, indipendentemente anche dalle altre scuole locali italiane, uno stile originale e proprio, che con ragione può essere chiamato lo stile del barocchetto.

*Slava Ticharich.*

NOTE

<sup>1</sup> A. Pellegrini: *Una casa in città e un casino in campagna*. Parte I, Bergamo, 1924, pag. 53.

<sup>2</sup> P. Molmenti: *La Storia di Venezia nella vita privata*. Parte III, Bergamo, 1926, pag. 150.

<sup>3</sup> L. Réau: *Histoire de la peinture au XVIII. siècle*. Tome I. Paris et Bruxelles, 1926, p. VII. «La grande peinture» chassée des vastes panneaux où elle se déployait, des plafonds où elle planait, en est réduite selon la pittoresque expression de Natoire «à se hucher sur des portes».

<sup>4</sup> A. Longhi: *Compendio delle vite dei pittori veneziani*. Venezia, 1762. Lo scrittore contemporaneo chiama questo periodo di Venezia dal punto di vista artistico e pittorico «glorioso secolo».

<sup>5</sup> Daru: *Histoire de la République de Venise*. Bruxelles, 1840. Tome IX.

<sup>6</sup> G. A. Moschini: *Della Letteratura Veneziana del secolo XVIII*. Venezia, 1806. Cap. I, pag. 293. «... altro decreto di conferma uscì a 24 dicembre dell'anno 1750 e finalmente per nuovo decreto del 27 dicembre dell'anno 1766 fu eseguita la erezione di una magnifica Accademia di Belle Arti, di Pittura cioè, Scultura ed Architettura...»

<sup>7</sup> A. Pellegrini, op. cit., cap. VII, pag. 74.

<sup>8</sup> Troviamo l'influsso dell'arte del Correggio anche nel pastello di Rosalba Carriera (fig. 1), scolaria del Balestra.

<sup>9</sup> G. Damerini: *I pittori veneziani del '700*. Bologna, 1928.

<sup>10</sup> A. Fontaine: *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris. Si comprendono chiaramente dagli scritti di questo volume gli attuali problemi artistici per i quali si combattè tanto.

<sup>11</sup> A. M. Zanetti: *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche di veneziani maestri*. GB. Albrizzi. In Venezia, 1771. Libri V, pag. 891. «Negli ultimi tuttavia più celebrati Maestri trovasi generalmente quella nuova bellezza, come a tutte le scuole d'allora, che all'arte si credette essere opportunamente aggiunta, la molta e lussureggiante vaghezza del colorito...»

<sup>12</sup> G. Fiocco: *Un capolavoro ignorato del Settecento veneziano*. Rassegna d'Arte, 1919. Anno XIX.

<sup>13</sup> Gregorio Lazzarini (1665—1730) era posto in un periodo antecedente al nostro al fianco dell'individualità iniziatrice di S. Ricci, ma recentemente viene giudicato con una differente critica. Questo maestro di forte spirito accademico, è veramente molto distante dal pittorico del Ricci. Non sappiamo a quale gradazione nel colorare arrivarono gli artisti contemporanei del Ricci: *Giovanni Segala* (1663—1720), *Francesco Migliori* (1684—1734) o *Giuseppe Camerata* (1668—1762), essendo ancora sconosciuta grande parte del loro lavoro artistico.

<sup>14</sup> Fr. Algarotti: *Opere*. Venezia, 1791. III. 176. «Cercano in ogni cosa delle opposizioni, le quali allora solo hanno virtù di piacere.»

<sup>15</sup> La composizione, cioè la collocazione degli oggetti nello spazio e la loro proporzione allo spazio libero si sviluppò a Venezia già di buon'ora. La composizione dello spazio (ovvero la composizione dello spazio libero) fu sciolta in due modi opposti. L'uno di questi è basato sulla prospettiva di vista vicina e l'altro sulla prospettiva di vista lontana. Colla prospettiva di vista vicina si può aumentare il grandioso effetto pittorico d'un quadro storico. La composizione basata sulla prospettiva di vista lontana non offre solamente l'illusione dello spazio — come la prospettiva di vista vicina — ma dipinge lo spazio reale, e il suo oggetto principale è il paesaggio. Perciò non dobbiamo essere sorpresi, se Seb. Ricci mette in scena con giusta prospettiva il paesaggio nei suoi quadri di storia con l'aiuto del suo cugino Marco Ricci, primo e celebre maestro della composizione di paesaggio nel Settecento.

<sup>16</sup> Musée Correr de la Ville Venise. Catalogue 1927. Zanetti Ed. Venise, pag. 56. (Nr. 1906.) In questo catalogo troviamo l'abbozzo colorato «L'ingresso di Cristo in Gerusalemme» (fig. 2) attribuito al pittore veneziano Santo Piatti. Ma ciò è sbagliato. *Santo Piatti* (1687—1747), scolaro di G. Lazzarini il quale è caratterizzato dal Zanetti con «un certo coraggioso carattere di grandiosità» ha una certa rassomiglianza coll'individualità del Diziani. Il grandioso quadro a San Moisè «La

lapidazione di Santo Stefano» è ancora anticheggiante. I colori del quadro sono scuri — anche in questo si può riconoscere la sua affinità col Diziani — ma la sua composizione è ricca ed audace. Secondo lo Zanetti (op. cit.) lavoravano assieme nella Sc. di San Teodoro, dipingendo scene della vita di Cristo; e più precisamente S. Piatti: «La risurrezione di Lazzaro», e G. Diziani: «L'ingresso di Cristo a Gerusalemme». Questi quadri vennero portati più tardi dalla Sc. di San Teodoro nella chiesa Sta Maria degli Angeli di Murano. G. A. Moschini menziona questo quadro del Diziani nella sua *Guida (Nuova Guida per Venezia... Venezia. 1828)*: «gran quadro con l'Ingresso di Cristo in Gerosolima». Così che è più che probabile che l'abbozzo colorato provenga dal Diziani (Vedi: *Lorenzetti: Venezia e il suo estuario. Venezia, 1926. p. 753*).

<sup>17</sup> A. Ravà: *G. B. Piazzetta, Firenze, 1921*, pp. 35 e 36: «Questa maniera che, come vedemmo, consisteva nell'ottenere l'effetto pittorico piuttosto con i forti contrasti di luce e d'ombra, che con i colori, raggiunse il più alto grado di potenza in un caso speciale...»

<sup>18</sup> G. Fiocco art. cit.

<sup>19</sup> Studi di Pittura qui disegnati da G. B. Piazzetta ed ora con intaglio di Marco Pitteri. Pubblicata a spese di G. B. Albrizzi. Gli intagli di Marco Pitteri interpretano con nuova tecnica e con sfumature della luce e dell'ombra, il modo originale del Piazzetta. Anche il Bartolozzi fece più tardi intagli di essi con precisati contorni i quali non esprimono tanto bene il loro scopo artistico. Il lavoro ebbe due edizioni, la prima italiana nel 1760 e la francese un po' più tardi nel 1764.

<sup>20</sup> G. Fogolari: *L'Accademia Veneziana di Pittura e Scultura del Settecento. L'Arte 1913. XVI. An. pag. 242—272 e pag. 364—394*.

<sup>21</sup> Nelle Scene Carnascialesche di Villa Valmarana vediamo figure della lieta Commedia dell'Arte. Queste figure prendono posto sopra una scena rialzata, dietro la quale si vede una città con livello abbassato.

<sup>22</sup> Egli dipinse nel 1737 nella medesima Villa Valmarana Scene Campestri.

<sup>23</sup> P. Molmenti: *Tiepolo, la vie et l'oeuvre du peintre. Paris, 1911. p. 167*: «... se sont de vrais paysans que l'on voit dans ses tableaux peints au naturel, dans leur humble et saine existence.»

<sup>24</sup> H. de Chennevières: *Les Tiepolo. Paris, 1892*, pp. 126 e 149.

<sup>25</sup> Il francese Callot pure essendo pittorico non è un illusionista coloristico.

<sup>26</sup> I. Haumann: *Das oberitalienische Landschaftsbild des Settecento. Strassburg, 1927. pag. 62*: «Im Gegensatz zu andern venezianischen Landschaftsmalern... hat sich Francesco Guardi in der Radiertechnik nicht versucht.»

<sup>27</sup> C. Gamba: *Sebastiano Ricci e la sua opera fiorentina. Dedalo 1924/25. II. Vol.*

<sup>28</sup> Correzione presa dall'opera apparsa più tardi di G. Delogu, secondo il quale Marco Ricci nacque nel 1676 e non nel 1763. (G. Delogu, *Pittori Veneti minori del Settecento. Venezia 1930*.)

<sup>29</sup> Nella collezione di disegni del Museo delle Belle Arti di Budapest si conserva un abbozzo [segnato: NE (E. 14. 2.) no Ag. 35'5 cm × 58 cm dalla coll. Eszterházy; penna e sepia] di un quadro rappresentante «La Piazza dei SS. Giovanni e Paolo», il quale quadro si trova a Parigi, al Louvre. (G. Fiocco: *Francesco Guardi, Firenze 1923. XC. Tavola 103. fot.*)

<sup>30</sup> G. Fiocco, art. cit. *Rassegna d'Arte 1919. An. XIX.*